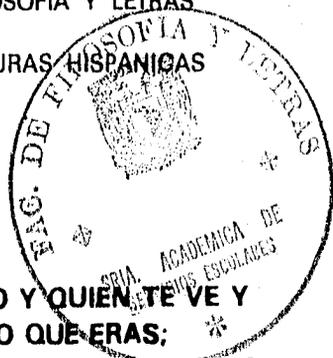


21
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS



"QUIEN TE HA VISTO Y QUIEN TE VE Y
SOMBRA DE LO QUE ERAS;
POLITICA SACRAMENTAL DE LA REALIDAD
ESPAÑOLA"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A :
MARIA XOCHITL MEGCHUN TREJO

ASESOR: DR. CARLOS CERVANTES HERNANDEZ



MEXICO, D. F.



1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. EL AUTO SACRAMENTAL	6
CAPÍTULO II. EL ASPECTO POLÍTICO	38
CAPÍTULO III. RELIGIOSIDAD EN EL AUTO SACRAMENTAL	70
CAPÍTULO IV. EL ESTILO DE MIGUEL HERNÁNDEZ	100
CAPÍTULO V. ASPECTO DRAMÁTICO	130
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFÍA	149

*QUIEN TE HA VISTO
Y QUIEN TE VE
Y SOMBRA DE LO QUE ERAS:*

POLÍTICA SACRAMENTAL
DE LA REALIDAD ESPAÑOLA.

*QUIEN TE HA VISTO Y QUIEN TE VE Y SOMBRA DE LO
QUE ERAS:*

POLÍTICA SACRAMENTAL DE LA REALIDAD ESPAÑOLA.

INTRODUCCIÓN.

INTRODUCCIÓN

Se estudia a la literatura haciendo énfasis en el origen de la misma, a la región geográfica perteneciente, pues se producen obras en todas partes del orbe; así encontramos diversas variedades como la literatura alemana, española, francesa, inglesa, italiana, japonesa, mexicana, norteamericana etc..., escrita en cada lengua usada en el planeta vemos que se abre el abanico del panorama en ese estrecho campo del conocimiento, como si fuera un pequeño globo donde se eligiera con un simple dedo al azar una parte de ese todo.

Otro aspecto de suma relevancia es el tiempo, en el cual nos situamos en un momento dado de la historia literaria y a una obra determinada, se puede viajar y conocer las ideas de aquel tiempo. Entonces podemos atravesar sin haber vivido o experimentado esos instantes del tiempo como el medievo, el siglo de las luces, la antigüedad griega o un fragmento del siglo XX.

Es necesario ubicar a la literatura de acuerdo con las corrientes literarias estudiadas. La cual conserva y refleja las características e ideología imperante de una época. Es indispensable clasificar e identificar a la literatura, esto nos permitirá

acercarnos a ella con mayor precisión y sin miedo. Por tal causa, recurrimos a la clasificación tradicional de los géneros literarios, conformados por la lírica, la narrativa y el teatro.

El investigador elegirá un tema el cual analizará y tomará en cuenta por sus gustos y preferencias. Después de haber seleccionado uno de ellos, llega al mismo punto de partida, cuál obra del autor estudiado abordará.

En este caso, al seleccionar se tuvo preferencia por la época contemporánea, es decir, el siglo XX, ya que transcurrieron acontecimientos más destacables en España entre los años de 1930 a 1936. Momento de conflictos cruciales y feroces luchas, entre seres de la misma sangre y cuya ideología política sobrepasó los límites de la razón.

En ese instante de la historia, algunos escritores se preocuparon por crear conciencia en la población. Esta actividad se efectuó mediante escritos, panfletos, novelas, poemas y escenificaciones. Mientras, otros trataban de evadir la realidad realizando productos vacíos y sin trascendencia alguna, sólo satisfaciendo las necesidades de una clase social acomodada, a la cual no le importaba en lo más mínimo los problemas surgidos en el proletariado ni en la clase campesina. Me interesó estudiar a Miguel Hernández, un escritor con una fuerte convicción y un compromiso con la humanidad, sin perder de vista su calidad excepcional como poeta.

Pero cuando se hace un análisis sobre un autor determinado, se profundiza en el aspecto más relevante de su obra. Sin embargo, se deja a un lado buena parte de su material, relegándola por la más reconocida. Miguel Hernández Gilabert (1910-1942), poeta y dramaturgo español, originario de Orihuela, el cual emergió del pueblo campesino. A pesar de sus escasos estudios en el Colegio de Jesuitas de su ciudad natal; se interesó al documentarse y aprender por propia cuenta, beneficio y

espíritu. Empezó su carrera poética y dramática en calidad de aprendiz, siguió los modelos de los maestros que leía, como los clásicos de los Siglos de Oro, que caían ante sus ojos como un maravilloso descubrimiento inaudito; pero fijó su atención en autores como Góngora, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Calderón de la Barca, Lope de Vega, entre otros, los cuales dejaron una poderosa influencia en su persona.

Fue uno de los escritores menos apreciados en vida, trató ante la adversidad de luchar contra su propio sino, se dio a conocer como poeta y también como ser humano el cual marcaba los errores de una sociedad viciada.

Por esas aspiraciones y por su ideología política, en la cual militó por muchos años fue encarcelado en Madrid, Palencia y en el penal de Ocaña, de donde salió para ingresar en un reformatorio con la gestión de varios intelectuales.

Cultivó la poesía: *Perito en lunas* (1933), *El silbo vulnerado*, *El rayo que no cesa* (1934-1935), *Viento del pueblo* (1937), *El hombre acecha* (1937-1939) y *Cancionero y Romancero de Ausencias* (1938).

En cuanto al teatro escribió: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* publicado en la revista Cruz y Raya en 1935 (escrito en 1933), *El torero más valiente* (1934), *Los hijos de la piedra* (1935) y el *Teatro de guerra* compuesto por cuatro obras cortas (1937).

Desgraciadamente, jamás se ha puesto la atención debida al teatro de Hernández, vemos como el peso de la poesía ha podido rebasarla; se le menosprecia o simplemente queda en los anales de la historia, como un hecho más de la Guerra Civil Española que no tuvo la respuesta requerida por la crítica, ni por el público.

En el presente trabajo se muestra precisamente esta preocupación, porque es una de las facetas desconocidas del autor y a su vez, ignorada por la mayoría de los estudiantes y especialistas en la materia. Casi nunca se estudia el teatro hernandiano en una clase, ni las causas que le motivaron a realizarlo, ni el objetivo que perseguía con él. Por todos eso, me incliné a analizarlo.

En fin, lo que se pretende es una recuperación y revaloración de esta clase de representaciones, sólo recordemos que en la época de la guerra de 1936, se realizó una enorme producción literaria, donde se incluye el género teatral. Surgieron diversas variantes: el teatro poético, el teatro de guerra, el teatro de consumo o público, el teatro humorístico, el teatro testimonial y de compromiso y el teatro independiente. Surgen escritores como García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernández, Antonio Buero Vallejo etc, los cuales mostraron una preocupación por la renovación de las técnicas.

El tema se centra en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, el cual el mismo Miguel clasificó como auto sacramental y uno se cuestiona porqué alguien habla de emplear este tipo de teatro que tuvo su esplendor en los siglos XVI y XVII y retomarlo nuevamente en el siglo XX, donde las vanguardias artísticas y literarias estaban en boga.

El cuestionamiento fue más allá, porque Miguel Hernández trato de fusionar lo social-político con un género olvidado y netamente religioso, si él tenía tendencias comunistas, qué pretendía alcanzar o a quién iba dirigido este auto.

Se analiza *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* a través del descifrar los símbolos de la alegoría de la realidad, de las constantes en cuanto al uso de las figuras retóricas, los aspectos discursivos del texto dramático, y con ellos explicar la intención religiosa-política de la Obra de Miguel Hernández.

Se emplearon algunos textos teóricos para fundamentar el análisis realizado: en el aspecto retórico el método de Helena Berinstain, *la crítica literaria* de Anderson Imbert, *La composición dramática* de Virgilio Ariel Rivera, *Las ideas estéticas de Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez etc.

La investigación descubrió que críticos como Francisco Ruiz Ramón entre otros hablan poco y mal de la obra dramática de Miguel Hernández. Por lo mismo me pareció atractiva la necesidad de despertar el interés en este aspecto de la creación del poeta de Orihuela, y así descubrir que su teatro a pesar de ser considerado de circunstancial por la época en que fue realizado, debe ser rescatado y descubrir que sólo con la lectura cuidadosa, se posibilitará una revaloración de la obra dramática del malogrado escritor.

CAPÍTULO I

EL AUTO SACRAMENTAL.

CAPÍTULO I.

EL AUTO SACRAMENTAL.

Cuando se escucha la palabra auto sacramental la asociamos con los Siglos de Oro español en la Edad Media, momento de su florecimiento. Pero jamás nos remontamos a su origen es decir, las causas que le vieron nacer, ni sucedido con él años después de su extinción. Nunca cruza por nuestra mente, si acaso los escritores contemporáneos lo han utilizado o simplemente lo dejaron como exclusivo del pasado, como algo perecedero, sin utilidad práctica viéndolo desde la perspectiva del teatro contemporáneo, completamente olvidado y confinado al entierro de esas paredes del tiempo, sólo retonadas en una sesión escolar como parte del ámbito cultural.

El auto sacramental es un género literario, perteneciente a la dramática y su nacimiento se atribuye al teatro religioso de la Edad Media. Se le puede definir como:

Según su origen etimológico, viene del latín actus, acto, acción y sacramentum sacramento o misterio.

De acuerdo al concepto de Patrice Pavis, son obras religiosas en España y Portugal que tratan de problemas morales y teológicos. El espectáculo era representado sobre carronatos o carretas, mezclaba farsas y danzas de la Historia Sagrada y atraía a un público popular. Permanecieron durante la Edad Media hasta y duraron hasta su prohibición en 1765. Tuvieron una profunda y trascendental influencia en los dramaturgos de los Siglos de Oro.

Para Ángel Valbuena y Prat son "composiciones dramáticas en una jornada, alegóricas y referentes al misterio de la Eucaristía."

Otro crítico, Nicolás González Ruíz menciona que el auto sacramental es, una pieza dramática alegórica en una jornada, escrita en loor del sacramento del altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi.

Según Diez Echarrri, en su historia de la literatura española lo define como el nombre que, desde los albores de la literatura española, se ha dado a diversas las representaciones teatrales, tanto de índole religiosa como de asunto profano. Recibían el nombre también de *autos*, misterios o moralidades; sobre todo cuando trataban un tema religioso. Desde la segunda mitad del siglo XVI, comenzaron a llamarse autos sacramentales.

Como se ha podido comprobar a través de estas definiciones, existen diferentes concepciones en torno al género mencionado y coinciden en algunos aspectos, unas complementan a las otras. Pero lo verdaderamente importante, es conocer su origen en la Edad Media.

En ese momento de la historia había una vigorosa tradición en la mayor parte de los géneros poéticos, en la prosa de imaginación, crónicas y prosa didáctica,

empero en el drama existió el contraste. En la Edad Media tanto en España como en Europa en general, abundan los géneros próximos al teatro y así, lo menciona Martín Alonso: "El verdadero teatro español tiene su origen medieval en la liturgia. Las catedrales fueron nuestros primeros escenarios, y los clérigos la hacían como actores.

El arte dramático empieza en el siglo XI, en latín barbarizado (sic) o en castellano y en verso. En su evolución señalamos tres fases; el drama litúrgico, los juegos o representaciones escolares y las piezas escritas en lengua vulgar."¹

Las más antiguas son composiciones cortas relacionadas con la liturgia pascual, desarrolladas para constituir representaciones en fechas especiales del año, la Epifanía, la Navidad y el Viernes Santo. Se incluyen bajo la denominación de drama litúrgico, que por largo tiempo se creyó sujeto a un continuo proceso de evolución. De la forma simple en sus inicios, sería gradualmente relegado a los alledaños de las iglesias, más tarde a las calles, proceso que implicó la secularización y el empleo de la lengua romance.

La Iglesia se auxilió del drama, puesto que al realizarse la misa había un espacio destinado y apoyado en la representación, a manera de refuerzo. La primer obra de la cual se tiene noticia fue el *Quem quaeritis* (*Visitatio sepulchri*) de Pascua, que se desarrolló como una ceremonia ligada directamente con la misa de Vigilia de Pascua. Estas representaciones se difundieron por toda Europa occidental, lo comprueban los textos antiguos del siglo X D.C. En Castilla están incluidos en los Breviarios de Santo Domingo de Silos del siglo XI. Otros ejemplos de teatro litúrgico son el *Officium pastorum* o Adoración del niño Jesús por parte de los pastores.

1.- Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y el arte del estilo*. 1. a reimp. México, Ed. Aguilar, 1991, p. 458. II.

Esta representación tiene referencia a la Epifanía u Ordo stellae. Trata de la visita de los reyes magos; el Ordo propheratum, un retablo de los profetas del Antiguo Testamento, prediciendo el nacimiento del Mesías. En la Deposito o entrega del cuerpo de Cristo es el tercer ejemplo de teatro religioso, referido específicamente a la conmemoración del Viernes Santo.

El drama litúrgico en latín comienza en Castilla en el siglo XI, a diferencia de lo ocurrido en Cataluña, a causa de la ocupación árabe. En Castilla se practicaba la vieja liturgia mozárabe, y en ella, no había ni canto de "tropos", ni representaciones litúrgicas. Llegan a los dominios castellanos; ya en lengua vulgar por influencia de los monjes franceses, cuando se sustituye el rito mozárabe por el romano en el año 1080. A partir de esa fecha, es posible que el teatro litúrgico cobre algún desarrollo, cosa sin embargo, bastante incierta.

Estas formas dramáticas al paso del tiempo, sufrieron una evolución en aspectos como: cambios en el lugar en donde se escenificaban, del templo a los atrios o plazas; el aumento en el número de personajes, la acción se amplía y surge el verdadero drama religioso, el cual al correr de los años desembocaría en los *mysteres* franceses, *miracleplays* ingleses, los *deislische schauspiele* alemanes, la *rappresentazziones* italianas y por último, en España los autos o autos sacramentales, de los cuales apenas queda como muestra anterior al siglo XV, el Auto de los Reyes Magos.

La forma en que se conserva actualmente este auto, consta de 147 versos y está dividido en cinco escenas. Su técnica es rudimentaria, posee algunas cualidades artísticas, así como versificación variada acomodada a la situación dramática. El argumento o sea, el momento del descubrimiento de la estrella está expresado con ingenio lírico, como algunos especialistas lo descubren. En el monólogo de Herodes hay indicios de una observación psicológica elemental. También hay momentos de humor al caracterizar a los rabinos, quienes no quieren opinar sobre la estrella.

Paralelo a esto es importante, marcar que hubo otras formas teatrales además, como los juegos escolares, en los cuales participaban los estudiantes y los clérigos, con variado carácter, aunque el tema siempre era religioso y relacionado con el primitivo drama litúrgico. Los claustros resonaban con el romanciamiento de las lenguas, a la par los templos disputaban en estrofas latinas, en ellas se emplearon diálogos entre personajes abstractos como la Razón, la Lujuria, la Avaricia etc. A estos se le conoce como juegos de escarnio. Sus asuntos se derivan de la comedia latina y son de carácter satírico y burlesco.

El teatro profano se desarrolló en España, excitado por las diversiones del pueblo, entre canciones coreadas, danzas, recitados de juglares y debates, de diálogos didácticos, satíricos y alegóricos.

Como se ha visto, los orígenes del auto están en la Edad Media y tienen dos vertientes; una derivación de los temas hacia la Virgen y los Santos. Y dos características fundamentales en la escena: el misterio y la moralidad. El primero recibe el nombre de auto historial por su carácter realista; la segunda, presenta personajes abstractos y da forma a los autos simbólicos. Pero su desarrollo lo alcanzó en los Siglos de Oro.

Parten igualmente de toda la tradición anterior, tanto religiosa como profana, puesto que la primera implica una enseñanza de índole cristiana y la segunda trata de llevar un mensaje con trasfondo político. Después el hombre adoptado fue de auto sacramental, nombre recibido en el siglo XVI, confirmado en la obra titulada Códice de Autos Viejos. Este es una recopilación de las piezas más antiguas del teatro español. Contiene 96, con 50 000 versos. Tres de ellas están en prosa; todas son anónimas, menos una, firmada por el maestro Ferrus y otra atribuida a Lope de Rueda. Ninguna lleva fecha, por su extensión algunos críticos la han clasificado de acuerdo con su temática en dos tipos; historiales (autos), y alegóricos (farsas). Los historiales abordan

temas del Antiguo Testamento, ciclos de Navidad y de la Pasión, temas hagiográficos y marianos. Mientras los alegóricos incluyen temas históricos y farsas sacramentales.

Las características de los autos historiales se nos ofrecen como un género próximo a extinguirse -lo medieval-; en cambio, las farsas son el precedente del auto sacramental, sin que ello signifique que el alegorismo, señalado como un rasgo distintivo del siglo XVI, esté totalmente ausente de las obras del primer grupo. En efecto, los personajes no representan seres reales sino ideas o símbolos, personificaciones de virtudes, vicios, ejemplo vivo de ello son el pecado de Adán, Cain y Abel etc....

Algunas producciones tienden hacia lo anecdótico y alcanzan acentos de hondo lirismo al grado de utilizar villancicos. Otros insisten en el dolor supremo, las conversiones a lo divino son frecuentes, existen diálogos entre la Razón y la Sensualidad, corresponden a la primera etapa.

Mientras las farsas alegóricas presentan abstracciones sus protagonistas, muestran en los personajes secundarios, tipos del pueblo español como el bobo, el gracioso en forma de pastor. En ellas hay falta de movimiento, de intriga e incluso su referencia a la temporalidad es nula. Ejemplo de esto, se encuentra en el reinado de Enrique IV, el Impotente (1454-1474), en el que Gómez Manrique compone dos piezas breves, cuya calidad poética supera a los valores estrictamente dramáticos. La obra más notable, según los críticos, es la Representación del nacimiento de Nuestro Señor. Otra de similar valor es, Lamentaciones fechas para la Semana Santa. Ambas son breves, sin movimiento escénico, están constituidas por una serie de trozos poéticos.

Desde los años noventa del siglo XIV en adelante se hallan, un abundante repertorio de piezas dramáticas, que comienzan por la obra de Juan de la Encina

(1463-1529) y Lucas Fernández (1474-1542), quienes continúan escribiendo, aún en los primeros decenios del siglo XVI.

En el aspecto dramático en Juan de la Encina se ve, quizás el tránsito de lo medieval-religioso y popular-hacia los modernos, secularización renacentista con la mezcla de elementos que caracteriza al estilo plateresco. Hace una estilización de las representaciones religiosas o profanas, procedentes de la tradición litúrgica del *Officium Pastorum* y tiene como antecedentes a Gómez Manrique e Iñigo de Mendoza; éste último hizo un diálogo pastoril, intercaló en la *Vita Christi*, hace hablar a sus pastores en lengua rústica. Rusticismo de lenguaje convencional en que un plano opuesto, el de la violenta sátira política, había aparecido también en las Coplas de Mingo Revulgo.

Encina utiliza los temas medievales, también con influencia religiosa como los Autos de Navidad, Autos de la Resurrección, el Auto del Repelón. Pueden ser representados en la corte. Como primicia introduce la música que será uno de los rasgos esenciales del auto sacramental. Sus pastores ya no son las figuras simbólicas, sin realidad, de los misterios, a pesar de que llevan nombres de evangelistas: Mateo, Juan, Lucas y Marcos. Son seres vivos, del campo salmantino, que hablan en lengua tosca-el llamado dialecto de Sayago-, dicen chocarrerías y dialogan sobre temas comunes. Para finalizar con este autor, su teatro encierra una combinación de elementos música, poesía, acción dramática dándole un estilo peculiar, servirán estos como punto de partida a otros dramaturgos.

Lucas Fernández destaca por ser continuador e imitador del anterior. Escribió varias farsas, églogas al modo pastoril y un Auto de la pasión, su obra distinguida, en cuanto al dramatismo y fervor religioso supera al maestro. Sus cualidades igualmente fueron demostradas con calidad y al intercalar detalles musicales, las festividades del Corpus Christi. Al hacer en el mismo auto la alusión a la eucaristía.

Bartolomé de Torres Naharro (1485-1520), escribió el Diálogo del nacimiento, en donde se aprecia el cambio de época e incorpora nuevos elementos apegados más al teatro profano; sin embargo se apoya en temas religiosos.

Gil Vicente (1465-1536), fue uno de los dramaturgos más prolíficos de la península ibérica, puesto que escribió autos, farsas, comedias, tragicomedias. De las primeras sobresalen los Autos de los Reyes Magos, Auto de fe, Auto de los cuatro tiempos y el Auto de la Sibila Casandra. Son breves y demuestran un carácter devoto. En algunas incorporó divinidades mitológicas, con intento de secularizar el género; en otras, combinó los idiomas portugués español. Abandona la sumisión a límites cronológicos.

No hay propiamente un auto sacramental consagrado a la festividad del Corpus Christi hasta la farsa de Hernán López de Yanguas, a quien Bruce Wardropper atribuye la primera obra específica sacramental de 1520-1521; denominada Farsa sacramental en coplas. También escribió la Farsa del mundo (1524). Preguntas y respuestas (refranero del año 1540).

Otro autor que debe añadirse a la enorme lista, fue Diego Sánchez de Badajoz, el cual ha sido llamado por muchos historiadores como "la figura más destacada del teatro religioso español de la primera mitad del siglo XVI". Es el primero en perfilar una acción eucarística, si bien se limita a narrarla y no hace intervenir a figuras alegóricas, sino a personajes universales, acentuando la sátira clerical. El ejemplo está contenido en las siguientes piezas: la Farsa del colmenero, Farsa teologal, Farsa del matrimonio y la Farsa militar.

Posteriormente es necesario mencionar algunos nombres como Timoneda, Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina y Valdiviero, precursores muy acusados

del arte de Calderón de la Barca, que en el teatro de la Contrarreforma juega un papel decisivo.

Juan de Timonedra sobresalió por otras profesiones paralelas a las de dramaturgo. Editó obras de autores contemporáneos de la época, lo prueba el Segundo ternario sacramental (1575), el cual contiene tres autos de paternidad incierta. Por su parte escribió Ternario spiritual (1558), que incluye dos autos: el Auto del nacimiento y el Auto de la quinta angustia. Deben añadirse a esta numeración las obras el Auto de la oveja perdida, el Tenorio sacramental que contiene a su vez el Auto del castillo de Emaús y el Auto de la Iglesia.

Paralelo a los anteriores, Lope de Vega incursionó en este tipo de representación, mas no alcanzó el éxito deseado, como el que tuvo en otros géneros. Sin embargo, no deja de poner interés al grado que aporta algunas características; adelanta la viveza en la acción, establece una jornada, pone un toque más humano a las figuras, y sobre todo, en la tónica sentimental dentro de la unidad dramática. Algunos críticos dicen que fue primitivo pero no rescatan la ternura, el sentimiento religioso dulce y amable que adquiere calidad.

Valbuena y Prat lo cataloga como un esfuerzo a manera de parábolas de amor, en donde motivos sacros se revisten de primaveras y una poética admirable, inflantada de pasión.

Así sobresalen el Auto de los cantares, la siega, la adúltera perdonada o locura por la honra; el auto del hijo prodigo, el auto de los dos ingenios, la puente del mundo que es un auto caballeresco, en el cual Cristo es el Caballero de la Cruz. Otro auto, en el cual realiza una combinación del mundo americano con la alegoría es, el auto de la Araucana, obviamente basado en la obra de Ercilla; en él, los personajes principales como Caupolicán y Colocó representan a Cristo y a San Juan Bautista.

Se atribuyen también: El villano despojo, El viaje del alma, El tirano castigado etc. Los temas que toca son muy variados desde los celos, el adulterio, el castigo, el perdón, los cuales sirven para envolver el contenido teológico de la gracia y el pecado. Del mismo modo, se anexan a la figura de Cristo frente a su eterno antagonista, el Demonio, el pecado original y la redención. Es lógico la incorporación de la eucaristía y la figura del pastor. También introduce elementos propios de la época a sus representaciones, ejemplo de ello son las escopetas, cohetes etc. Realiza una crítica de la sociedad a través del personaje malévolo, con esto causa cierto humor especial, en otras refleja sus preocupaciones y su personalidad.

Juan Pérez Montalbán (1602-1638), biógrafo y protegido de Lope de Vega, fue conocido por la Fama póstuma y para todos, prosas a manera de Boccaccio. Como buen teólogo, no pudo desprenderse del furor del momento, así escribió excelentes obras como Auto Escanderbecha "Refundición a lo divino". El auto del Polifemo, ambas son dos alegorías con una hábil concepción y destreza, tiene notables valores desde el punto de vista dramático y poético. Aunque fue duramente criticado por Quevedo.

Antonio Mira de Amescua (1574-1644), como tantos dramaturgos de aquél tiempo, fue clérigo y cultivó el gusto por el género sacramental, sobre todo vio en éste la forma idónea para difundir su doctrina teológica de la cual se doctoró. Mostró la riqueza del contenido temático y simbólico que apunta hacia la unidad temática, un poco compleja, donde se observa una proximidad a la escuela calderoniana. Mezcla en su teatro, el estilo de Calderón, el lenguaje poético de Lope de Vega y las formas difíciles de barroco y del modo de Góngora. Escribió: El esclavo del demonio, en ella presenta cuestiones del orden moral y doctrinal. Los autos sacramentales Pedro Telonario, La Jura del príncipe, donde muestra el enfrentamiento dos fuerzas antagónicas, el amor divino y los impulsos de la carne, de la inestabilidad de la caída del hombre.

Por su parte, José de Valdivieso (¿? - 1638 ¿?), cuya aportación valiosa al desarrollo del teatro religioso fue excepcional, lo confirma con sus autos: El hospital de los locos, La amistad en el peligroso, El peregrino, El hijo pródigo.

Valdivieso ve con inocencia los temas de la encarnación y el nacimiento de Jesús, juega con los ángeles de Belén y llora dulcemente a los pies de la cruz. Sus conocimientos teológicos le llevan al tan debatido tema en la Reforma, el dogma de la Transubstanciación, que en España trataron con el más ferviente entusiasmo, desde los doctores a los artistas de triunfos de la eucaristía y autos sacramentales. El tono puesto a los autos, es de una piedad fervosa y sencilla, resaltándose más que a los dogmas y alegorías.

Conjunta lo musical con las canciones populares más conocidas de la época, introduce algunos villancicos. Trata de poner el mayor realismo al incorporar los juegos y ciertas especificaciones a la manera costumbrista, llega al extremo de acudir al manicomio para poder retratar las características humanas y sus defectos a través de los enfermos. Quería plasmar en sus personajes alegóricos la viva imagen de la Gula, la Carne etc y así, apearse más a la realidad y ser verosímil.

Tirso de Molina (1581¿?-1648), cuyo verdadero nombre fue Fray Gabriel Téllez, fue uno de los más productivos dramaturgos, su producción comprende 60 piezas. Se pueden citar los autos El colmenero divino y Los hermanos parecidos. El primero trata de una fantasía alegórica de lirismo delicado, en la que Cristo representa un colmenero que baja al valle para cortejar a la abeja (el alma del hombre), oponiéndose a su rival, el zángano, que simboliza a la carne. El segundo, narra las entrelazadas historias de la caída de Adán y Eva, y la muerte de Cristo, vinculando de un modo claro y eficaz las ideas del pecado original y la redención. Fueron hechas por la fiesta del Corpus Christi.

Corresponde el turno al máximo exponente del auto sacramental, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), quien durante el siglo XVII fue el modelo a seguir por un sin fin de imitadores. Su obra es tan extensa, de la cual es difícil olvidar La vida es sueño, El alcalde de Zalamea etc.

En el año de 1651 se ordena como sacerdote y por tanto sufre un cambio radical, ya desde ese instante se dedica por completo al auto sacramental, aunque en algunas ocasiones escriba comedias sólo para complacer la voluntad de los monarcas. Sus autos se clasifican por ser de una variada temática en siete tipos:

A) Autos filosóficos-teológicos: El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo, Pleito matrimonial del alma y el cuerpo, La vida es sueño, El veneno y la triaca, El pintor de su de honra, Lo que va del hombre a Dios.

B) Autos mitológicos: Los encantos de la culpa, El divino Orfeo, El laberinto del mundo, Andrómeda y Perseo, El divino Jasón.

C) Autos de temas del Antiguo Testamento: La torre de Babilonia, El árbol del mejor fruto, Sueños haya que verdad son, Primero y Segundo Isaac, La cena de Baltazar, Las espigas de Ruth, Mística y real Babilonia.

D) Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos: El tesoro escondido, La siembra del Señor, Llamados y escogidos, El día mayor de los días, A tu prójimo como a tí.

E) Autos histórico-legendarios: El cubo de la Almedena, La Protestación de la fe, Al santo rey don Fernando (dos partes), La devoción de la misa, A María el corazón.

F) Autos de circunstancias: Las órdenes militares, No hay instante sin milagro, Los misterios de la misa.

G) Autos Marianos: La hidalga del valle.

El genio concentrado del poeta halla su mejor campo en el auto, puesto que en ese momento histórico, es necesario resurgir las formas religiosas. La reforma fue un

problema para el catolicismo, así los religiosos tienen su mejor aliado para conseguir y reafirmar contra los herejes su doctrina por medio del auto sacramental.

Estas formas presentan una vida alegórica y, por tanto, perceptible por los sentidos al conjunto dogmático del catolicismo; contienen el mundo y la naturaleza, los efectos y los sentimientos; la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma; la historia religiosa y profana; el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la iglesia purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de aquella catedral de ideas.

Juntan el universo y la humanidad en gran parábola cuya significación y *tertium comparationis*, según la fe es el más alto de los secretos terrenos y sobrenaturales, la revisión de los pecados por el Hijo de Dios, siempre presente y dispuesto al sacrificio.

Ninguno de los seis grupos de dogmas que se han recordado, deja de ser utilizado, explicado y celebrado, todos convergen de nuevo al centro de toda teología y de la fe, misterio de la presencia de Dios en la eucaristía.

Es así que Calderón, no importándole las críticas en cuanto al género -lo comparaban con la comedia y lo consideraban inferior-, se interesa en darle una estructura más amplia, de 1000 a 2000 versos.

Las ideas que aparecen a través de su obra son la eucaristía, la fiesta del Corpus Christi, al igual que varían sus argumentos, los personajes tal vez simbolicen lo mismo, pero los dotará de tal forma haciendo que parezcan reales.

Su concepción de ver el mundo como el Gran Teatro, dónde nos movemos como Dios quiere, siempre sujetos a debilidades que hará entrar en una decisión

determinante, en el famoso Libre Albedrío, no forzado por el Creador, sino por el hombre mismo y como final en la redención y la tormenta.

Estas ideas fueron adoptadas por las filosofías de la época, la filosofía tomista e iluminativa, correspondiente a Santo Tomás y San Agustín respectivamente. A continuación se presentan las características sintetizadas del auto sacramental :

1.- La variedad temática; los autores se interesan por diversos tópicos como los bíblicos, filosóficos, históricos-legendarios, marianos, mitológicos, teológicos. Todos son empleados de acuerdo a las necesidades e intereses de los dramaturgos y al mensaje que quisieron transmitir. Sólo recuerdese a su exponente, nos referimos a Calderón, que utilizó casi todos los tipos, vease su clasificación.

2.- Tienen una finalidad didáctica y política, sirven para contrarrestar los efectos de la Reforma protestante, funcionan como arma literaria, de afirmación de la presencia real de Cristo. Enseñan dogmas y reafirman, por lo tanto, el poder católico ante los fieles. Con el objeto de someterlos; obviamente que no se diría a viva voz este fin, simplemente se aplicaba y por lo que la historia lo confirma fue un éxito.

3.- Tienen un sentido alegórico, se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda un paralelismo con un sistema de conceptos o realidades. Sus personajes son a veces reales o alegóricos, los unos se encuentran frente a otros.

Calderón tuvo la magnífica capacidad de simbolizar ciertos pensamientos y traducirlos en una serie de imágenes adecuadas para cada abstracción. Se puede comprobar en uno de los autos de Calderón, como en los Encantos de la culpa, en la que introduce a esa clase de personajes abstractos, presentes el entendimiento, la gula y los cinco sentidos del hombre, los cuales se presentan de una forma netamente humana.

4.- El argumento puede ser de carácter filosófico-teológico, histórico o leyendas que suman un significado edificante. Están estrechamente relacionadas con las doctrinas, dogmas y sacramentos. Casi todos los autos sacramentales contiene la ideología religiosa desde las obras de Calderón hasta los autos contemporáneos, aunque hay algunos que pierden este sentido.

5.- Presenta cuatro estados: fantasía - argumento - metáfora - realidad. Basada en la filosofía tomista. El entendimiento llega al conocimiento de las cosas exteriores por medio de las imágenes o fantasmas que recibe a través de los sentidos. Estos esquemas producen conceptos (ideas universales y genéricas).

No están subordinadas a las leyes del tiempo o del espacio, porque son productos de la imaginación. Y estos conceptos se vuelven visibles mediante el drama y con el recurso retórico de la personificación.

Las relaciones entre los personajes en forma de acción dramática, se expresan con la ayuda de la alegoría. Sirven de puente entre las abstracciones y la realidad que adquiere un estilo sencillo como una anécdota dramatizada.

En otras palabras, la representación tiene la finalidad de llegar a nuestro entendimiento a través de símbolos, a manera de analogía. Así, el mensaje se grabará con mayor precisión en la mente del espectador y el dogma será fijado en su totalidad.

"(...) nos permite retener el conocimiento de las cosas, conocerlas cuando ya no estén presentes a los sentidos, y además, reproducirlas y asociarlas entre sí." ²

6.- Generalmente están escritas en versos, con todas las variedades estróficas posibles, ya sean octavas reales, sonetos, cuartetos etc... y con una rima asonante o consonante.

2.- Parker, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona, Ed. Ariel, 1983, pág. 64. (Colección letras e Ideas).

Calderón junto con otros dramaturgos, emplearon esta forma poética, sin embargo, hay modificaciones en los últimos años se usa la prosa, pero son casos esporádicos.

7.- Consiguen interesar como conflicto escénico, tienen una unidad temática. Están compuestos en una jornada, consta de tres partes. Representan la armonía y el equilibrio. Utiliza el diálogo que los hace más fluido y con una belleza poética incomparable.

8.- Utiliza los recursos como el paralelismo, correlación y repetición, recapitulación, prosopopeya, rima, ritmo etc..., todas las figuras retóricas propias de los Siglos de Oro. Cabe señalar que es en esta época donde se pone mayor énfasis y cuidado en el lenguaje, sobresalen nombres como Lope de Vega, el mismo Calderón de la Barca, Tirso de Molina y tantos otros.

9.- Van acompañados por una buena producción es decir, de elementos complementarios como la música, escenografía, materiales adecuados, etc. Calderón empleaba cuatro carros, supera toda dificultad gracias a la representación impresionista de la escena, una perfecta conformidad con el carácter fantástico de la misma; todo para hacer más entendible ese simbolismo escénico, con la finalidad de clarificar los dogmas teológicos que trata a su vez, de alegorizar por medio de la acción.

"Así como Calderón se sirvió para sus fines dramáticos de decorados, vestuario y movimiento de personajes, del mismo modo adapta su estilo a los requisitos de la música coral; por esta razón, da a sus diálogos una simetría y equilibrio bien notables y generalmente de gran efecto. Cada auto constituye un todo artísticamente unificado."³

10.- Se representaban durante las festividades memorables, la Navidad, la semana Santa o el día del Corpus Christi. Con carácter eminentemente litúrgico.

11.- Tienen un carácter conceptual y permite que el autor, junte diferentes tiempos y lugares en una acción dramática, o sea, hay un anacronismo histórico en la

³.- *Ibid*, p. 96.

representación. Pueden estar tanto personajes reales con otros de épocas pasadas y presentes.

12.- Se funde lo natural con lo sobrenatural.

13.- La profesionalización de los actores y dramaturgos. No cualquier persona podía escribir, ni representar autos sacramentales para ello se necesitaba un permiso especial. En algunas ocasiones esto fue motivo de una vigilancia minuciosa por parte de las autoridades.

14.- Se le considera un género nacional popular y netamente católico, por consiguiente español. Sin embargo, las colonias también producían este tipo de representaciones.

El arte de Calderón evolucionó a tal grado, que después de él, en la segunda mitad del siglo XVII, continuó un grupo de autores dramáticos quienes siguieron las mismas líneas y el modelo original tan gustado por la generalidad del público y la crítica.

Así, los dramaturgos tuvieron que copiar fielmente su estilo, deseaban en primer lugar, ver sus obras representadas ya fuera en corrales y los teatros de la corte; en segundo, que fueran aplaudidas y cobraran el éxito anhelado.

Cuando Calderón llegó a la cumbre de su carrera fue tan famoso en Madrid, que sólo se escenificaban sus autos sacramentales en las festividades anuales del Corpus Cristi. Estas eran una tradición porque el pueblo no admitía otros, ni le gustaba, sino eran los suyos.

Por consiguiente, era lógico la formación de una escuela de seguidores, imitando su estilo tan peculiar. Significaba por una parte, una disciplina y los enseñaba a escribir obras de alta calidad cuya eficiencia y popularidad, les aseguraba un posible éxito.

Sin embargo, les faltaría el toque original y la chispa creadora, a pesar de la libertad y la oportunidad de producir algo novedoso, no fue aprovechado lo suficientemente por todos. Más no se duda que algunas excepciones hubo. De la escuela de seguidores de Calderón podemos citar:

- Agustín de Moreto y Cabaña (1618-1669)
- Francisco de Rojas y Zorrilla (1604-1648)
- Alvaro Cubillo de Aragón (1595?-1661)
- Antonio de Solís y Rebadeneyra (1610-1680)
- Juan de Mateos Fragoso (1610?-1692)
- Antonio Coello y Ochoa (1611-1652) ETC.

Por otro lado, en la Nueva España (México), se extenderían los autos sacramentales a la par de la Península Ibérica. Así en el año de 1565 el Cabildo de la Ciudad de México acordó otorgar a la mejor compañía teatral "una joya de oro o plata con valor a los trescientos escudos", a la mejor representación .

Se conoce que desde la Conquista se tradujeron algunos autos al náhuatl, esto facilitó la evangelización de los indios. Un ejemplo de esta afirmación lo conforman las fiestas de Corpus Christi, las cuales se festejaban y representaban frente a la catedral metropolitana.

Entre los autores más destacados tenemos a: Hernán González de Eslava, Salazar y Torres, Ramírez de Vargas, Azevedo y por supuesto la prodigiosa Sor Juana Inés de la Cruz.

No se sabe con exactitud si los autos sacramentales de todos estos autores novohispanos fueron escenificados durante las fiestas mexicanas del Corpus Christi, pues se acostumbraba representar las obras de Calderón de la Barca. No obstante a estas preferencias virreinales Sor Juana escribió tres autos sacramentales, cada uno con su propia loa entre los cuales podemos distinguir: El Divino Narciso (1688); El

Mártir del Sacramento: San Hermenegildo (1687-1688 aproximadamente); y El Cetro de San José (1690).

El Divino Narciso trata de un pasaje extraído de la mitología griega la fábula de Eco y Narciso, tal vez de las Metamorfosis de Ovidio. Es una alegoría de la pasión de Cristo y la institución de la Eucaristía. El auto conjuga dos tradiciones la mitológica y la bíblica.

Conserva tres elementos de la fábula: Narciso, Eco y la Fuente. Le añade a la Naturaleza humana y a la Gracia. En esta obra plantea que Dios creó al hombre a su semejanza, pero la falta original y los otros crímenes de los hombres, no lava el rostro de la Naturaleza humana, que fue antes trasunto de la divina. La Gracia muestra a la Naturaleza humana como un remanso puro, donde puede verse limpia e inocente. Ese remanso alude a María que siendo humana, sería libre de pecado original.

Cristo se enamora de la Naturaleza humana y quiere salvarla, pero el adivino predice que cuando "Narciso (Cristo) se conozca a sí mismo" morirá. La muerte en esta pieza es sinónimo de la resurrección.

Algunos críticos como Octavio Paz consideran a El Divino Narciso como un maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas. Posee una profundidad y complejidad de pensamiento, pues el conjuntar dos ideologías tanto pagana como cristiana, no es fácil. A su vez el lenguaje es bello y se observa una perfección en la concepción teatral.

El Mártir del Sacramento transcurre en el último tercio del siglo VI en la España visigoda, durante el reinado de Leovigildo. El tema central son las desavenencias entre el rey arriano, Leovigildo y su hijo, Hermenegildo convertido al catolicismo.

Este auto sacramental ha sido considerado por algunos críticos como de baja calidad, pues fue una pieza hecha a gran velocidad por la poetisa y demeritan descuidos estéticos e imperfecciones morales. Se sabe que es difícil hallar en las obras doctrinales caracteres reales y un análisis psicológico; Sor Juana aborda hechos parciales e ideas de manera rudimentaria, pero su mayor preocupación fue exaltar dos cuestiones teológicas, se referían a la muerte de Cristo salvando con ella a la humanidad y la Eucaristía que se da como alimento de inmortalidad.

Sin embargo, aportó un elemento técnico que consistía en intercalar a las loas del auto sacramental escenas vistas de otras realidades e historias, este efecto es semejante valga la comparación con las muñecas rusas es decir, alegorías en rotación. Semejante al efecto del cine, perspectiva pictórica trasplantada a la escena teatral.

Finalmente El Cetro de San José se basa en el pasaje bíblico de José el Soñador, el cual el vendido por sus hermanos al faraón de Egipto, más tarde se convertirá en su consejero. A la par introduce una historia paralela, donde Sor Juana presenta personajes simbólicos como Lucero, Envidia, Inteligencia y Conjetura, semejantes a la figura del Diablo y sus desdoblaciones. José se transforma en la figura de Cristo de forma hipotética y lucha contra ellos.

Este auto introduce partes bíblicas y ritos cristianos como el bautizo, la confesión, la comunión y el sacrificio. Pone en alto la Fe, la Gracia, para combatir la idolatría.

Al igual que las otras obras, es bella por su lenguaje y por la variedad en las formas estróficas. Sor Juana quería con este auto mezclar dos realidades el mundo cristiano y el prehispánico, puesto que existía cierto parelismo o semejanza, ya observada por los padres de la Iglesia y los jesuitas, pero era necesario revestirlos y orientar a los indígenas; eran temas que Sor Juana pretendió tocar. Por último, fue

una de las escritoras más prolíficas de la Nueva España que desarrolló este tipo de representaciones y se escenificaron en la Corte del Virrey.

Poco a poco se fue perdiendo el interés por el género religioso, así el auto sacramental al carecer de nueva visión, se agotó por diversas circunstancias mencionadas a continuación.

Una de ellas, la influencia del neoclasicismo francés, realizó algunos cambios en el mundo del siglo XVIII. Las causas de este vigor en la composición dramática no son difíciles de explicar: las polémicas que hubo a principios del siglo entre los partidarios de la teoría dramática neoclásica y los que defendían una concepción más libre movieron a muchos dramaturgos a reflexionar seriamente sobre el arte de escribir teatro.

Por lo tanto, surgieron gran sin número de tratados capitales sobre el arte dramático, o sea, la aparición de Artes Poéticas basadas en los autores clásicos de la antigüedad greco-latina.

Además, a medida que avanzaba el siglo XVII los autores parecen tender a escribir con mayor frecuencia para los teatros de la corte que para los corrales. Los teatros de la corte llegaron a ser hacia mediados del siglo, los verdaderos centros vitales de la actividad dramática en Madrid; los dramaturgos ambiciosos buscaban una promoción social y a menudo política, componiendo sus mejores obras no para el populacho, sino para el refinado público de la corte. Así, se fue apagando ese gusto y llegó hasta el aburrimiento.

"El mismo gusto de la gente fue adelantando cada día la línea de la censura" (4)

Comenzó el abuso de plagios, los escritores que no tenían originalidad, tomaban una idea y la copiaban continuamente. Sólo cambiaban la firma pero el argumento siempre era el mismo. Por lo que fue severamente vigilado y se debía notificar y registrar como lo comprueban algunos registros de Madrid.

Otra causa, fue la preocupación por las normas clásicas, el escritor se interesaba por enseñar algo, sobre todo aquello que dejara un mensaje a la sociedad, marcando los patrones de conducta a seguir, al buscar un ideal de conducta y moral. Igualmente que sus obras se apegaran a la realidad.

Fue duramente criticado la presencia en una de estas representaciones de los personajes de distintas épocas no asimilaban, ni aceptaban las alegorías ni la manera simbólica de escenificarlo.

"... a finales del siglo XVIII habían desaparecido veneración y la admiración generales que los autos habían despertado con anterioridad (...) Uno de los factores (...). Los principios literarios del neoclasicismo son bien conocidos. Las controversias, que en España llevaron a la prohibición de las representaciones públicas de los autos en 1765 (...) Condenaron a los autos de Calderón basándose en el principio de verosimilitud." (5)

Estas fueron las circunstancias por las cuales, el auto sacramental se prohibiera por la Real Cédula del 11 de junio de 1765. La ideología cambiante de esa época provocó tal situación, porque a la gente no tan fácilmente aceptaba las representaciones alegóricas. Era el tiempo de razonar y no de admitir dogmas, como

⁴. Ruiz Ramón, Francisco. *El teatro español del siglo XX*. 8a. ed. Madrid, Ed. Cítedra, 1989, pág. 210.

⁵. Parker, Alexander A. *Op.cit.* pág. 21.

verdades universales e inequívocas; la devoción se fue perdiendo, la religiosidad se transformó en escepticismo y duda:

"La religión no cabía en los teatros, debía permanecer en las iglesias. Por edificación e instrucción se iba a oír un sermón (...). O se fueron olvidando poco a poco, las referencias a ellos se hacen raras... ninguno de los jesuitas españoles que defendieron la cultura y la literatura trató o manifestó deseo de defender los autos."⁽⁶⁾

Como se puede observar, los tiempos cambian y el auto sacramental ya no responde a las mismas necesidades de años anteriores a su aparición. En un momento dado causó furor, fue la moda de los siglos prósperos en la España imperial sus creadores supieron llevarlo a la perfección con tal ingenio y virtualismo, hacerlo disfrutar y degustar por parte del público. Les llevó a la reflexión sobre los problemas del hombre en la vida terrestre y mundana.

Lástima, como todas las cosas tienen un inicio, un desarrollo y un fin, pero no siempre mueren, tal vez caen en un letargo, olvido, guardadas en un archivo conocido como el pasado. Sin embargo, otras generaciones de siglos posteriores, con el transcurso del tiempo las retoman y las hacen renacer, dándoles un hábito de vida.

"Tenemos que situarnos, pues, no tanto en un mundo de ideas como de sentimientos. Las ideas constituyen la superestructura, el andamiaje de que se valen los autores para que su sentimiento tenga consistencia dramática. Tómelas de donde las tome, son válidas, y los símbolos escogidos suficientemente claros. El propósito, a todas luces buscar un sentido (...) a la vida de hombre (...) usando una fábula cuyo meollo abarque unas vidas y todas (...) la historia del hombre sostuvo muchas veces las ficciones teológicas del siglo XVII." (7)

⁶. *Ibid*, pág. 24.

⁷. Díez Echarrí, Emiliano, et. al. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Ed. Aguilar, 1982, p. 0, vol I.

No se vuelve a pensar o hablar del auto sacramental sino hasta fines del siglo XIX, en el cual resurge gracias a la pluma de los escritores contemporáneos. Algunos de ellos, realizan autos sacramentales, aunque a ciencia cierta no se sabe cuál fue su objetivo, ni su intención. Sólo se puede asegurar, que fue un punto en común. Tal vez, por rescatar las bases que conforman la cultura española y en especial, hacer un justo homenaje a los Siglos de Oro. Por lo tanto, se reincorporó a manera de moda algunos nombres como Góngora, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Este último daría la pauta para el renacimiento del género casi en extinción.

Torrente Ballester cree hipotéticamente que el rescate del género se debe a dos aspectos: uno, el cansancio del personaje realista; otro, la inutilidad de esta clase de personajes para el drama que aspira a expresar una significación de carácter universal. Es así que los teatros ponen en escena aquellas obras universales para un público de tantos autores que dieron renombre al pueblo español mundialmente y dejaron un sabor especial en las generaciones futuras.

Se puede asegurar que los clásicos españoles encontraron en este siglo XX imitadores, un ejemplo es el teatro poético. Madrid solicitaba siempre el gusto y preferencia por las representaciones clásicas. Así los dramaturgos incrustaban temas o algunos elementos constituyentes del teatro de los Siglos de Oro; o simplemente escenificaban lo ya conocido para satisfacer las exigencias del pueblo.

En la Generación de 1898 o el novecentismo, encontramos ese ejemplo de cultivar el auto sacramental. Nos referimos a dos autores, representativos de la misma: Don Ramón del Valle Inclán y Azorín.

Ramón del Valle Inclán (1866-1936), escribió un auto sacramental titulado Auto para Siluetas, compuesto de dos obras cortas Ligazón Sacrilegio, incluidas en un texto denominado Retablo de la Avaricia y Muerte (1926-1927).

El teatro de Valle Inclán constituye una de las más fuertes, extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo. Su innovación fue duramente criticada hasta nuestros días, por muchos especialistas en la materia.

Comenzó escribiendo un teatro que daría mucho de qué hablar. Lo enfoca en dos direcciones: la del mito y la farsa; la primera remonta a un espacio galaico y la segunda, la de un espacio dieciochesco. En ambas hace una dura crítica de los valores humanos.

Pero no es hacia 1920 que aparece su gran creación o como el llamaría "la teoría del esperpento o desmitificación" en el espacio urbano de la España contemporánea.

"Presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que esté no puede creer, queda atónito, pues esta realidad es increíble. La imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia de que son grotescos unos valores generales en la que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea."
(⁶)

En el Retablo vuelve el dramaturgo a desarrollar la acción del espacio escénico propio del ciclo mítico, anteriormente nombrado. En el cual las fuerzas cósmicas con toda su maléfica potencia de destrucción, se manifiestan presidiendo como una fatalidad ciega de la existencia humana.

Valle Inclán esperpentina tres figuras: la avaricia, la lujuria y la muerte, personajes simbólicos. Hace uso de un lenguaje especial no muy claro para el espectador de otras latitudes, usa un dialecto y las hablas locales de España, centrándose en la región de Galicia.

. Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. pág. 124.

"Sacrilegio" se desarrolla en una cueva alejada de la comunidad, en la donde se esconden unos bandoleros. Ahí se da una confesión de uno de los pillos a un falso fraile, que le cuenta las fechorías realizadas durante su vida. En esa charla hay un pesimismo total, no cabe el perdón, ni la misericordia, sino que el fin es determinado súbitamente a manera de juicio. Hay una condena radical a la pena de muerte, al no absolver al condenado por esa cadena de crímenes cometidos durante el transcurso de su vida.

En Ligazón aparece la fatalidad y hay una historia trágica, la lucha del eterno bien contra el mal. El exterminio de dos abstracciones, la avaricia y la lujuria.

Así una joven entra a una casa que representa la avaricia, todo el poder, y en la cual habita un hombre personificando a la lujuria en toda su potencialidad, sus instintos los ha satisfecho con todas las mujeres que se le presentan en el camino. Por tal causa, la mujer trata de extirpar ambos vicios de la humanidad. El recurso que utiliza para acabar con tal enfermedad, es a través del homicidio asesina al hombre clavándole unas tijeras en el pecho y queda clavado como implorando perdón. Finaliza con un destino fatal y justiciero, debido a que se ha cumplido con la misión antes propuesta, extirpar el mal mediante la muerte.

Corresponde el turno en segundo término a José Martínez Ruiz, conocido por el pseudónimo Azorín (1873-1967). Este escritor creó un auto sacramental denominado Angelita (1920). Como dato anecdótico, la obra fue estrenada en el Teatro Principal de Monovar (Alicante, pueblo natal del autor), el 10 de mayo de 1930, con ocasión de un homenaje que allí se atribuyó. Y tal vez, me atrevo a decir que influyó en otros autores, como Miguel Hernández.

Ya desde su publicación, el propio autor la titula como un auto sacramental moderno, principalmente por su carácter simbólico y abstracto. La preocupación

fundamental de esta obra radica en la idea del tiempo y del espacio, se convierte en la idea central, al grado que llega a sustituir las antiguas alegorías de los autos clásicos.

Además, incorpora elementos del surrealismo como la fantasía, los sueños y el desdoblamiento del Yo que se mueve a través del tiempo. El argumento se puede sintetizar así: un desconocido que representa el tiempo le regala a la protagonista Angelita un anillo, el cual es capaz de llevarla a descubrir su futuro. Por cada vuelta que le de al objeto pasará un año. Como es de esperar, la mujer por curiosa y preocupada por su devenir realiza tal proeza, así transcurren por acto mágico, dos años en el tiempo.

En ese período han sucedido algunos cambios, al punto que desconoce a las personas quienes le rodean, por ejemplo a su sirvienta, su marido y se entera que tuvo un hijo. Entonces repite de nuevo la operación, porque ha discutido atrocemente con su esposo sobre el tema del tiempo. Así descubre que ya no posee una casa, su hogar se ha destruido, está recluida en un sanatorio psiquiátrico. Donde es calificada por los doctores como una loca, por haber hablado del tiempo y de los sucesos que vivió.

Ella asegura que ha vuelto a ver al desconocido, quién más tarde se le presenta y le ofrece tres destinos, puesto no le agrada saber el futuro fatalista y desolador que se le aproxima.

Esos destinos son representados por tres Angeles, simbolizan tres posibilidades del futuro. La primera Angela es una periodista en E.U. simboliza la vida en acción; la segunda, es la esposa de un sabio científico representa una vida colmada de serenidad y paz; la tercera, la vida del sacrificio, de caridad y entrega desinteresada al prójimo sufriente y menesteroso.

Angelita elige sabiamente el tercer destino, vuelve a encontrarse con ella misma, cobra conciencia y finaliza diciendo estas palabras: Bondad, fe y amor. Ella mediante la sortija, puede confundir el ensueño con la realidad y nos recuerda un poco el tema filosófico de los autos sacramentales de Calderón, La vida es sueño. La obra de Azorín está dividida en tres actos los cuales a su vez demuestran el equilibrio existente en todas las fuerzas.

Francisco Ruiz Ramón en su Historia del Teatro Español del siglo XX, la califica como la mejor obra de Azorín y dice: "Un auto sacramental; la idea en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al eterno símbolo; partir de lo maravilloso, de un dato arbitrario, para ascender con verosimilitud a una idea madre. La idea del espacio y del tiempo que atormenta a los humanos. Suprema angustia y suprema obsesión del destino de los vivientes." (9)

Vemos que este auto moderno encierra muchos atributos y es claro que Ruiz Ramón encuentre varios elementos novedosos, con respecto a los clásicos, se observa una evolución. Más tarde en la generación que prosiguió a la del 98, nos referimos específicamente a la 1927, hay una continuidad con este experimento teatral. El poeta Rafael Alberti hizo otro intento en el año 1930, escribió El hombre deshabitado. Fue representada al año siguiente en 1931 y la llevó a escena la actriz mexicana María Teresa Montoya. Las críticas fueron en dos direcciones, a favor y en contra, ya que Alberti presentaba un auto sacramental diferente a la visión tradicional y su espíritu es antireligioso.

El hombre deshabitado estructuralmente continúa las mismas líneas del anterior, consta de tres actos, aunque Alberti los describe como un auto en un prólogo,

9. Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español del siglo XX, pág. 167.

un acto y epílogo. Es un auto alegórico, a la manera calderoniana, la ideología es lo único cambiante y muestra una contraposición con los clásicos.

Trata los temas del pecado original y del paraíso perdido con una visión moderna. Presenta una divinidad, la cual es llamada "Vigilante Nocturno" que se comporta pasivamente tenebrosa e inescrutable con la humanidad. Muchos críticos consideran este auto como una invención impresionista y turbadora.

El argumento empieza cuando el hombre se encuentra desprotegido, sometido a su condición y sólo abordará sus problemas mediante la ayuda de sí mismo, ya que el vigilante, funciona como el guía o consejero pero no moverá un dedo por el hombre ante su debilidad humana, ante la carne y los sentidos.

Introduce los pasajes bíblicos, hay un anacronismo, pero la dogmatización no está presente, sino que existe una crítica social fuerte, una deshumanización. Hace reflexionar al espectador sobre una falta consciente de valores y dice si no ayuda Dios, quién lo hará. Es una visión brusca y hasta ofensiva para el español, puesto que se orgullece de ser un pueblo eminentemente católico.

Alberti es un poeta y dramaturgo vanguardista por las siguientes razones: "La división en tres momentos, si es de alguna manera concesión a los tres actos usuales, en mayor medida el resultado de la necesidad de cambiar el decorado pertinente a cada momento; pero con otra escenografía, no le hubieran sido difícil de resolver (...) nos hallamos ante un intento de modernización, de adecuación a nuestra sensibilidad, de un género al que sólo impropriamente podemos seguir llamando tradicional, ya que corresponde a una tradición interrumpida en el siglo XVIII por el real decreto." (10)

¹⁰.- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro contemporáneo español*. 2a. ed. Madrid. Ed. Guadarrama, 1989, pág. 493.

Tanto Azorín como Alberti dieron a sus obras un tono vanguardista, le dieron una visualización ingeniosa e innovadora, aprovecharon todos los recursos y les dieron vida. Pero no sólo ellos intentaron esta hazaña, sino que hubo un seguimiento de este proceso revalorador con las figuras de Miguel Hernández y Max Aub.

Miguel Hernández (1910-1942), como otros dramaturgos experimentales y defensores del género, quería romper con los artificios teatrales al uso, devolviendo al teatro español algunos de sus rasgos tradicionales, especialmente los de sus admirados Siglos de Oro. Este sobresalió más por su actividad poética que por su trabajo teatral pero no por eso dejó de intentar tan anhelado propósito, ya que en él veía una gran fuerza política y didáctica.

"Creo que mi teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca." ⁽¹⁾

Escribió varias obras: Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras (1933), El torero más valiente (1934), Los hijos de la piedra (1935), El labrador de más aire (1937), El teatro en la guerra: La cola, El hombrecito, El refugiado, Los sentados: son cuatro obras breves pertenecientes a la época combativa de Hernández. Finalmente se añade El pastor de la muerte, un drama de 1937.

Así en su juventud tuvo una fuerte influencia del catolicismo, había escrito el auto sacramental moderno Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras. Con éste no tuvo la trascendencia como otros autores, ya que fue difícil dar a conocer su obra y abrirse paso en el mundo intelectual de esos años. La crítica fue muy dura, porque veían que poseía un tono eclesiástico.

¹. Hernández, Miguel El Teatro, Cuba. Ed. 1984, pág. 11 (Prólogo).

En comparación con los otros autos, el de Hernández es más extenso, consta de tres partes, cuyas escenas se subdividen respectivamente en 12, 11, 7. Miguel trató de rescatar y restaurar la retórica barroca. Por lo tanto, el auto está escrito en verso a diferencia de los antecesores, mientras que sus compatriotas emplearon la prosa y el diálogo fluido.

Se desenvuelve en tres ambientes que reflejan los estados por lo que atraviesa el hombre: la inocencia, las malas pasiones o el despertar hacia la vida sensitiva y para completar con este ciclo, el arrepentimiento.

Después bajo la manufactura de Max Aub, quién escribió un teatro de circunstancias o de compromiso. Lo integran obras breves de un solo acto, en el cual transmitía su ideología política. Como era de esperarse, también incluyó este género flameante, denominado Pedro López García (1936).

Se puede agregar otras obras que tienen cierto tono religioso, pero que no se agrupan dentro del auto sacramental, por mencionar se encuentran: El agua no es del cielo, Jon a las dos hermanas etc... .Obviamente esta clase de teatro tenía una misión específica, invitar al pueblo a unirse en la lucha contra el enemigo, o sea, contra los falangistas (fuerzas de Francisco Franco).

Max Aub en Pedro López García titula a su obra auto por su carácter simbólico y las figuras alegóricas que en ella se encuentran, ejemplo es la Madre del protagonista que representa a la Tierra.

Se divide en dos cuadros y un intermedio a manera de entremés. Se distingue de los autos sacramentales contemporáneos, describe abiertamente la situación de la Guerra Civil, cómo penetró hasta el lugar más apartado.

Pedro es la viva imagen del pueblo español, desconcertado ante una lucha que no provocó. Es incorporado a la batalla en forma brusca, arrancado de sus labores y de la privación de una madre, la cual es asesinada por la misma causa. Así inicia su camino en la milicia.

Después España se convierte en el ensayo de una guerra verdadera, la Segunda Guerra Mundial. Entonces, España es ofrecida como una mercancía al mejor postor, a cambio de armas, tanques y fusiles etc. Luego, Pedro ya convencido y con plena conciencia invita a los otros a participar y adherirse al grupo republicano.

Este apartado es tan sólo una visión global del auto sacramental, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha sufrido modificaciones para bien y poco a poco ha evolucionado el género; las circunstancias que le dieron vida se transformaron hasta convertirse en un género didáctico-político, vanguardista con elementos renovadores. Y no sólo exclusivo de un pueblo como el español, pero esa es historia aparte y comprendería un estudio más amplio y distinto al presente trabajo.

Con ello no se quiere decir, que en otras partes del globo terráqueo no lo hayan empleado. Por citar algún ejemplo en América Latina y en la época colonial sirvió perfectamente durante la evangelización. Siglos más tarde ha funcionado como un arma conscientizadora en algunos conflictos de Latinoamérica y la dramaturgia lo comprueba, por mencionar nombres como los de Carlos Solórzano y Las manos de Dios.

Con precisión, no sabemos si se haya agotado por completo este género, sin embargo observamos, que perdió la religiosidad antes propuesta, dio un giro radical, el hombre se ha desluminizado y desacralizado. Analiza los hechos desde una perspectiva más lógica y objetiva, el auto sirve como medio para transmitir un mensaje de cualquier tipo, vivo, coherente y preciso.

CAPÍTULO II

**EL ASPECTO POLÍTICO
EN EL AUTO SACRAMENTAL.**

CAPÍTULO II

EL ASPECTO POLÍTICO EN EL AUTO SACRAMENTAL.

“Así como en la historia natural de las peculiaridades de la fauna y la flora solo puede reconocerse asociándolas con las características del lugar en que viven, así también en la historia de la literatura, el ser la coloración y las particularidades, se explican en gran parte por el humus sociológico donde brota la creación literaria”.⁽¹⁾

Existe una estrecha relación entre el hombre y la naturaleza, ya que trata de representarla como producción. Este ser tiene la necesidad de afirmarse como ser humano y de mantenerse como tal. La creación es la actividad práctica la cual le permite captar esa realidad ya sea interior o exterior. El poder de creación del hombre se despliega en la elaboración de objetos humanizados y de su propia naturaleza. El hombre se convierte en creador, desde que produce objetos para satisfacer sus necesidades, que sólo existen por y para él.

¹- Frazer, James George. La rama dorada. 9a. Reimpresión. México, Ed. F.C.E., 1986, p. 113.

Por consiguiente, el hombre se halla en una relación múltiple en la que, es esencial apropiarse de la realidad (el mundo circundante), mediante las relaciones con el mundo. Será más rico, siempre que se vea apurado de una totalidad de manifestaciones de vida humana.

Hay diversos tipos de relaciones con el mundo, que se han ido realizando y afianzando en el curso de su desenvolvimiento histórico-social: las relaciones práctico-utilitarias con las cosas; la relación teórica; la relación estética etc... . En cada una cambia la actitud del sujeto hacia el mundo, ya que se modifica la necesidad que la determina, a su vez, el objeto la cual la satisface.

En la relación práctico-utilitaria, el sujeto trata de cumplir una necesidad humana, por ello valora los objetos de acuerdo con su utilidad o capacidad de satisfacerla. En la relación teórica, el hombre no deja de estar presente; el conocimiento resuelve la necesidad de afirmación real, efectiva del hombre ante la naturaleza. Persigue la medida objetiva del objeto mismo, así quiere penetrar en su esencia. Muchas veces debe abstraerse a sí mismo, para penetrar y mostrar el objeto.

En la tercera relación, la estética; el hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas estas como propias de un individuo por naturaleza social.

En la creación artística lo subjetivo se vuelve objetivo, el objeto se vuelve sujeto y viceversa. Por ello la obra de arte es un objeto en donde el creador se expresa, se exterioriza y se reconoce a sí mismo. Así el sujeto muestra en su obra distintos aspectos de la realidad del mundo que la enriquecen por ejemplo:

a) El lugar que ocupa en la literatura en una sociedad determinada. Se rescatan aquí el prestigio del escritor, su posición ante el público; el parentesco entre la literatura y las otras artes, el mecenazgo y las formas de protección al escritor, y el modus vivendi del mismo.

b) El consumo de la literatura. Este punto lo conforman los hábitos del la lectura según las clases, las profesiones, los sexos, las edades; las minorías lectoras en sociedades de gran analfabetismo; el gusto y las modas; la competencia con otras diversiones populares: cine, televisión, radio, etc.; que manipulan a la literatura para sus propios fines; los teatros comerciales, experimentales, privados, con sus respectivos públicos; los libros que más influencia han ejercido sobre la evolución social etc...

c) Organización de la vida literaria. La conducta de los grupos literarios; los tratos del escritor con las editoriales y con los grupos intelectuales contemporáneos a él. La crítica y la propaganda periodística, las instituciones que intervienen en las actividades académicas.

d) Las influencias sobre la vida literaria. Se incluyen las exigencias del Estado, la Iglesia, los partidos políticos, el régimen económico; las consecuencias que tienen sobre la literatura los cambios técnicos, económicos, políticos y religiosos; la censura las técnicas literarias las cuales se amoldan a los órganos públicos y las visiones de los escritores sobre sus lectores.

e) El funcionamiento social de la literatura. Permanecen aquí la participación del escritor en el poder político; los temas sociales efectos de la conversación, cartas, costumbres en la composición de la obra; el propósito de reforma o crítica social.

Se puede sintetizar lo anterior, el hombre tiene la necesidad de expresarse exteriorizando su contorno, así se conoce a sí mismo. La obra de arte es el producto donde se conjuntan todos los aspectos determinantes en las relaciones del hombre con la naturaleza social. También el objeto tiene la funcionalidad de transmitir el mensaje del ser social, es decir, el escritor tiene el compromiso de comunicar sus ideas o las de la época en la cual vive. No puede alejarse de ella puesto que es un ser social.

Miguel Hernández no fue, no pudo ser, hombre de dogma, de partido, partidista: se lo impedía su fervoroso, arrebatado amor al ser humano, ser en y por la libertad. No importa su palabra juvenil, su afiliación, su carné político temporal, exigido por las circunstancias. A nuestro poeta sólo se le puede adscribir al partido del hombre, del hombre libre. Y de este amor al pueblo, de esta fontana de autenticidades, surgió la norma que signó para siempre su limpia conducta, su rectilínea existencia. De su amor al pobre, al desamparado, amaneció su anhelo de justicia social; jamás de lo convenido por una facción política, aunque a ella se le acercara por analogía en ideas y sentimientos.¹²⁾

Miguel Hernández se pega a esta teoría, requería plasmar ese mundo en el cual se desenvolvía a diario. Quería y necesitaba expresarse mediante el conocimiento. Utilizaría un producto para transmitir su personal visión de la naturaleza social y mostrar esa multiplicidad de relaciones.

Por tal causa, en su auto sacramental *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, estén incrustados dos aspectos difíciles de separar, desde los tiempos ancestrales como lo son la política y la religión, hay que recordar que estos dos elementos representan el poder desde las sociedades primitivas, el sacerdote principal

².- Ramón Vicente. Miguel Hernández, Madrid, Ed. Gredos, 1973, p. 277-278

también era el jefe político y religioso. Dominaba el aspecto gubernamental y el espiritual.

La unión de un título de realeza con deberes sacerdotales fue corriente en la antigua Italia y en Grecia (...) En muchas otras democracias griegas había reyes titulares cuyos deberes, por lo que sabemos, fueron sacerdotales y concentrados al rededor del hogar comunal del Estado (...) De hecho, se señala la frecuencia con que los magos han evolucionado hasta llegar a jefes y reyes.⁽³⁾

Después de algunos siglos se han dividido en dos instituciones independientes, al sociedad las une y las necesita. Así Miguel Hernández desde su infancia perteneció a un grupo carente de recursos, subsistía mediante el pastoreo. Su educación fue elemental y casi escasa, asistió a una escuela para obreros llamada "Colegio de Santo Domingo", donde aprendió las reglas de gramática y aritmética, algunas nociones de geografía y religión. Sobresalió en al doctrina catequista, auxilió muchas veces en la misa, de ahí su buen conocimiento del catolicismo. Por cuestiones prácticas y hasta egoístas, el padre de Miguel lo obliga a abandonar los estudios, quiere que herede su oficio de cabrero. A pesar de ser hijo brillante y contaba con el apoyo de los jesuitas en distintas ocasiones trataron de disuadirle, pero no lograron nada ni aunque le dijeran: "Su hijo vale y tiene buena madera".⁽⁴⁾

Este buen leño por méritos propios se instruyó y nunca dejó de interesarse por el gusto al saber, tenía un hambre insaciable por la cultura. Y así poder expresar sus ideas a través de la creación literaria. Leía a escondidas todo aquello que cayern en

³- Frazer, James George. Op. Cit. p.31-32

⁴- Muñoz Hidalgo, Manuel. Como fue Miguel Hernández. 2a. Ed. Barcelona, Ed. Planeta, 1975, p. 27

sus manos, como quien devora un mendrugo de pan. Es por esto, que conoció a los clásicos de la literatura española.⁽⁵⁾

También le gustaba el cine, como anécdota, decía que Chaplin era el único actor que valía la pena y no se equivocaba. Igualmente se interesaba en el teatro, lo veía como una maravillosa posibilidad para comunicarse con otros, sin embargo, no pudo asistir a frecuentes representaciones de las compañías teatrales de la época.⁽⁶⁾ Todos estos elementos dejaron una honda huella en su persona. Antes de interesarse en la poesía realizó un intento de obra titulada *La Gitana*, constaba de cinco actos, participó como actor en la representación de la obra "Los Semidioses", de Federico Oliver, cuando contaba con escasos dieciocho años. Pero su esfuerzo no tuvo el éxito deseado y retornó a lo poético.

Las influencias tanto políticas como religiosas son una muestra de lo acontecido en España en las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta. España sufría una serie de transformaciones a la destitución de Alfonso XIII, se dividía en una variedad de grupos con diferentes corrientes ideológicas y políticas. Unos en contra de la monarquía, se fragmentaban a su vez en socialistas en los cuales existían ciertos cambios graduales que dieron origen a los sindicatos; en segundo lugar, los liberales que integraban la república compartían estas algunas ideas con los grupos anteriores, pero siempre hubo fricciones.

⁵. - Se reunía con el círculo de amigos entre los que se incluyen a Ramón Sijé, Carlos Fenoll, etc, con los cuales hacía un intercambio de libros pertenecientes a los autores de los Siglos de Oro.

⁶. - Miguel cifró sus primitivas aspiraciones literarias en el teatro, bajo el estímulo de las representaciones que se llevaban a cabo en la Casa del Pueblo de Orihuela, compañía teatral de la cual formó parte.

Otros querían retomar las riendas de lo tradicional, a toda costa visualizaban una España monárquica, ya que representaba el antiguo poder de años atrás. De este grupo de conservadores encontramos dos subgrupos, los carlistas y los alfonsistas.

Deben añadirse los rebeldes como una tercera facción, integrada por aquéllos militares que más tarde se unirían a los conservadores para sublevarse y dar el golpe de estado en junio de 1936. Era lógico que unieran sus fuerzas, ya que observaban muchos errores en los gobiernos, significaba la mejor oportunidad.

Asimismo existían dos tendencias culturales surgidas del siglo XIX las cuales en el XX tuvieron gran fuerza, éstas fueron el Krausismo y el Catolicismo. El Krausismo, doctrina filosófica que promulgaba el "racionalismo armonioso", combinaba elementos de la ilustración del siglo XVIII y el idealismo germano. Aceptaba a la par a la razón y la evolución. Para ellos el hombre era hasta ahora el más alto producto a la divina inteligencia y el hombre, como el resto del universo, evolucionaba contantemente hacia la meta de racionalismo armonioso.⁽⁷⁾

La educación era la actividad más importante, surgieron en consecuencia la creación de escuelas. Presionaron para que dieran becas a los graduados por toda Europa e hicieran en España los ajustes necesarios para alcanzar la anhelada superación. La influencia de estas corrientes fue preponderante en la formación de esa pléyade de científicos, filólogos, arqueólogos e historiadores de España. Las artes no fueron la excepción en este aspecto.

⁷- La filosofía Krausista sostenía que las ciencias naturales eran la clave de la comprensión de la armonía intelectual del universo. Se interesaban aún más por las ciencias sociales y la historia de las leyes; consideraban que el universo era armonioso y se conjuntaban todo estos elementos, aún los problemas políticos existentes a través del análisis y de la convivencia llevados a través de la razón.

La segunda gran corriente fue el catolicismo que extrajo fuerzas de su universidad, de su larga lista de poetas y santos, de su magnífico ritual y de su identificación histórica con la reconquista y la unificación de España. Se interesó por la acción social y la educación. Exaltó el ideal de justicia social como base de la acción política y social católica en la era industrial. Favoreció la creación de los sindicatos católicos, de sociedades de seguros mutuos y cooperativas.

De igual manera la iglesia debería desarrollar sus sistemas hospitalarios y escolares, para que estos campos no cayeran totalmente en manos de seculares. Recuérdese que el gobierno confiscaría los bienes y la educación a la iglesia. Se incorporaron nuevos órdenes a España dedicadas a la enseñanza como los maristas, salesianos etc... que introdujeron nuevos métodos pedagógicos.

Hubo una gran competencia entre ambas tendencias culturales. Y al relacionar estos acontecimientos con la figura de Miguel Hernández, es esencial señalar que en la región donde vivió entre Alicante y Murcia, especialmente en su ciudad natal Orihuela, existía una gran variedad de órdenes religiosas acaparadoras de la cultura y la educación. Había colegios de clase alta y baja; las diferencias eran notorias, en un mismo colegio unos entraban por una puerta y los de clase inferior por otra.

“Ciudad de conventos y palacios, cada esquina es una encrucijada medieval y cada casa solariega, húmeda y hermética, un misterio. (...) Ciudad detenida, pueblo que agota su tiempo, midiendo la propia ruina. No obstante, y como a hurtadillas, Orihuela quiere alcanzar nuevas metas; pero el empeño es tímido y el anhelo se frustra, porque, en lo más raizal, sigue imperando su más antiguo elemento dominante y generador: lo religioso.”⁽⁸⁾

⁸. - Ramos, Vicente. *Op. Cit.* p. 18.

Miguel adquirió sus únicos estudios bajo los auspicios de los jesuitas, con estos conoció y perfeccionó la doctrina católica, así lo confirma el historiador Gabriel Jackson en su obra La República Española y la Guerra Civil: "el joven poeta comunista Miguel Hernández adquirió mucho de su vocabulario y de su profundo tono espiritual en sus antecedentes católicos".⁹⁾

De similar se rodeó con gente fundadora de los grupos culturales de Orihuela¹⁰⁾, seguían esas mismas tendencias religiosas, fueron incitadoras al espíritu cognoscitivo del poeta y que difícilmente se pudo desprender. Dentro de ese grupo de jóvenes intelectuales encontramos a Ramón Sijé que crea varias revistas literarias denominadas "El gallo en crisis" y "Cruz y Raya", revistas de crítica intelectual y combatiente, conjuntada con la poesía del mismo tipo. La crítica se apega a los cánones de una posición católica de exigencia y de renovación de las posibilidades creadoras o imaginativas del catolicismo. El grupo pensaba que los curas les tocaba velar por la pureza del dogma, mientras los laicos tenían que luchar por su vitalidad y sus posibilidades de imaginación. Con ese conjunto de jóvenes Miguel conoce a los grandes poetas de los Siglos de Oro, por otro lado le enseñan y tienen contacto con la obra de los poetas de la generación del 27.

Por tales antecedentes se observan en Miguel dos tendencias, la católica y la combativa. Muchos críticos le ubican como un verdadero comunista. Es normal que aceptara dicha ideología, porque al ir desenvolviéndose en la sociedad y al darse cuenta de las injusticias que en su entorno pasaban con los demás y con él mismo,

⁹.- Jackson, Gabriel. La República Española y la Guerra Civil. (1931-1939) 2a. Ed. Madrid, Ed. Orbis, 1985 p.

¹⁰.- Entre los años de 1928-1933 la sociedad orciliana mantenía varios centros recreativo-culturales, espejos también de las ideas político religiosas de sus asociados como el círculo de Bellas Artes, casa del Pueblo, Centro de Caballeros de Monserrate, el Círculo Católico Obrero, el Tradicionalista y el grupo de jóvenes encabezados por Ramón Sijé.

sobre todo, si es un mundo duro de penetrar donde se carece de estudios y medios para moverse en el ambiente cultural al cual se aspira; y al enfrentarse a éste, se encuentra obstáculos tan absurdos, que decide tomar el camino comunista. Está en boga, se respira y se siente en España el comunismo, como si fuera el viento de la época. Su viuda Josefina Manresa a diferencia de los historiadores indica lo contrario:

“Muchas personas me preguntaban si Miguel era comunista, y yo respondo que nunca vi que tuviera el carnet de ese partido, aunque es verdad que iba con los comunistas, como también tenía amigos pertenecientes a otros partidos. Yo le veía un hombre con capacidad de ayudar a cualquier persona”.¹¹

Bueno es innegable que Miguel fuera o no comunista independientemente de poseer un carnet, las ideas están presentes en la obra y la historia lo confirma. Cabe recordar el viaje que realizó por la URSS el 28 de julio de 1937. Su filiación socialista se debió a la influencia del estudiante universitario Augusto Pescador Sarget y perteneció a la juventud socialista de Orihuela, de la cual fue el primer presidente del mismo. Es un escritor comprometido, es un ser que vive dentro de una sociedad y exterioriza lo visto al rededor y por mucho que se desprenda de ella, refleja en su obra las tendencias aprendidas de manera consciente e inconsciente.

Por los años de 1928-1931 el mercado español del libro es invadido por una enorme avalancha de novelas y escritos en tono social y revolucionario o por panfletos propagandistas del pensamiento de izquierda. Así en los duros años de la crisis económica y en el revuelto ambiente de la República, el escritor va adquiriendo consciencia de su responsabilidad. Y durante los años de la dictadura, el mundo tenía su orden y los poetas se entregaban sin cuidados a la creación artística, podían construir su propio mundo. Pero se derrumbó por la cruda realidad, la cual les fuerza

¹¹.- Manresa, Josefina. Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández. Madrid. Ed. Ediciones de la Torre, 1980, p. 100.

a vivir y cantar sobre un mundo amenazado, hay un clima de inseguridad. En general las armas se convierten en un instrumento poderosísimo capaz de influir en las masas. Por tanto no se le permitió la libre expresión, en consecuencia tendrían que hacer uso de ciertas formas para difundir su mensaje sin ser descubiertos tan fácilmente. Para Miguel la más idónea fue el auto sacramental porque podía disfrazar sus ideas a través de un género que la mayoría de las personas acreditaban como religioso.

“Muchos son los factores que sugirieron a Hernández la composición de auto sacramental: ambiente católico en el cual desarrolló su primera actividad de poeta, amistad con Sijé, apego muy hondo a la tradición de la literatura clásica española, cierta inclinación hacia la creación que, al realizar su aspiraciones artísticas, expresará momentos de su credo religioso de entonces y algunos”.⁽¹²⁾

El auto sacramental se escribió en 1933 y fué publicado hasta el siguiente año en 1934, período de transformaciones radicales en el mundo y en contexto hispano. Miguel sólo ganó 200 pesetas por haber publicado esa obra en la revista “Cruz y Raya”. A pesar de esa situación en la que vivió el dramaturgo, busca la ayuda de otros intelectuales quienes le sustentaron por varias temporadas sus continuos viajes a la capital española con el objeto de ser reconocido por el grueso de los intelectuales de ese país. Miguel escribe y refleja esas percepciones recopiladas durante sus travesías, y también se puede decir, que tal vez fueron visionarias de lo que más tarde sucedería con su amada tierra, como eco de la intensa fiebre social y revolucionaria de la época.

Miguel nació en un hogar muy humilde, que su infancia y adolescencia transcurrieron en un ambiente social modestísimo. Su existencia alboreó entre escaseces, con los siguientes acondicionamientos y secuelas sociales que la clase de modesta economía tenía que soportar en la ciudad de Orihuela, donde las discriminaciones por tales motivos materiales eran muy ostensibles(...)

¹² - Ifach, María de Gracia. El al. Miguel Hernández. Madrid. Ed. Taurus, 1975, p. 289.

Así denunciaba el poeta un aspecto de la realidad social (...) Y cuya alma crecen deseos de justicia...⁽¹³⁾

En esta obra aparece la influencia de su amigo Sijé al darle a conocer autores y materiales que dieron alto renombre a la cultura española, pero eso no bastó para que Miguel hiciera un homenaje a ese periodo de esplendor de la literatura y la adaptará a las circunstancias político sociales de esos años.

Sin embargo el auto sacramental consiguió el éxito anhelado por su autor entre julio y septiembre de 1934, le abre más las puertas de los círculos literarios, singularmente el cual giraba entorno a Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, amistades e influencias que desvelan nuevos caminos para el gran orilano. Corresponderá analizar a continuación la obra de la que estamos hablando con mayor detenimiento.

En el primer acto Miguel pone en boca de uno de sus personajes esta situación y nos presenta a España como el paraíso, se siente un viento con características especiales, presiente problemas a un futuro cercano, como si este fuera el causante del mal.

...Y si el viento es tempestad
de viento, lucha furiosas.
Ruedan fracciones las rosas,
unidas entre abiertas.
El desconcierto conciertas
viento, y ¡cierral, qué iracundo
y abre!, le impones al mundo
acelerando sus puertas.
Dispersando las uniones
se arremolina, se exhala,
y alador de cosas, ¡halal,
le imprimes acciones. (P.I.e.I)

¹³- Ramos, Vicente. Miguel Hernández. Madrid, Ed. Cerdos, 1973, p. 137

Aquí en este fragmento observamos un cambio, indica la agitación de los grupos, "el concierto desconciertas", hay una confusión en el orden de las cosas, se respira un mundo contradictorio, se ve una fragmentación o una posible lucha, acelera lo iracundo, deshace las uniones y les imprime acciones.

El hombre-niño representa al pueblo español el cual a la par evoluciona, es aquel inocente quien no se da cuenta de la situación próxima y catastrófica que le avecina. Por eso requiere los consejos del padre, el cual le indica que busque su camino y se fije al elegirlo.

Tu libre albedrío queda,
si no obligado, en verdad,
rendido a la voluntad
de su albedrío; rendido
a Dios y a su soledad.
Como de su vuelo el ave
libre, si, pero sujeto. (P.I.e.I)

Tiene que ser libre, pero sujeto al mismo mundo al que pertenece. Quienes desean protegerlo más no es posible. Posteriormente se da una lucha de fuerzas antagónicas, el bien que podría simbolizar a la República la conforman las figuras divinas, los santos, personajes bíblicos etc... Mientras, los contrarios son el deseo y sus auxiliares representando a los rebeldes y los socialistas. Esto se puede comprobar ya que con la historia real aconteció entre los años 1933-1934 surgieron problemas en el gobierno de Manuel Azaña Díaz entre los meses de marzo, abril y mayo es el jefe del gobierno y toma una determinaciones que afectan a los otros grupos (socialistas, monárquicos etc). El deseo, en el argumento de Miguel es el dictador, es el causante de las transformaciones, de la visible paz. Históricamente podría simbolizar ese hecho, aunque no existe realmente un líder en el sentido de la palabra, que lleve la contienda, mas el poeta lo ejemplifica así:

Yo:
el marido de la cabra;
el dictador de la carne...
Naci en marzo, abril y mayo,
con el ardor de las savias,
la voluntad de sus hojas
y la fuerza de sus ramas,
me hicieron crecer, me hicieron
revolucionar las palas,
mientras la luna creciente
a su perfección llegaba...
... Bestia, furia, lumbre brava,
embesti contra el rebaño
y ataque por la retaguardia...
Agosto me hará maduro (P.I.e.III)

Se refiere a que las fuerzas rebeldes militares van proponiendo sus ideas en las provincias españolas y es curioso que pase en la realidad, si tan sólo el poeta lo señala como un hecho más. En ese mes sucede la Guerra Civil Española, pero es el año de 1936 y como podemos ver hay muchas coincidencias.

El pastor en la obra será destruido y para los pueblos semíticos esta figura representa el poder político, es un pastor luchador. Se equipararía a la figura de Azaña o cualquier republicano, es más del mismo Miguel, ya que fué pastor. Este encierra una fuerza virgen y nueva, sin embargo, tiene algunos errores. Igualmente puede emerger del pueblo mismo como un conductor que incita y dirige a la lucha cabal y necesaria.

Soy fuente apenas, que es ser
virginidad enpeñada
en ser virgen y ser libre
y claridad duplicada,
cuando en prisiones de barro

me van a meter los cántaros.
Y niño apenas, y lilio
saco mi camisa cana
a relucir por el mundo
cuando el sol me la acobarda,
y el peor lado del cuerpo
me la emborriona de manchas... (P.I.c.III)

El pueblo está involucrado, es afectado hasta en su libertad, es la imagen de alguien al quien se le puede manipular, debido a su inocencia o desconocimiento.

Las fuerzas del bien tratan de proteger a niño de alguna mala compañía, sin embargo, no es suficiente en la obra ni mucho menos en la realidad, con simples consejos o con un cuidado excesivo no se previenen batallas. La fe puede ser la salvación, pero con fe no se lucha, sino con hechos y acciones, con una organización que concientice a los demás.

Después los sentidos aliados del deseo entablan un diálogo entre sí en el que aparecen varias palabras claves. De acuerdo con la historia corresponde a las continuas formas de protesta y rebeldía en las provincias de España; motines anarquistas en Cataluña y Casas Viejas, quema de cosechas en Extremadura, alzamientos en Aragón, huelgas etc..., una serie de acontecimientos los cuales transformaron la vida pacífica de aquel país de los años treinta.

¡Oh!, que ganas
tengo de pelear
con él:
Llego la hora
de no dejarlo en paz.
¡guerra! ¡guerra a nuestro amor!
que nos miraba mal,
más que a la hora de rezar
de nosotros: a la hora

del trabajo.

(P.I.e.VI)

Aparece armas, puñal, hoz, armería etc., en este acto son símbolo de la violencia que completan la idea anterior. Estos personajes se incorporaron a la tendencia socialista, la hoz y el martillo símbolo del mismo, surge la bandera comunista y su lema: ¡Abajo el capital! Claman la reivindicación y la venganza: ¡Será un golpe mortal!

En el niño surge la duda porque sufre una confusión ante las fuerzas que le rodean, similar a lo que pasa el país y con los habitantes quienes no tienen ideas de lo que sucederá.

... sobre el viento
próximo a mi alrededor,
con temor y sin temor
presiento, siento y consiento.
Ay ¡qué me ha pasado a mí
sin nada haberme pasado
que me veo trastornado
viendome como me ví?
Dormido me quedé aquí
y aquí despierto ahora estoy;
y sin embargo, no soy
sin poder dejar de ser.
el que está mañana, ayer
se metió está mañana, hoy
... ¡ No puede divertir, no puedo
brujulear qué me pasará
¡Qué lejos está mi casa!

(P.I.e. VIII)

En la estrofa se observa varios antónimos ya sean sustantivos, adjetivos, preposiciones, conjugaciones que fijan la idea de la confusión o la incertidumbre. Por ejemplo, ayer, hoy, mañana; dormido-despierto; con o sin, etc.; en general concluye la pregunta de dónde se encuentran sus raíces y su hogar.

Las fuerzas del bien ven cercano el peligro para el infante, le previenen indicándole que indague el origen del daño. Con esto, el poeta quiere crear conciencia, es decir, que la gente reflexione sobre las causas del mal y busque a través de la razón la solución al problema planteado. Nos recuerda la filosofía de la época como el Krausismo.

Inocencia, no se gana
nada olvidando el enigma,
si él lleva dentro la clave,
y tiene que descubrirla
y con ella su misterio
pronto o tarde, cualquier día.
Será mejor que le hable
y con la razón le asiste,
Puesto que se halla en un trance
Terrible de muerte o vida ...

(P.I.e. VIII)

Como se puede apreciar la razón debe estar en primer lugar sobre todas las cosas y sobretodo ante las decisiones a tomar. Para Miguel Hernández es la clave del enigma y de todos sus problemas, mientras se asimile y se tenga la conciencia podrá resolverlos cualquier incertidumbre que se le presente en la vida.

En la segunda parte de la obra el niño se ha transformado en un hombre, admira su naturaleza o sea los cambios físicos sufridos en su cuerpo. Esta contemplación se realiza en un estanque, el cual se convierte en un tipo de espejo y en dondel el hombre descubre esa metamorfosis como si fuera un Narciso. Pero es interrumpida por el Deseo, el cual utiliza una piedra como instrumento para la abrupta interrupción; la piedra es capaz de provocar un cambio con un "leve empujón" que va acompañado de la batalla y la muerte como consecuencia lógica del mismo.

HOMBRE- Pero quién atropella
La visión planteada, el dulce encanto

DESEO- De mi contemplación de mí, Deseo
Que siento tan hermoso estoy tan feo
Sólo una piedra inerte,
Pero segura
HOMBRE- Y una piedra pudo
Con un leve meneo...?
DESEO- Con un leve meneo, pero fuerte

HOMBRE- Con un poco peso...
DESEO- Pero rudo
HOMBRE- Desilustrado y nudo
Déjame...¿Cómo?
DESEO- ¡Calla,
Que más hará la Muerte
y será más pequeña la batalla!
Acuéstate: reposa
sobre esa blanda arena,
bajo esa higuera, encima de esa rosa
(lejos la castidad de la azucena,
cerca de la tentación de los claveles),
que habrás de empezar pronto la faena
que ya te están pidiendo estos vergeles
(P.II.ant.ci.)

Continuamente el poeta juega con las dos ideas la religiosa y la política, es claro que la censura este presente y por lo cual tiene que cuidar en su obra el mensaje para que no se a descubierto por las autoridades y la mejor herramienta que encuentra para este propósito es emplear la alegoría.

Posteriormente el deseo invita al hombre al descanso total a la pasividad a fin de preparar el destino fatal del hombre y su caída.

Duerme, que yo te velo
traidoramente alerta;
y aun en sueños te inclino, te amartelo
a la carne dañina.
Duerme, que ahora a tu sangre yo la puerta
procurando tu ruina...
... y a tus pies, una tierra tan ingrata
que a tus labores exija a tus labores
mientras cómitre, te ata
a una vida forzada de rigores. (P.I.f. ant. e.I.)

Las estaciones intervienen en la contienda, seducen al hombre con sus encantos, pareciera un símil en el que los partidos políticos con sus innumerables promesas tratan de cautivar al pueblo, con tal de conseguir adeptos. Esto es palpable ya que en 1932 se formaron varios grupos políticos, originado por la incapacidad de los gobernantes para resolver los problemas suscitados en ese instante, lo que provocó la exasperación de las masas trabajadoras y democráticas.

En consecuencia surgieron protestas a través de numerosas huelgas en ese año. Para 1933 se reorganizan y se forman grupos de contra ataque, específicamente nos referimos a las fuerzas de reacción clerical y feudal, los cuales fueron alentados por la llegada de los nazis.

En marzo de ese mismo año aparece el C.E.D.A. (Conferación Española de Derechas Autónomas) bajo la dirección clerical y fascista de Gil Robles. A partir de octubre se dieron las campañas de exhortación a las elecciones en 1933, originando todo esto, por el desfavorecimiento de Azaña, ya que labor corrupta y represiva fue duramente criticada, por tal causa se requerían las elecciones. Y resulta curioso, porque este suceso es incluido en el auto, más el autor del auto sacramental lo pone en la voz de las estaciones del año.

También en octubre Primo de Rivera hijo, funda la Falange Española. Miguel Hernández utiliza este nombre, lo relaciona con el personaje de la primavera puesto que lo hace de manera estratégica, lo separa y lo pone con mayúsculas, Prima-Vera; si no tuviera la importancia y no habría tantas coincidencias históricas en este apartado.

“Este mismo impetu simbólico de vida a la política de España áurea: como un arte de sustituir las personas por símbolos: como un arte de formar unidades: de

reflejar en la naturaleza nacional de la unidad"¹⁴) un ejemplo de lo que se menciona aquí es:

Otoño.- pues todo aquel que quiera
puede pedir del rico tiempo mío
lo que ofrecen Invierno y Prima-Vera,
lo que cumple el Estio. (P.II.f.ant.e.I.)

Estos partidos se presentan como mercaderes ya que quieren comprar algún sector del pueblo para adherirlos a su causa.

- ¡Despierta criatura!
- ¡Despierta, hombre! ¡vamos!
- ¡Son cuatro mercaderes
que vienen a ofrecerte sus haberes!
Dejáte de furores
preguntales y lo que gustes diles
(que yo me quedare con lo que quieres) (P.I.f.ant.e.II.)

El hombre pregunta, más los productos que le muestran no son de su agrado, ni convienen a sus intereses e indican que son vanas promesas y terminan en la nada.

¡Basta de enumeraciones
que hacen este total tan breve:nadal
¿que ofreces tú?...
En fin, ¡que tú tan solo das promesas!
Y ¿quien las cumple ciertas y reales?
(P.I.f.ant.e.II.)

¹⁴.- Sijé, Ramón. Miguel Hernández. "El Comulgatorio espiritual". Madrid, Ed. Taurus, 1975, p. 303.

Finalmente el hombre acepta los requerimientos del Estío, pero no ha visualizado que debe pagar el precio por todo lo que se le dio.

Pide de mi lo que veas
que en mi tiempo se produzca;
pero no olvides que todo
lo que apetezcas y cumpla
yo, tiene su precio fijo,
tiene su paga segura
¿Qué quieres primero? (P.I.f.ant.e.III)

Lo exigido por el estío al hombre, es el trabajo del campo, pero una labor forzada, llena de sudor y angustia, casi como una carga. Es clara la explotación; el hombre acepta puesto que ha dado riquezas. Sin embargo, no encuentra a alguien o algo que le proteja, busca una sombra protectora de un árbol, que le cubra del sol aniquilador. Se cuestiona si acaso no habría alguien quien le auxilie, dándole fuerzas y apoyo.

... ¿Donde habrá una sombra?
buena de verdad;
que me ampare de tanta crueldad
rica como llena
sobre mi costal?
¿Donde habrá una sombra?

Esta búsqueda que da abierta, no hay persona quien le ayude ni lo proteja ante todo lo rutinario y pesado esfuerzo realizado día a día. Finalmente surge la sombra protectora, es el pastor que lo tranquiliza, comprende las penas que lo acongojan; le dice que tiene la solución para sus problemas. Si quiere obtener el bienestar anhelado, debe darle la mano para que juntos lleguen al fin pretendido. Entonces en esta parte el pastor se convierte en guía espiritual y político.

Pastor.- ¡Quieres conmigo venir?
Hombre.- ¡No puedo, pastor subir!
Pastor.- (...)
yo te enseñare la senda
uno tras otro, los dos
llegaremos a mi tienda...
¡Dame la mano
te daré una honda educadora! (P.II.f.int.e.V.)

Como podemos apreciar el pastor es el guía, es aquel que puede transformar las estructuras ya establecidas. Es el reformador y el educador al mismo tiempo y lo confirma la frase utilizada en el diálogo: "yo te enseñare la senda... Te daré una honda educadora". Aquí el autor muestra su pensamiento y la idea tan clara que tenía de su acto sacramental. Pero el hombre no admite, ni accede a la petición, está en un gran dilema involucrado no sabe si aceptar o denegar; el pastor le explica los sacrificios para llegar a obtener una vida nueva. Entre los riesgos por los que debe enfrentar y renunciar, es la vida dura de la serranía, olvidar los bienes superfluos y combatir y si es necesario dar la vida por los demás.

El cielo jamás se muda
su rostro de paz, si no es
lloviendo agua membruda;
pero más limpia y desnuda
esgrime su faz después (P.II.f.int.e.V.)

El hombre lo aleja, le responde el pastor que siempre estará presente en todas las épocas y tiempos. Se marcha entonces a las montañas, como si fuera un líder revolucionario, más su imagen estará ahí en la mente de las personas como un ejemplo a seguir.

-Vete, pastor; vete, ¡Vete
a tu ilustrísimo bando!
¿quién en mis cosas te mete?

... ¡Hasta lo menos las siete...
- A la montaña me voy
Por si acaso te rindiera
el cansancio, arriba estoy;
ayer, mañana y hoy,
arriba estoy y a tu vera. (P.II.a.int.e.V.)

El acto de pensar resulta ser un peligro para el pueblo, sobre todo si afecta los intereses del grupo a la cabeza del gobierno. Así el hombre empieza a reflexionar sobre su condición, ya que no se siente a gusto de tanto trabajo mal recompensado, lo ve como una explotación de la que es víctima. Para el deseo todas estas ideas son un peligro mortal que afectan directamente a sus planes e intereses particulares. Es necesario recordar que el hombre representa al pueblo español, mientras el deseo es la viva imagen de las fuerzas gubernamentales y opositoras del régimen.

Hombre.- ¡Nada! Que otra sed me abrasa
y otro sudor sobrepasa
las sienas del pensamiento.

Deseo.- (¡malol Se me echo a perder)

(P.II.f.int.e.VI.)

Se observa que en el hombre se genera una visión novedosa, es decir, la ideología del pastor ha dejado su marca. Pero el Deseo tan hábil y audaz, se adelanta y analiza con detenimiento el cambio de pensamiento del hombre. Con ello provoca una contrapartida trata de dañar al pastor. El hombre es interrogado sobre la influencia y las ideas que le contaminó el guía espiritual. Le contesta al Deseo, lo que le interesa es encontrar la verdadera paz, siguiendo el ejemplo de su amigo. Así el

malévolo incita al hombre para quitarle a su líder el poder y la tranquilidad que posee a través de la fuerza hasta el grado de cometer un asesinato.

Un segador soberano
vi yo que se rebeló
porque su amo, le vi yo,
dijo que adorase a un grano.
Feroz de acero la mano,
en torno del amo girar
y un escuadró tras si la tira
que arma contra la Granadeza
cejas de una sola pieza,
ojos gigantes de ira.

(...)

¡Mata y serás en el acto
si no el mismísimo Dios,
alguien que tendrá en los dos
muchos puntos de contacto!
¡Mata y serás casi exacto,
casi a Dios, de tal maneral (P.II.f.int.e.VI)

Como vemos en este fragmento el Deseo trata de comprar con este acto injustificado la igualdad entre el hombre y Dios, al indicar que al dar y suprimir la vida a un ser encierra una semejanza cercana a la creación divina y un poder incalculable. También introduce un pasaje perteneciente a la biblia, si uno de los ángeles se rebeló contra Dios, porque este hombre no puede hacerlo.

Sin embargo, el Deseo utiliza a otros para conseguir sus fines, como la carne cautiva al hombre con sus encantos y su sensualidad, le exige bienes como una mujer que cada vez le exige al amante muchas peticiones con tal que cumpla con sus

caprichos. Los sentidos representan las ideologías de la facción izquierdista que proclaman las máximas del comunismo, al protestar contra el capitalismo: "¡Todos somos iguales! ¡Abajo explotadores! ¡La huelga general, trabajadores!

En ese mismo año 1933 transcurren varios levantamientos de trabajadores, campesinos etc..., en contra de las malas acciones de los poderosos, es decir, de ese sector con el poder económico y político. Realizan huelgas en muchos lugares de la provincia española. Miguel hace alusión a tales acontecimientos en parte del auto.

Gustar.- ¡Que de su fundición salgan martillos
que nutran de sus hierros la pelca
Tocar.- ¡Abajo los sencillos
de corazón!
Todos.- ¡Abajo! ¡Abajo!
(Todos se remueven furiosos y encabritados)
Deseo.- (atizandolos y al Hombre)
¡Ea!
¿Qué aguardas aún, criatura,
cuando el río torrente se desata
e impone su sangrienta dictadura
a todo el valle?
Corre al frente del río,
que no te arrolle su furiosa plata
y perezcas en él. (P.II.f.int.e.VII.)

El compromiso del poeta está presente a lo largo de su obra, y esta no es la excepción, pues hace una crítica a la sociedad y al régimen. Se da cuenta de las injusticias y de los problemas por los que pasa su nación. Entonces en la cita anterior, así se demuestra, ya que el hombre no puede desprenderse tan fácilmente, no puede hacerse a un lado y olvidarse de todo. La dictadura afecta su forma de vida y si no la modifica "perecerá en el río caudaloso".

Mas tarde se cumple el plan de Deseo, el trágico presagio acontece, el hombre asesina al amigo, toma sus bienes. El Deseo con su falsa máscara de trabajador

oprimido se ha vengado del opisor. Y lo logra por medio del derramamiento de sangre, dos hermanos se aniquilan, sin importarles los lazos de sangre y amistad. Provoca la falsa injusticia y la envidia del otro, el hombre no puede resistirse ante una serie de carencias y por la mala influencia del villano; busca a como de lugar satisfacer las necesidades primarias, sin reflexionar sobre la manera de conseguirlas ni las consecuencias que traerá.

“Hemos la igualdad impuesto
entre leones y ovejas”. (P.II.F.post.e.IX.)

Resulta ser la visión premonitoria de lo que a un futuro próximo le avecina a España. Son los antecedentes de la guerra civil; Miguel se adelanta a su tiempo. Para el sistema español de aquellas décadas, los intelectuales son un verdadero peligro, capaces de despertar y crear conciencia en el pueblo, acerca de su participación en la vida política, social y económica.

En el tercer acto hay una fase en la vida del hombre, se siente culpable de lo que hizo, analiza su situación, razona y se lo dice directamente al provocador.

Lo que quiero tener bajo las sienes
¡razón! razón de sobra
para no equivocarme luego a luego
y en vez de sangre un poco de sosiego. (P.II.f.ant.e.II)

En todas las doctrinas filosóficas se ha hablado de la razón, la cual debe regir las actividades humanas, pues sin ella no habría orden en el universo. Y simplemente el hombre tiene que basarse en ésta. Este mundo presentado por el poeta, lo dibuja como una sociedad confusa y caótica, en el cual no ha sido revalorada la razón y sin esa toma de conciencia que tanto hace falta.

Enjaulado está el dinero

como lo que es; una fiera
en jaulas de mármol y oro
confusamente babélicas,
donde se pudre aumentando
como acreedor de hipotecas;
y en las aceras de enfrente
pega gritos la miseria,
que aún gritando nadie oye,
todos sordos con orejas...

(P.III.f.int.e.I.)

El poeta nos habla de una lucha de clases y la mala administración que existe en todas las sociedades, pobreza y riqueza, hambre y abundancia, pero nadie hace nada para modificar las estructuras o la situación sufrida, solo se escuchan voces que hacen preguntas al aire, sin alguna propuesta o una respuesta definitiva.

El silencio hace silencio
y las preguntas respuestas.
Sin voluntad de buscar,
nadie busca y nadie encuentra
más que lo que encuentra yendo
evidentemente a ciegas.

(P.III.F.int.e.I.)

La confusión es evidente, nadie hace nada, hay total pasividad, más en las manos del hombre radica el poder cambiar su forma de vida. La separación de los grupos políticos poco a poco va surgiendo en forma gradual y paulatina, se va fragmentando, volviéndose en otros.

¡Vosotros, los que pediais
la igualdad y la cabeza
de todo rey! ¡Los que hicisteis
de rales frutas que eran
republicanas granadas,
sustrayendo a sus altezas,

acotadas y sangrantes,
las coronas boquiabiertas!
¡Vosotros, los que deciais! (P.III.f.int.e.II)

Culpa al pueblo de sus penas, ya que este provocó los cambios del régimen monárquico al republicano, luego la dictadura y por último las ideas imperantes del socialismo con sus grupos de trabajadores y el caos español que finalizaría en la guerra civil.

¡Vosotros, que me llevastes
a cautivar esta hacienda!
¿Os dejareis cultivar
por la punta de la reja?
No teneris nada de hombres:
no sois machos, que sois hembras,
por detrás consentirás
que se dan sin pedir licencia.
Pero yo me vengaré
de todos ¡Venganza! ¡ea!
La revolución social
he de amar en cuanto pueda... (P.III.f.int.e.II.)

Critica aquellos que porvocaron el decaimineto de España. Y en las distintas fucciones se organizan para la revolución. Vale hacer notar que el poeta hace una síntesis poética de la historia de España en este acto, se ve la capacidad admirable y extraordinaria para incorporarlo de una simple anécdota histórica al lenguaje poético y al auto sacramental.

La Urreseté fué uno de los grupos socialistas de trabajadores, que fué una de las uniones más consolidadas en la lucha contra los conservadores que poseían el poder. Organizan levantamientos, confrontaciones y huelgas nacionales.

Voy a la Urreseté
a dar de todo estos cuenta:
alimentaré los odios,
movilizaré las fuerzas,
hoz y martillo serán
vuestra muerte y nuestro lema;
todas las malas pasiones:
la lascivia, la vileza
de la envidia, la ira roja
la indignación roja y negra
y el rencor descolorido,
nuestra más firme defensa.
¡Ay de vosotros, esclavos,
que pasáis hambres sedientas
y no le quitáis el pan
al que lo tira a la acequia
antes que veros comer!...
Esperadme pronto, ¡yuecas!
Y tú, ¡tiembla, porque aún
no sabes la que te espera. (P.III.f.int.e.I.)

Le da un consejo al pueblo, que se prepare pues no sabe lo que pasará y está cercano el día. El título del auto sacramental aparece aquí, se refiere al español que ha perdido su identidad, ya no es quien fué en su glorioso pasado imperial, lleno de poderío y fuerza. Tampoco el actual que no encuentra el camino a seguir o resulta ser obscuro.

Hombre.- ¡Quién me ha visto y quién me ve!
¡Quién me vió y quién me ve ahora!
Yo no me reconozco.
¿Soy quién era?
Miro ayer y no veo hoy.
¿Y hemos de seguir así
toda la vida? (P.III.f.int.e.III.)

La interrogación del poeta flota en el aire, debemos continuar de esta manera o qué se hará.... Los sentidos son una prolongación del hombre, o mejor dicho otras manifestaciones del género humano, representan las variantes y como tal se ven acorralados ante el nuevo aire que se respira, pesado, oscuro y que lleva a la perdición. La multitud les ataca y no tienen salvación.

¡todos peligramos!, ¡todos
nos perdemos enseguida!...
¿No veis venir cuesta arriba,
carretera abajo, un bulto
de personas, no de ira,
de rencorosas miradas,
de llamaradas que atizan
odios, de resentimientos
de manos armadas brillan
de frentes que piensan poco
de plantas que recio pisan,
de hoces, de hachas, de martillos
de garrotes y corvillas?... (P.III.f.post.e.IV.)

En el transcurso de la lucha, lo que se mira alrededor es un mundo desolador, acompañado de la muerte, el silencio, pérdidas económicas y morales.

A su paso por el campo
van dejando malheridas
las soledades, cadáveres
el silencio y las encinas,
imposibles los pinares,
las oraciones marchitas,
las cosechas malogradas
y de amapolas sanguíneas
rebotantes los aljibes,
y las eras de cenizas. (P.III.f.post.e.IV.)

Ante este panorama al hombre le quedan dos posibilidades: una, huir y olvidarse de todo, o en segunda instancia enfrentarse dignamente a la contienda; sin embargo tiene miedo a la muerte, pero si en algo vale la pena perderla, ya sea cooperar a romper y modificar las estructuras del sistema para reconstruirlo, él se habrá reivindicado; por tanto se habrá encontrado a sí mismo junto con su identidad y su camino. Creo que ese sería el mensaje de Miguel Hernández en cuestión política, que el hombre tome conciencia de su realidad y de sus actos; que participe en las decisiones, ya sean buenas o malas, al fin la brecha queda abierta como ejemplo a seguir por los demás. Y su esfuerzo no será en vano sino productivo por una noble causa.

¿Morir?... ¿Podré resistir
lamaño acontecimiento,
o moriré en el momento
en que vaya a morir
de pena y sentimiento?
¿Morir?... ¡monte!... No quisiera
morir para siempre, no ...

Si cambia de ideología o se incorpora al bando contrario, es una manera de morir y perderse. Por ello la muerte no le importa, si ya aceptó su destino difícil, pero con provecho.

“¡Yo podré!”.

Con esta frase finaliza el auto sacramental y confirma la fortaleza que ha logrado él mismo ante la dispersión de su espíritu, porque antes no tenía poder de decisión, pero ahora ahí, todo lo afronta y eso ya es un cambio.

Son momentos de inquietud donde se plantean hondos problemas de la vida cultural. Es indudable que el intelectual, tanto el dramaturgo como el poeta, si no son

insensibles ante el hecho social, deberá prestar su apoyo y buscar su función en el instante que se prepara una reforma radical. No obstante los pareceres son encontrados. Hay quienes les reprochan su participación directa en la lucha política y social, suele considerarse degradante esta acción. Tal vez por esas razones la obra de carácter didáctico se haya criticado y olvidado, pero es innegable su calidad, el esfuerzo del poeta por sintetizar los acontecimientos y mezclarlos con un género casi en extinción.

“... Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, obra que limita dos básicos periodos tanto de la vida como de la obra de nuestro poeta y en la que queda muy patente su significativa carga humana (...) La importancia de esta obra reside en lo que en ella de realidad existencial y de pensamiento auténtico del autor, además, claro es, de su belleza lírica”.⁽¹⁵⁾

Miguel se vió arrastrado e influenciado por su instinto humano y poético y por la honda crisis ideológica que afectaba todo el contorno de España, y ahí su compromiso con el pueblo y como simpatizante de una ideología socialista. Utiliza el auto sacramental para exponer en forma metafórica los problemas de la España de su tiempo y así concientizar a las masas a través de la representación de las ideas y los abatares de aquellos tiempos no lejanos a los nuestros.

“...Mas no le bastan sus lecturas ni la inspiración calderoniana, sino que ha de vivir su obra, convertirla en experiencia vital. Así, pasa quince días en pleno campo entre pastores. Convive con estos cosa que no hizo Calderón para dotar de vida a los símbolos teológicos”.⁽¹⁶⁾

15.- Ramos Vicente. *Op. Cit.*, p. 180

16.- *Ibid.*, pag. 138

CAPÍTULO III

**RELIGIOSIDAD
EN EL AUTO
SACRAMENTAL.**

CAPÍTULO III

RELIGIOSIDAD EN EL AUTO SACRAMENTAL.

Antes se había señalado, que era muy difícil desligar el aspecto político del religioso y viceversa, ya que están tan estrechamente vinculados y la historia lo comprueba. El hombre en la antigüedad observó todos los fenómenos de la naturaleza, midió su fuerza y su dominio; así, comprobó su impotencia ante éstas. Ese fue uno de los factores que dan lugar a la religión; es precisamente la debilidad humana la que motivó por primera vez en la historia de la sociedad a la aparición de la ideología religiosa.

En consecuencia, el hombre se vió en la necesidad de establecer una relación de dependencia con esta ideología de carácter religioso, pues su lucha entre la

naturaleza y él mismo era imposible. La única forma de sobrellevar su vida era mediante un intermediario es decir, el contacto con la religión.

Poco a poco se fue organizando la sociedad, se conformó en todo un sistema, sólido y jerarquizado, en el cual se reglamentaban los poderes. Algunos especialistas indican que sólo se traspuso el ambiente social al religioso; o sea, penetran en ella numerosos principios inherentes a la política, a las normas del derecho, la moral, conclusiones filosóficas, adquiriendo un contenido correspondiente a la sociedad e intereses de las clases dominantes.

Es lógico que la religión haga propios muchos principios de otras formas ideológicas, extrae una parte del contenido de éstas y les pone un tinte sobrenatural. Podemos definir a la religión "como un conjunto de creencias y dogmas acerca de la divinidad, y de sentimiento, normas morales y prácticas rituales derivadas de tales creencias".

Al revisar la definición, vemos que hay vínculos existentes entre la religión y otras formas, las cuales se desarrollan en determinadas condiciones, unas con mayor rapidez, progresan o retroceden desempeñando diferente papel en la vida social. Se deduce que tal o cual modo de producción y todo el régimen social condicionado por él, llevan a primer plano determinadas formas de ideología.

Durante el feudalismo se dio un gran impulso a la religión, como consecuencia hubo una amplia propagación y mucho más desarrollada que en otras épocas. El primer lugar lo ocupó ejerciendo en la Edad Media la mayor influencia en todas las formas ideológicas. La capturó en sus redes y las obligó a acrecentarse dentro de una envoltura netamente religiosa.

Se muestra a continuación varias características presentadas en este momento histórico.

1) La religión desempeña un papel exorbitante en la vida de la sociedad feudal, convirtiendo a la iglesia en una organización potente desde el punto de vista económico y político. Reflejan los intereses de las clases dominantes que ejercen una actitud y un control en las clases restantes. Recuérdese figuras como el señor feudal, el rey, la iglesia etc..., que legalizan esta mentalidad en el aspecto político y jurídico. Gracias a esto, la religión adquiere una visión política, sirve como instrumento de lucha de clases, se defiende el orden establecido y lo santifica.

2) La encarnación de las fuerzas de la naturaleza pasa a segundo plano. El lugar principal se centra en lo religioso. La iglesia vuelve en conciliadora y mediadora del orden, es el ejemplo seguir. Es capaz conducir, o regir la conciencia de las personas. Influye en la conciencia de las clases manipuladas, marcando ciertos patrones de conducta que benefician a las primeras capas de la sociedad feudal. Revistiéndolas con formas o creencias religiosas. Lo hace con disimulo y sutileza, pero con un trasfondo netamente político.

3) Enseña la doctrina del mundo del más allá, del castigo moral o el premio, ejemplificado en el cielo o infierno, adquieren un completo dominio y una hábil manipulación. Las normas morales se apoyan en las fuerzas de opinión pública, siempre apegadas a una determinada clase que se encuentra a la cabeza. Establecen el comportamiento correspondiente al interés de unos cuantos. Moderan los actos de las masas, garantizando la conservación del orden existente. Vuelven al sujeto sumiso, obediente hacia sus opresores, resulta muy unida a la moral. Se impregnan de sus principios y los asimila. Protegiendo por tanto, la propiedad privada de los terratenientes, sus valores e intereses particulares.

4) La religión predica la necesidad de clases y la explotación del hombre por el hombre, la resignación y la humildad del pueblo ante las clases superiores. El hombre ante la voluntad divina debe conformarse, ya que nació como siervo y no como señor feudal. Ese es su destino.

5) Tienen carácter supranacional y en esta época feudal, el monoteísmo constituye una forma típica de religión. Se interesan por la doctrina cristiana.

Como se puede analizar con todo lo anteriormente mencionado, no hay una separación entre la religión y la moral, existe un gradual aumento de estas manifestaciones, debido a su fuerza, ya que auxilia extraordinariamente a las clases poderosas de la sociedad. Mantiene sometidas a las capas amplias o populares. Predican los dogmas bajo el mando de la Iglesia y de sus organizaciones religiosas especiales.

Bajo estas condiciones, apareció el auto sacramental, porque la clase dominante, ve en peligro su permanencia en el poder. Le sirve como instrumento para transmitir su ideología, impregnándole un carácter eminentemente divino, pero en realidad es un patrón a seguir, es decir un mensaje oculto.

Sin embargo, en la Reforma un grupo de observadores -Lutero, Calvino etc- critican severamente este juego oculto. El acecho es inminente y la supervivencia es indispensable y se requiere rapidez y efectividad. Surge por tal motivo la Contrarreforma para combatir a la oposición; se convierten en fuerzas antagónicas, similares a las fuerzas de los autos, el bien y el mal.

La manera idónea para reforzar sus "dogmas" lo fue el auto sacramental. Es un arma tanto política como religiosa y literaria transmite el aparentemente un

mensaje doctrinario y a su vez el político. Calderón de la Barca menciona en su Loa a la segunda esposa lo siguiente:

Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender
Y el regocijo dispone
en aplauso de este día

Este concepto implica que son sermones en forma de verso, referentes a la ideología cristiana, pero que su razón no comprende, cuál es su verdadero fin. En la Edad Media, este tipo de representación tuvo ese propósito, transmitir y conducir por el buen camino al rebaño. Hay una influencia directa en las mentes de los siervos. Fijan con gran habilidad el mensaje "santificador". El transcurso del tiempo ha demostrado su efectividad didáctica del auto sacramental. Posteriormente, la religión quedó aletargada, o sea, el género quedó en suspenso.

En el siglo XIX y el XX resurgió, se utiliza con similar objetivo, pero a diferencia del anterior, la obra didáctica se rescata para mostrar una tesis personal orientada a dirigir o afirmar en la sociedad hacia una determinada corriente ideológica, cuya aseveración del género cumple su postulado. Así, se expresan conceptos tan definidos como arraigados en la conciencia social del autor.

Los conocimientos y el manejo van a conmovirse en sus aspectos positivos, de acuerdo a los valores éticos como son las leyes morales establecidas e imperantes en su momento. Estas son proposiciones sociales que sirven en el presente o en un futuro cercano, ya sea a corto o largo plazo. Dirigidas a la razón desarrollada de la población, se transforma en un arte reformista y sus funciones son como diría Virgilio

Ariel Rivera, en su obra titulada La composición dramática: "dirigir, bieneducar, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, aconsejar, orientar, convencer, predicar, reformar las ideas, ser útil, revolucionar a la colectividad o llevar al espectador a cobrar conciencia-cuando-no sojuzga- de un problema social, sin que la obra cumpla antes que ninguna otra esta última función".¹

Por tal causa el poeta, de Orihuela se dio cuenta de la fuerza de este procedimiento teatral y lo adaptó a su contemporaneidad, utilizándolo como base para marcar los errores de una clase determinada de la España de aquellos días. Comunica su ideología para hacer reaccionar al pueblo, o despertar la conciencia del mismo.

"Romparamos las clausuras tenebrosas del santo sacramento". (F.I.e.VI)

Independientemente de este propósito crítico, es necesario estudiar el disfraz, es decir, la envoltura religiosa del auto, Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras. En ésta se observan varios niveles pertenecientes a la ideología religiosa y propios de las características del auto sacramental tradicional. Nos referimos a los sacramentos, las figuras bíblicas, los valores morales o conocidos como leyes y los símbolos.

I. SACRAMENTOS.

Para el máximo representante del auto sacramental, mencionaba que en estas representaciones se enseñaba la Sacra Teología, es decir, ese conjunto de dogmas que reafirman la fe. Al hablar de dogmas, se entienden como los principios fundamentales de una doctrina filosófica. La iglesia y sus representantes se encargan

¹- *Op.cit.*, pág. 140.

de transmitir esos valores cristianos que rigen la conducta del individuo quien vive en sociedad.

El sacramento es un acto de la iglesia católica, por el cual se santifica o recibe la gracia divina una persona, como diría San Agustín: "el sacramento es la forma visible de una gracia invisible"; con esta gracia quiso significar la manifiesta misericordia de Dios.

En la reforma protestante se ponen en tela de juicio, diversos aspectos de la predicación de la iglesia, al igual que los dogmas como eran aplicados por sus integrantes católicos, unos de estos fueron los sacramentos. Los reformistas les dieron un enfoque personal y aceptaban o refutaban alguno, los consideraban como una prioridad fundamental dentro del rito cristiano, y otros lo veían como un sólo instrumento que fomentaba el lucro humano.

No obstante, la Contrarreforma buscaba la permanencia de éstos, y que no hubiera una libre interpretación. Los sacramentos reconocidos por el católico son siete: el bautismo, la confirmación, la comunión, el matrimonio, la extremaunción, la penitencia y la ordenación.

En el auto sacramental de Miguel Hernández, aparece el bautismo. Este se ha considerado como el sacramento de iniciación en el cristianismo. Representa el primer acto de fe del ser humano y lo marca como seguidor de Cristo, a la vez que lava el pecado original; este sacramento es reconocido por todas las iglesias.

Lo encontramos ubicado dentro de la obra en la tercer parte, en la cual, el hombre ha pecado, puesto que no ha vencido a las continuas tentaciones, ya ha transgredido sobre la voluntad de los demás seres, sobreponiendo por encima de todo sus intereses particulares. Aquí, se menciona el pasaje bíblico de Adán y Eva, que

como se recordará, la serpiente induce a Eva a comer del fruto prohibido, el árbol del conocimiento, transgreden la primera orden divina. Los personajes participantes en este episodio son el hombre representado por Adán, la carne desempeñando un doble papel de Eva y la Serpiente, y el Deseo que es el mal.

Carne.- Yo morderé, contigo, el seno,
por quitarte el temor de si es veneno.
(Muerde la manzana y se la da a morder
al Hombre-niño con un gesto sabroso)
Dudas aún?... Rehusas mi regalo?...
(P.I.e.X)

Como ya se ha indicado la única manera de expiar dicha violación, es a través del sacramento del bautismo. Miguel utiliza a un personaje llamado la Voz de la verdad, que en la historia religiosa corresponde a Juan el Bautista. Es un profeta y el primer predicador de los sacramentos. Abre el camino al Mesías y según la ideología religiosa, fue el primer promotor de este rito de iniciación.

Criatura, llega
a lavarte los pecados
en el río de la pena!
El que te ha de redimir
míralo ya cimo albeal (...)
enjuagate en el Jordán
penitente de tu llano. (P.III.f.ant.e.II)

Se comprueba dicha aseveración, ya que predica al hombre sobre su posible liberación espiritual; como es lógico, para el antagonista es un peligro. Aparece entonces una especie de Salomé, representa a la Carne que provoca la ira y sirve como pretexto para que el Deseo cumpla su venganza. Y similar a la historia, le es cortada la cabeza por los sentidos.

Yo solo!
¡que ha preparado

a esa colérica racha
que trae aquí agitado,
si para el pensamiento un hacha!
¡Carnel ¡a danzar! ¡Y tú, acero!
a relucir a su vista!
¿Qué quiere Juan el Bautista? (P.III.f.ant.e.III)

En el auto sacramental, como se sabe, es anacrónico, ya que en la representación aparecen distintos personajes pertenecientes a épocas diversas, y sirven a los requerimientos del autor. Por eso, están presentes los personajes del antiguo y nuevo testamento, por ejemplo: Adán y Eva, Cain y Abel, Juan el Bautista, Salomé, Jesucristo etc., mezclándose con los otros personajes alegóricos, para cumplir con la función evangelizadora y crítica.

Otro sacramento contenido es la confirmación. Se puede explicar como aquel acto que viene a completar la obra de iniciación, permite al creyente el cual generalmente se encuentra entre los siete y los catorce años de edad, asumir mayores responsabilidades espirituales, es decir, ya como un compromiso.

El diseño y la intención del género didáctico cumple con este sacramento, tiene la función de confirmar los preceptos divinos y el orden establecido, pero de una manera colectiva e inconsciente. Es dirigido al compromiso o deber, pero en forma multitudinaria. Llega a la razón y confirma los dogmas ya conocidos.

La Eucaristía o conocida familiarmente con el nombre de Comunión, es un sacramento indispensable en toda manifestación. Se podría decir que es una pieza esencial del auto, como una tradición. Su finalidad es celebrar la última cena, o sea, la cena culminante de la vida de Jesucristo, conmemorando al mismo tiempo el sacrificio hecho por la humanidad. Se considerada como la principal fuente de fortaleza espiritual de ayuda y comprensión para los seguidores de Cristo.

El poeta utiliza este sacramento, ya que es un verdadero acto de asimilación a la doctrina. La comunión es capaz de calmar la sed y el hambre de todos los pueblos, ejemplificados y simbolizados por el hombre. El buen labrador como Miguel llama a Jesucristo, explica cuál es su misión y la importancia de este rito.

 Mi afán
 mi ilusión tan sólo es
 el dar mi cuerpo en la mies,
 el dar mi vida en el pan.
 Mi carne y carne van?
 a quedarse en la cosecha:
 más si dejo maltrecha
 mi vida en las lomas duras,
 no es gozo ver a mis criaturas
 con el hambre satisfecha?
 No es gozo ver mi querida
 prole con paz y sosiego,
 aunque me niego y le entrego
 mi vida como comida?
 Mas me daré mientras pida
 más, y haciendo esta mercé,
 como hortelano, ¡vel
 me pacifico, me siento,
 que está en paz y esta contento
 cuando su huerto sin sé". (P.III.f.int.e.V)

Aquí en el fragmento citado, esta simbolización de la carne-pan, la sangrevino, son el máximo ejemplo y recordatorio para el creyente. El buen labrador ofrece su ayuda sin pedir nada a cambio; es un hortelano espiritual.

Miguel proyecta sus deseos, quiere que su pueblo viva en paz, que se le proporcione los beneficios necesarios para todo ser humano, calmar el hambre y la sed. Jesucristo se convierte, por consiguiente, en el primer revolucionario y a su vez refleja la ideología del bien común. Miguel lo utiliza para difundir sus ideas de igualdad social.

La comunión dentro de esta historia es considerada como lo más importante del rito cristiano. El poeta lo utiliza con sumo cuidado y con calidad excepcional en el transcurso de la obra, le llama como:

El saludable Manjar
que hará su nido en el trigo
y en la vid de miel llevar (...)
(P.III.f.ant.e.III)

Todos los personajes con ese dorado bocadillo, ha provocado una transformación. El amor penetra en ellos; la hostia entonces es "un pan que no harta", proporciona la vida eterna y no la muerte. Hace un recordatorio de la celebración del Corpus Christi, fiesta propicia a la escenificación del género, durante los Siglos de Oro y que Miguel retoma aquí.

Quieres tú comer conmigo
de ese trigo san juanero
y de este pan?... Es que quiero
sembrar, yo que tengo trigo.
Y yo hambre; comeré... (P.III.f.post.e.III)

El matrimonio se retoma, es aquel que consagra la unión entre un hombre y una mujer, santifica el amor humano así como la procreación. Algunos lo consideran como un sacramento inferior. El autor hace alusión a éste, al describir la relación de dos parejas me refiero concretamente a los padres del hombre y al matrimonio de los pastores. Ambos son un matrimonio bendecido por Dios, quien les permite la procreación. Uno representa un amor más de índole espiritual y el otro el terrenal, pero lícito. Pareciera un amor contemplativo, limpio sin malicia y en conclusión perfecto y bueno.

Frente al amor pasional y mundano, entregado a los placeres, ejemplificado en hombre y la carne. El se entrega por completo a lo carnal, nunca recuerda lo que debe hacer, sino se deja llevar por sus sentidos.

Miguel Hernández nos presenta dos facetas del amor, lo espiritual y lo terrenal, es decir, una antítesis ancestral, abordada por la filosofía. Se da la lucha antagónica el bien contra el mal, la calma, la tempestad, lo espiritual frente a lo sensitivo. Un ejemplo de ello es el diálogo al inicio de la obra, cuando los padres del niño dicen:

Y en la soledad de amor, sobre seguro
un mundo quise hacerle.
¡Crear, por recrear y re crearnos:
tal fue mi pensamiento.
Todo el que crea y siembra, es más que algo;
es algo Dios, si menos... (P.I.e.II)

El padre tenía miedo de haber heredado al hijo su condición mundana, que en lugar de haber hecho un acto aprobado por la divinidad, haya disfrutado del placer el cual implica el amor carnal y la procreación.

Mi carne llena de malicia
¡Todo para que sintiera el cuerpo
la carne que da pena!
Yo no quería darle, con mi vida,
mis mismas condiciones. (P.I.e.II)

Se puede interpretar de dos maneras, tiene miedo a que sea humano y cometa errores propios de este ser; o tiene miedo a heredarle un mundo contaminado por la situación social. En conclusión se puede hablar de un amor lícito e ilícito. Uno con el visto bueno de la gracia divina y el otro prohibido. Tal vez aquí el dramaturgo, refleje sus propias dudas en cuanto al amor, si lo que siente es viable o no; debe entregarse a lo pasional o a lo trascendental, un verdadero dilema.

Pero explícanos: qué guerra
bajo tu frente se encierra,
que hablas terrenal y triste,
tú que nunca nos dijiste
un pensamiento de tierra? (P.I.e.XII)

Nos habla de lo difícil de lograr someter a los sentidos, cuando aún en lo espiritual existe la pasión.

Lo que es grave, lo que, peso,
le impide, de cualquier modo,
el ser, graciosa del todo,
todo un celestial suceso.
Pide, libremente preso
su impulso, más algodón
su espiritual pasión
de volar, que es la del viento:
mas ¡ay! cuánto impedimento
ponen a su petición. (P.I.e.XII)

MANDAMIENTOS.

Los valores morales son indispensables en toda sociedad. Su objetivo es regular el comportamiento del individuo que vive en una comunidad dada. Son las reglas a seguir, y si alguno de los miembros viola dicha ley es castigado. Similar a lo que sucede en el aspecto jurídico; en el aspecto religioso hay una serie de normas que controlan nuestros actos, pensadas todas éstas en beneficio del hombre mismo.

Al referirse a este tipo de medidas, es necesario volver años atrás y remontarse a la época de Moisés. Quien, en el monte Sinaí le fueron otorgadas las leyes divinas, mayormente conocidas como los diez mandamientos. Si un sujeto transgrede una de ellas, no habrá nadie en el mundo que lo reprima, sino, es la conciencia del individuo quien se encarga de hacerlo reaccionar, llevándolo a la reflexión, entra en un combate interno que lo hace sufrir. Según algunas ideas religiosas, se cree que habrá después de la muerte un juicio final y en ese momento se castigara al pecador, o se premiará al que tuvo un buen comportamiento.

Por tanto, las fallas morales sólo pueden ser expiadas con una nueva forma de sumisión. La reacción al propio sentimiento de culpa es la de ser depravado e impotente, de ponerse totalmente a merced de la autoridad y de este modo, esperar el perdón.

Miguel Hernández en su obra trata este problema e incluye varias normas, cuya finalidad es mostrar a un hombre que ha desobedecido a la divinidad y el orden establecido; se ha perdido en el camino de la vida: "...cuando Dios creó al hombre según la versión de la religión judeo-cristiana, después de algunas vicisitudes, lo dejó y le dio algo que resultó un arma de doble filo: el libre albedrío". (2)

"Hará lo que queramos su albedrío"
(P.L.e.X)

Presenta ese libre albedrío, en el cual el hombre debe seleccionar una opción, escoge erróneamente el lado equivocado; es decir, se deja conducir por las malas pasiones, en lugar de haber optado por el camino espiritual, en el cual se somete a la autoridad principal. Plantea los siguientes valores morales:

a) Honra a tu padre y a tu madre.

En la primera jornada del auto, el hombre tiene una buena relación con sus padres, existe el respeto, cuestión fundamental para que exista una comunicación. Se rompe ya que el niño va evolucionando, deja de ser un infante para convertirse en adolescente, su mente a la par cambia, debido a la influencia ejercida por el Deseo y los Sentidos.

2.- Aramoni Aniceto. *et al. 500 años de fracaso. "El hombre vertical"*, 1a. ed. México, Instituto Mexicano de Psicoanálisis 1971, pág. 271.

Los padres no fueron los más altos modelos para él en la tierra. Se transforman ante sus ojos en personas normales, con errores y virtudes. Ese sueño en el cual la inocencia le hacía ver un contorno perfecto y maravilloso, se torna de otra manera y descubre que no es así.

La relación tan cercana que había se desintegra. Les reprocha a los padres su condición protectora y humana, les falta al respeto insultándoles, es agresivo.

¡Como evitar la embestida
si al darme, padre, tu vida
me diste tu condición!
¡Como había de evitar
la terrible inconveniencia
de la que fui consecuencia
de la que me hizo alentar!
¡Como, si me diste por
sangre a la tuya, su brío
y su ardiente poderío
evitar lo inevitable.
Padre, sobre tu pecado
esta concebido el mío". (P.I.e.XII)

Veamos que reprocha su condición, como si fuera hereditario, el pecado original ha continuado en la generación posterior al igual que una tara. El niño se subleva ante los progenitores y los abandona; es la primer desobediencia de los preceptos divinos, lo pone en boca del padre.

¡Desde hoy
mal hijo desobediente!
a mucho mi amor lo siente,
a ganar tu mismo vas
el pan, ¡y lo ganarás
con el sudor de tu frente! (P.I.e.XII)

Al igual que el rito cristiano, el hombre es expulsado del paraíso, donde se le proporcionaba todo; los padres representan ese estado de protección en donde el hijo

es resguardado. Pero al fallarles, se vuelven en jueces, así como lo demuestra la cita anterior, lo condenan a su propio sino.

b) No fornicarás.

El hombre siente una serie de modificaciones en su persona, tiene la necesidad de hacer uso del cuerpo; por tal causa, se entrega al mundo de las pasiones o sea, de los placeres, trata de calmar su satisfacción sexual. Se manifiesta la gran división de dos estados en el hombre: el mundo espiritual y el sensual, debe entenderse este último, como propio de la naturaleza humana y de lo terrestre.

El hombre tiene relaciones con la Carne, y entonces surge el aspecto prohibido; debe canalizar su naturaleza con el objeto de procrear, sino es así, se convierte en pecado.

Al inclinar su afición a las sensuales
rosas voy.
Yo a las márgenes del río.
Haré yo hasta las brisas corporales.
Reduciremos todos al león bravo.
A esperar nuestras órdenes, esclavo.
De punta en blanco armado, puro el lilio,
orinal del relente y sublunado,
faldones de organdies saca el prado
entre las hierbabuenas de virgilio.
Se pronuncian las hojas en concilio,
y el áncora, si el hueso, de su estado,
muda en sombra el sostén - jramal - del higo
moro plural que, al fin, vence a Rodrigo.
(P.I.e.X)

Con estos dos fragmentos del texto, nos muestra la relación a la cual se entrega; despiertan los apetitos sensuales, lo confirman las palabras sensuales rosas, brisas corporales, sombra del sostén, orinal del relente etc.

Se sabe que a Miguel tanto en su vida como en su obra, le obsesionaba el tema del sexo. Describe las sensaciones por las que transitó y refleja las dudas y miedos que tenía.

Sobre todo al pretender alcanzar el amor, y ese sentimiento le provocaba un dulce dolor, baste recordar su libro El rayo que no cesa.

c) No desearás los bienes y la mujer de tu prójimo.

Conoce al pastor el hombre, quien es una especie de guía o conciencia externa, el hombre descubre un mundo utópico, donde la paz y la tranquilidad van de la mano. Es el estado perfecto del ermitaño que se entrega a la vida simple en armonía con la naturaleza y con Dios. Lo exhorta a que lo acompañe, pero el hombre no puede abandonar lo logrado; esto no indica que sea lo mejor, pero este así lo siente, es lo elegido. Además no puede seguirlo ya que no tiene fe.

De esta situación sacan provecho los personajes opositores, inducen al hombre, con ideas malévolas y mezquinas, le dicen que le quite sus bienes, pues también tienen derecho. Afirman que todo ser debe tener las mismas riquezas no importa cómo las adquiriera, ni los medios utilizados para conseguirlas. En consecuencia se deja manipular ante tal petición, es débil y flaquea.

Prefiero a tu amor bienes
Y dí: de tantos que tienes
¿Cuándo me diste uno? ¿cuándo?
(...)
¡Ay, hombre desventurado!,
qué culpa tengo yo, dí,
de que me busques a mí,
no por mí, por mi ganado? (P.III.f.post.e.x)

d) No matarás.

Es uno de los pecados mortales para todo ser humano; asesinar es un acto reprobable en todas las variantes que se presenten. Nadie tiene derecho de exterminar a otro sujeto, implica el aniquilamiento de sí mismo. El creador puede disponer de la vida de sus criaturas, pero el hombre no debe atentar contra la vida de un semejante. Por consiguiente es castigado por ese atrevimiento.

En la Biblia trata este problema, en el ejemplo de la figura de Caín y Abel, dos hermanos que por circunstancias especiales, se les clasifica como el claro ejemplo del bien y el mal. Caín fue labrador, mientras que Abel se dedicó al pastoreo. El primero envidió las gracias del hermano, puesto que poseía un don de gentes, calidad, y por ser el modelo a seguir, es decir, la perfección. Así, Caín comete el sacrilegio y asesina a su hermano.

El autor expone este pasaje perteneciente a la historia de la religión cristiana, o sea, a un Caín y Abel. El hombre es Caín y el pastor Abel; por la mala influencia de sus falsos amigos, incurre en este delito y la carne se encarga de ser la causante del homicidio.

Marido mío
atiende a tu deseo
¡Mata! ¡Mata!
Súbete al monte y haz mi dicha entera
y la estrechaz de tu vivir dilata.
¡Mata! ¡Mata! ¡criatura!
¡Muera! ¡Muera!
¡Esta bien! (P.II.f.int.e.VII)

Es la gran metáfora de la batalla entre los dos hermanos, no sólo de nombre, sino de consanguinidad y origen. Se diría que es la visión adelantada del poeta al marcar premonitoriamente los acontecimientos que pasarán dos años después de publicada esta obra. Nos referimos a la Guerra Civil Española.

¡Abel ha muerto!
¡Caín
pudo más! ¡tuvo más fuerza!
Hemos sabido el sabor,
el gusto que echan las venas.
Hemos inventado el crimen.
Hemos hallado la hoguera.
Hemos visto que la sangre
presa no vale la pena.

El hombre rompe con los lazos consanguíneos y destruye al hermano querido, quien en alguna ocasión le brindó su apoyo incondicional. Al aniquilarlo el hombre se autoelimina, pues los remordimientos no le dejan, vive en continua intranquilidad, sólo puede borrar la marcha cometida, expiándola. Y esta reparación se realiza mediante el arrepentimiento y llevando una conducta ejemplar. Acercándose a Dios, ejecutando obras dignas, que provoquen el perdón divino y el sosiego de su alma.

En la obra obtiene la fe, la cual carecía, y logra olvidarse de las ataduras materiales que le aprisionaban. La fe conquista cualquier espíritu insano. Se dice que "hasta mueve montañas".

1.- SÍMBOLO EN EL AUTO SACRAMENTAL

Alrededor de nuestra vida siempre se está rodeado de una simbología, sólo obsérvese con atención al cruzar la calle y ver las señales, un sujeto hace un ademán o un gesto y tienen cierto significado. Pero, realmente hay que cuestionarse qué es un símbolo. Un símbolo es una imagen, figura o divisa con que se representa un concepto moral o intelectual, por semejanza el entendimiento percibe entre el concepto y aquella imagen. En otras palabras, es una sustitución inconsciente de la libido de una idea, carácter, un objeto sin ralización consciente con la sexualidad. El primer concepto corresponde a una simple definición del diccionario; la segunda es desde el punto de vista de psicoanálisis.

Una tercera opción, la ofrece Helena Berinstáin, la cual define el símbolo como "aquel signo que en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por preferencia del objeto. El símbolo pues, opera por contigüidad instituida o aprendida. Es el mismo una norma o ley que determina a su interpretante; designa a su objeto independientemente de su parecido o concordancia con él, pues depende de que el interpretante elija un medio para asignar el objeto y lo utilice de manera convencional". (3)

Así en la religión como en sus enseñanzas se utiliza un lenguaje diferente al que se habla cotidianamente, es decir, un lenguaje simbólico. La esencia de este lenguaje es que las experiencias interiores de pensamiento y sentimiento se expresan como si fueran experiencias sensorias. Por ejemplo los sueños, debido a que tienen

³- Berinstáin, Helena. Diccionario de Retórica y poética. 1a. ed. México, Ed. Porrúa, 1985, pág. 458.

una simbología similar a lo empleados a los mitos y el pensamiento religioso. Cuando se realiza en una misa la eucaristía, el sacerdote hace uso del pan y el vino no se trata de santificar a los dos objetos, sino que es una imagen atribuida para ejemplificar el sacrificio de Jesús. Entonces el pan representa su cuerpo y el vino la sangre. Por tanto, se puede deducir que el lenguaje simbólico se cristaliza en las manifestaciones de la religión, como lo son el mito, el dogma y el ritual. Sin embargo, es aplicable en otras manifestaciones como son la literatura, la ciencia y la vida diaria.

Igualmente el lenguaje simbólico, como se puede apreciar es el único lenguaje universal que ha conocido la raza humana y, es claro que el artista, el dramaturgo, el escritor o el poeta lo adapten a su obra. Con ello, logra verdaderas bellezas, pero es difícil de identificar, sólo realizando un estudio minucioso se alcanza a descubrir.

En la obra de Miguel Hernández se observan los siguientes símbolos íntimamente ligados a él, a su vida y a la personalidad.

a) Presencia de los números.

Los números por sí mismos son representaciones abstractas de una cantidad determinada. En el auto sacramental encontramos la presencia de varios número por ejemplo el 3. Este número expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el Cosmos o en el hombre. Sintetiza a la Trinidad del ser vivo, resultado de la conjunción del 1 y del 2, producto de 1 la unión de la tierra y el cielo. Dentro del cristianismo simboliza varias cosas, se enlaza con las tres figuras conjuntadas en una sola persona (Dios padre-Dios hijo- y el Espíritu Santo). También, representa un mito de la redención y se refiere directamente a la estructura de la obra la cual consta de tres partes, y a su vez del título, Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras. En la primer parte el hombre se halla en un estado protegido, en una especie de paraíso o mundo ideal, en el cual transgrede las leyes, pierde su inocencia y es expulsado, en el segundo se entrega a la mala vida, a lo sensual, sus apetitos son

satisfechos, no importándole nada, ni nadie para conseguirlos. En la tercera parte hay una evolución en su persona, ya que recapacita y entra en un estado de arrepentimiento, del cual reflexiona sobre los errores cometidos y acepta su castigo.

Se puede concluir que el 3 designa los niveles de la vida humana, tanto material, racional, como la espiritual; así como las fases de la evolución mística: purgativa, iluminativa y unitiva.

Otro número presente es el 5, dependiendo del contexto y como dijera Helena Berinstáin de que para el intérprete simboliza varias cosas por ejemplo; representa el signo de unión, un número nupcial dicen los pitagóricos; igualmente es símbolo del centro, de la armonía y el equilibrio. Será pues, la cifra de los hierogamias, el matrimonio del principio celeste (3) y del principio terreno de la madre (2).

También es el símbolo del hombre, con los brazos separados, parece dispuesto en 5 partes en forma de cruz: los dos brazos, el busto, el centro-abrigo del corazón, la cabeza y las dos piernas. Sustituye al universo, dos ejes, uno vertical y otro horizontal, pasando por el mismo centro; es símbolo del orden y de la perfección; finalmente, es símbolo de la voluntad divina que no puede desear mas que el orden y la perfección.

Si los enlazamos a la obra, el cinco representa a los sentidos y las cinco formas sensibles de la materia: la totalidad del mundo sensible. Es la prolongación del hombre: el gusto, el oído, el olfato, el tacto y la vista, que le da su característica humana. A pesar de encarnar esa prolongación del hombre, atribuyéndolos a los personajes, Miguel Hernández hace uso de los sentidos, con el objeto de mostrar el lado inconsciente del ser humano, al no razonar cada uno de sus actos, transgrede orden establecido. Entiéndase éste como un vivo ejemplo de la situación del pueblo español de los años treinta.

Cinco furias fueron mi alba;
cinco rabias, cinco iras,
acompañadas de un sexto
que las alienta e incita.
Me miraban cinco odios,
me gritaban cinco arpías,
me axfixian cinco volcanes

...

(P.I.e.VIII)

De acuerdo al orden de aparición e importancia de los personajes corresponde el turno al número 4, relacionado con los personajes de la obra; las estaciones del año-primavera, verano, otoño e invierno-. Este número tiene diversas simbologías.

En primera instancia, durante la prehistoria ese número era sinónimo de lo sólido, lo tangible y lo sensible. También, en relación con la cruz es símbolo de incomparable plenitud de la universalidad totalizadora. Otro significado que se le atribuye es con los cuatro puntos cardinales refiriéndose a los paralelos y los ejes de la tierra.

Para la Biblia, la presencia del cuatro es marcada en una doble vertiente, tanto en el mal como en el bien. Por ejemplo, en el Apocalipsis representa a los cuatro jinetes o ángeles destructores (muerte, la peste, la guerra y el hambre): éstos se encargan de aniquilar todo lo existente en el orbe, entiéndase que igualmente abarca a los cuatro periodos de la historia del mundo.

Por otro lado, se le asocia con el bien en relación con los cuatro evangelistas quienes transmiten la palabra del Señor. Lo constituyen Mateo (hombre), Marcos (león), Lucas (toro) y Juan (águila). A cada uno se le representa con un símbolo animal

En las culturas amerindias del norte, este símbolo remarcaba la vida humana puesto que simboliza la infancia, la juventud, la madurez y la vejez. Al igual que las virtudes del hombre: valor, resistencia, generosidad y fidelidad. Cuando se aplica lo anterior a la obra, están presentes casi todos los significados. Por que representa a la tierra estos personajes, los bienes de la naturaleza, que proporcionan al hombre su modus vivendi. Pero si los transformamos en humanos tienen una connotación política, se convierten en las distintas facciones de los grupos políticos existentes en España y le ofrecen muchas promesas al pueblo.

Cuatro puntos cardinales
su cuerpo en cruz manifiesta:
el Oeste con la zurda
el Este con la derecha
el Polo Sur con el pie
Y el Norte con la Cabeza.

(P.III.e.I)

b) Símbolos pertenecientes a la fauna.

Hallamos varias clases de animales mencionados en la obra, y tienen relación directa con los personajes. El primero de éstos es el Deseo que el autor lo define según sus acontaciones como un chivo, representando el mal dentro del auto. Este símbolo animal tiene una gran connotación en la historia de la humanidad y Hernández lo incluye perfectamente como el antagonista de su obra.

En la antigüedad fue el símbolo del iniciado en las orgias dionisiacas. Se le identificaba con el dios griego-latino de Dionisio o Baco, dios del vino y de los placeres. Según algunos mitos representaba el deseo incontenible del hombre hacia el amor sexual, le brinda apoyo a todas las facilidades.

No obstante, también muestra la posible embestida, en otras palabras, es la furia ejemplificada, el mal o el daño para el hombre. Como se sabe en la tradición

judeo-cristiana es el antagonista de Dios, se le reproduce como una mezcla de bestias, la cual incluye al chivo. Es el causante del despertar del humano, el incitador del pecado. Es la furia contra los personajes del bien, ya que embiste contra la criatura querida por ellos, el hombre. Contra éste forja toda su furia y su venganza.

Finalmente es el tirano español con quien combatir, para restablecer la paz y la tranquilidad del hombre o el pueblo ibero.

La serpiente es uno de los símbolos más controvertidos para las culturas occidentales y orientales, ya que para las dos tienen distintos significados. Entre estos, se puede hablar de la fertilidad, la atracción, el goce etc...; y por otro lado es el pecado ejemplificado, el dolor y el instrumento del mal. El poeta de Orihuela da un nuevo enfoque a esta imagen, es una serpiente-mujer, es decir, con una birepresentación. Es la carne, un personaje aliado del deseo instrumento para despertar la pasión en el hombre y conducirlo a pecar. Es una mujer que cautiva y que sintetiza el mito cristiano del pecado original y otros pasajes de la historia de la religión. Un analista y estudioso de la Biblia Paul Diel indica "la serpiente simboliza la seducción imaginativa de creer poder ser todo y tener todo, la vanidad es el elemento discordante de la vida psíquica, de toda realización, tanto el deseo esencial- el impulso que se vuelve entonces empeño exaltado de perfección- como los deseos materiales y sexuales que se vuelven obsesión de placer". (4) Es la vanidad culpable de la imaginación exaltada con relación a sí mismo y a sus deseos, el principio justificador de la exaltación imaginativa, el principio del mal. Es un aparente monstruo al cual el héroe debe combatir. Pero para Miguel Hernández no es un monstruo a exterminar con una lucha exterior, sino más bien interna, está en el mismo hombre dicha exaltación. Mas el poeta lo pone en boca de otro personaje, la pareja del hombre, la cual provoca el despertar de ciertos intereses como la avaricia, el poder, la rebeldía

.Diel, Paul. Los símbolos de la Biblia. 1ª ed. Mexico, Ed. FCE 1989, pág 213.

etc... Y el hombre debe luchar contra sí mismo, está en un dilema, debo ser o quiero ser.

El ruiseñor es uno de los animales más bellos que existen en el mundo, muchos poetas y escritores lo han utilizado para mostrar ciertas cualidades y errores humanos. Simboliza la perfección ya que su canto es la alegría misma, la felicidad que evoca. No obstante, la interrupción del canto simboliza el dolor y la pena. Se puede deducir que este símbolo es dual, por un lado es la armonía perfecta nos remota a un estado paradisiaco; y en segundo, al sufrimiento total; es decir, al triunfo y a la derrota. El canto encierra todas esas acepciones.

En la literatura al ruiseñor se le considera el Chantre del amor, muestra la manera conmovedora en todos los sentimientos que suscita el lazo íntimo entre el amor y la muerte. En el auto se maneja esto, ya que presenta un mundo pacificador su canto es síntoma de armonía y tranquilidad en ese oasis ideal. Cuando deja de cantar surge la tristeza acompañada por el dolor en el hombre. Se podría asegurar que es una especie de ave profetizadora, como es conocido por el vulgo, como un ave de buen augurio o mal aguero.

La mariposa es un personaje incidental surgido en la primera parte escena IV. Se creía que no tenía importancia su aparición. Mas no es así, puesto que la acompaña el sueño y le sigue el hombre-niño. Encierra una significación, según los mitos griegos a la diosa Psiquis se le representaba con alas de mariposa. Por tanto, refleja profundas transformaciones psíquicas y una evidente evolución espiritual, o sea una metamorfosis. La oruga es la vida, la crisálida de muerte y la mariposa la resurrección. También representa el alma, ya que las antiguas creencias, el alma salía de los muertos en forma de una mariposa.

Otra acepción, sinónimo de ligereza e inconstancia y ahí se le relacionaría con el auto. Ese hombre-niño es una oruga inconstante y más tarde sufre un cambio espiritual.

c) Símbolos de las fuerzas de la naturaleza.

En primer lugar figura la palmera, utilizada para representar el amor, la asociación que existe entre estos dos, simboliza la tierra celeste es decir la verticalidad, un orden ascendente hacia el bien; un logro personal por el cual puede ser salvado todo hasta la criatura más insignificante. Es la fuerza que combate el caos externo e interno del personaje principal. Es el punto de equilibrio para ascender al mundo ideal con Dios. Mas tiene una expresión luminosa y solar, simboliza la victoria, riqueza y generación; al preguntarse por qué el poeta la asoció con el amor. Este sentimiento o fuerza triunfa sobre el pecado y la muerte, y precisamente esta opción es la más adecuada, si pensamos en la argumentación de la obra. El amor acaba con todo el mal, es el camino para llegar a Dios, ese será el pensamiento o máxima que nos dice Hernández en su auto sacramental.

La inocencia es un concepto abstracto que para cualquiera de nosotros sería difícil de representar. Para Miguel Hernández llega a identificarlo con la niñez y la espuma; con la niñez porque una de las características constitutiva es la inocencia, la candidez etc. Mas la espuma tiene varios significados por un lado nos indica calor, su blancura denota pureza tanto en la mente como en el cuerpo; con la sexualidad transmite el no contacto, ni mancha alguna, la virginidad. Aunque el autor indique que es como la ignorancia, hay un desconocimiento total.

Por ser un elemento entre líquido y sólido, tiene relación con lo sexual. Sería el inicio de ese posible desarrollo, el despertar de un niño hacia una vida distinta, me refiero a la etapa de la pubertad.

En la obra didáctica de Hernández, hace una afirmación, en la cual lleva a reflexionar al lector, supongo que la cuestión está abierta para la reflexión del público. La afirmación es la siguiente "Si ser inocente es conveniente, pues es sinónimo de ignorante". Y esto se puede conectar con la situación del pueblo español. ¿Es conveniente que ignore esa situación? o ¿Es necesario que tome conciencia y alguna determinación? Esa pregunta la deja abierta para todos.

El Viento es otro personaje perteneciente al grupo bienhechor. Como símbolo su connotación es ser un soplo espíritu celeste, como una especie de espíritu Santo, o sea, es un hálito cósmico y es el verbo que a su vez se convierte en soberano entre el cielo y la tierra. Al ser encarnado en forma de cristal de la idea de pureza y limpieza. Es como si fuera una mente o luz clara se transforma en una imagen del nacimiento de Cristo. Desaparece cuando las fuerzas contrarias surgen.

Las estaciones del año se les ha representado de diversas formas y se les ha relacionado con las artes. Miguel Hernández las incluye en su obra didáctica, aunque no les da una configuración tan definida como en otros personajes. Su aparición se debe a que manifiestan la sucesión de la vida, entiéndase esta, como el ciclo: nacimiento, formación, madurez y declive. Es el tiempo que siempre transcurre y en el cual hay un ritmo. Empero, por el desarrollo y el contenido del auto, se transforman en mercaderes o políticos quienes le ofrecen al hombre sus productos.

El eco, nombre que nos recuerda el mito de la ninfa Eco de la mitología latina. Esta ninfa hizo disgustar a Juno por lo que fue convertida en roca y condenada a repetir las últimas palabras de los que interrogaban. Este personaje fue la explicación que los antiguos hallaron para aclarar el fenómeno acústico de repetición.

El auto dentro de la obra, agrega a cuatro personajes denominados Eco y tienen la función, como en el teatro griego, de ser el coro. Dan un matiz las acciones ya sea de conciencia o para que cumpla una amenaza.

La vid es un símbolo constantemente presente en el desarrollo del auto sacramental. Representa la unión entre Dios y su pueblo. Es el árbol sagrado de la vida. Su producto es el vino es imagen del conocimiento y la vida, puesto que se convierte en la sangre del Salvador.

La higuera es lo contrario de la vid, es el árbol malo; representa la abundancia y la lujuria, junto con la malicia y el desorden. Se le asocia con los ritos de fecundación, al relacionar a los higos con los genitales del hombre siendo un símbolo de iniciación a la productividad o fecundación. Cubre sus hojas a los primeros padres, debido a que probaron el fruto prohibido y es vergonzoso para ellos el cuerpo. También representa a la sinagoga, es una especie de herejía, porque se supone que no admitió a Jesús como Dios, sino como un profeta más. Por tal causa, es rechazado y con esa imagen se le reproduce.

En el segundo acto surge al mostrarse el aspecto sensorial al hombre. La naturaleza cautivada por las malas pasiones conduce al hombre dentro de esta iniciación de la sexualidad y al placer. El poeta la introduce en las acotaciones de la obra y en algunos fragmentos.

¿Ves aquella higuera
cuyas hojas significan
el esquema de tu sexo,
siendo la primer camisa
que uso la primer mujer
por comer cosas prohibidas? (P.I.e.X)

La rosa es uno de los símbolos más conocidos y usados por los seres humanos y para la creación artística. Sintetiza el amor puro, dependiendo del color de esta flor. Es la perfección, es la copa de la vida, la regeneración.

También es el amor de la amada, la pasión de los amantes etc.... Aunque es imagen de la brevisima duración corporal ya que es frágil y perecedera. Sólo que en la obra es un personaje incidental, ni diálogo tiene, pero es miembro del escenario idílico, por su belleza está acorde con lo que la rodea. Pero cuando el niño se transforma es lastimado por esa insignificante flor. Lo mismo le sucede al tratar de tocar a una abeja y es herido por la picadura del aguijón. Todo esto quiere decir que antes fue protegido, pero al perder su inocencia-niñez, ni la más diminuta cosa es capaz de no hacerle nada, al contrario es sensible a todo por pequeña que sea.

CAPÍTULO IV

EL ESTILO DE
MIGUEL HERNÁNDEZ.

CAPÍTULO IV

EL ESTILO DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN EL AUTO SACRAMENTAL

Al expresar la palabra estilo y relacionarla en un contexto, nos referimos a las características de un determinado sujeto, cosa u objeto etc. Se dice en la crítica literaria Miguel de Cervantes tuvo un estilo peculiar y muy completo para su época. Sin embargo, Shakespeare se diferencia del anterior por algunos rasgos distintivos y propios de su personalidad. Ambos fueron figuras relevantes en la literatura española e inglesa del siglo XII.

Por tanto se puede deducir que el estilo es el modo de escribir o hablar propio de un artista, arte, época, escuela etc... y que le da un sello de originalidad e identificación ante los demás. Existe un método estilístico que consiste en describir la obra de un escritor, nos explica qué es y cómo está constituida. No se trata de separar

la obra y el autor por uno y otro lado, sino hacer un estudio más completo y objetivo facilitando el análisis y la comprensión de la misma.

La estilística es la ciencia encargada de estudiar esos rasgos individuales de un autor. Para ello requiere de intuición y un saber profesional de la lengua. Describe los dos tipos de movimientos que son combinables: el centrípeto y el centrífugo. El primero analiza los elementos exteriores hacia los interiores, estudia las formas estilísticas que aparecen en un escritor y compara los usos de dicho escritor con los otros que le preceden o le siguen. El segundo, es un movimiento de dentro hacia fuera, estudia el sistema de exteriorizaciones de que se vale un escritor para poner en resalto su originalidad. Nos da una exposición de los recursos idiomático de que dispone determinado autor para su expresión individual.

Igualmente este método analiza los rasgos aislados en la expresión individual y en la colectiva. Ejemplo de ello lo conforman el estudio de algunas figuras de la retórica-metáfora, alegoría etc; el monólogo interior y el diálogo; la vivacidad del humor, la fantasía, el dinamismo de la narración, la experiencia del tiempo etc... Depende del género literario que se trate para enfocar un estudio.

Con todo este análisis no debe olvidarse como diría Amado Alonso "el goce estético", ya que muchos críticos sólo se encargan de interpretar, analizar dejando este verdadero objetivo del crítico, el disfrute la obra y no destruirla. Cuando se comenzó esta investigación sobre el tema, se encontró que las críticas al teatro de Miguel Hernández eran todas desfavorables y hasta aniquiladoras, desvalorando hasta su propio esfuerzo.

Pero como se ha visto hasta este momento, Miguel Hernández no sólo fue reconocido por su labor poética sino por su trabajo como dramaturgo, tiene mucho

por rescatarse y demuestra que poseía el mismo mérito e importancia que otro, a pesar de ser dos géneros opuestos aparentemente como lo son el teatro y la poesía.

Retomo las palabras de Amado Alonso: "...el viejo estudio estilístico consiste en soplar en esos rescoldos de goce objetivados en la obra literaria para hacer brotar de nuevo la llama que arde con apetito de arder más (San Juan de la Cruz); todo se reduce... a apoderarse del sistema expresivo de su poema o de un autor para llegar al íntegro goce estético".⁽¹⁾

Por eso en este capítulo se pretende mostrar esos rasgos individuales en el estilo de Hernández, aplicado específicamente al auto sacramental que se está analizando: Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.

Se ha mencionado ya que el poeta tuvo gran interés en este género dramático, aunque pudo conjuntar la poesía con el teatro. La mayor influencia la recibió de los autores clásicos como Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León etc. Todos ellos, grandes maestros de la lírica y la dramaturgia. Aprendió a estos el estilo y las características de los Siglos de Oro, exclusivamente el manejo del lenguaje. En otras palabras, captó las ideas básicas de lo conocido como retórica tradicional y sus figuras. Mas no se conformó con imitarlo, sino todo lo contrario, las asimiló para hacerlas suyas y darles su toque personal y original. Que le sirviera como identificación ante sus contemporáneos, pues recuérdese que pertenecía a la generación del 27, donde esta de moda, por así expresar la figura del poeta barroco Luis de Góngora y por la celebración de su tricentenario de su muerte. Por lógica, habría distinguir de los demás. Así se recuperaron otros representantes de la época de mayor esplendor de España.

¹- Alonso, Martín. Ciencia del lenguaje y el arte del estilo. México, Ed. Aguilar, 1991, pág. 391.

A continuación se señalarán las características fundamentales del estilo poético y dramático de Miguel Hernández empleadas en el auto sacramental.

ASPECTO POÉTICO

a) Versificación

Es necesario marcar que Miguel escribió esta obra en su totalidad en verso a la usanza de aquéllos años de gloria de la literatura española, y a diferencia de sus contemporáneos quienes también se interesaron por el auto sacramental haciéndolo en prosa. Utilizó una métrica tradicional, donde combinó formas estróficas fijas e irregulares. Entre las cuales podemos señalar: cuartetas, décimas, octavas reales, redondillas, quintillas, romances, etc. Pertenecientes al arte menor y con preferencia al verso octosilábico.

También usa el endecasílabo en algunas silvas y en combinaciones regulares con versos heptasílabos, bajo un patrón organizado por el propio poeta. Una muestra es la décima presentada a continuación y en la que se observa una rima asonante es octosilábica.

Hombre-niño: ¡Ay! ¡Pequé! ¡Pequé! ¡Pequé!...
Supe lo que no sabía:
Y ¿qué más que el primer día
mío sé que ya ni sé?
¡Ay! Todo es un no-sé-qué
aparentemente cierto:
que entre dormido y despierto,
sin saber si muero o vivo,
vivo media vida vivo
vivo media vida muerto.

(P.I.e.XI)

Estas versificaciones están intercaladas en los diálogos y monólogos de los personajes, excelentemente empleados con una variabilidad excepcional en el ritmo y en la musicalidad, que no cansa al lector, sino los hace sorprenderse de la maravillosa capacidad del poeta.

Cuando Miguel escribió este auto se notaba que tenía experiencia al haber realizado antes este tipo de trabajo, ejemplo es Perito en lunas, obra publicada antes del auto sacramental y en la cual deja ver su aptitud hacia el verso y captar la esencia del arte barroco, conceptista y culterano, una muestra lo tenemos en el siguiente fragmento del auto.

Deseo.-

Movimiento de seda que se anilla
a fuerza de dormir y verde cama,
con espíritu de hilo, celdas trama
el gusano, después preso en capilla.
Traduce, ¡con que fe tan amarilla!,
el oro cascabel más alto en rama;
por surgir, si no víctima de gala,
redentora semilla de ala.

(P.I.e.X)

Como se puede apreciar es una octava real que dentro de sus elementos básicos consta de once sílabas cada verso, y cuya rima es consonante, el esquema es ABB AB CC. Le gusta mezclar ambos tipos de métrica tanto de arte mayor como menor, al igual que los tipos de la rima asonante y consonante, ya sea abrazada, enlazada etc.... Otro ejemplo que presentamos es una quintilla, similar a las anteriores con respecto a la medida octosílaba, rima asonante en los versos 1 y 4 consonante 2, 3 y 5 cuyo esquema es ABABAB.

Hombre.- ¿Morir?... ¿Podré resistir
el tamaño acontecimiento
o moriré en el momento
en que me vaya a morir
de pena y de sentimiento?

(P.III.f.ant.e.VI)

De esta forma hallamos que se utilizan otros tipos de estrofas como las coplas populares, las cuales incorpora dentro del auto, como si fueran parte de los diálogos de los personajes. Presenta una canción sobre la labor en el campo. El hombre trabaja mientras que una voz-Deseo le acompaña describiendo su faena ruda y ardua.

La voz: Siega que te siega
que te segarás
el pan de tu boca
no se comerá.
Siega, segador
tendrás el jornal
de una mala cama
a la serena,
de un sueño de perros,
de un mal despertar
de gallos, de gritos
de tu mayoral.

...

¡Qué va a venir julio!
¡Siega de prisá!...
Siega, segador :
tendrás un jornal!...
¡Siega que te siega,
que te segarás!

(P.II.e.IV)

Otra copla es interpretada por un personaje que representa la vida ideal, ese mundo pastoril que nos recuerda las novelas de ese tipo del siglo XVI, es decir, la pastora le canta a su pareja una canción, en la cual trata de apaciguar el ambiente y a la naturaleza, con el fin de descansar mientras duerme su amado. Esta pieza se encuentra localizada en la segunda parte en la escena VIII, es muy emotiva, puesto que muestra el gran amor que siente por su amado.

Pastora: No hieles, viento, ahora
que se duerma mi cielo
hasta el día del aurora.
No lo dejes de hielo.
No le dejes de hielooó...

No le dejes de hieooo...
Que estoy enamorada
de su mata de peloó...

La tercera canción incorporada en el auto fue transcrita por Miguel con letra cursiva, pudo haberla recopilado y anexado a la obra. No hay que olvidar, el autor fue un hombre dedicado al ambiente campirano, su principal actividad lo fue el pastoreo. Y como buen observador y con una buena memoria, tal vez, pudo haber escuchado la tonada y en consecuencia transcrito para plasmarla en su obra didáctica. Y que diera ese aire de verosimilitud; se trata de una canción laboral en donde se corta el trigo y se recolecta la viña. Los personajes participantes en esta escena son el hombre, un campesino y los sentidos.

Un sentido	(El que sea) ¡Aire de Santelmo, aire! para la avienta, que se lleve las pajas a la pájara. ¡Aire, Señor! que sin aire, las eras eras no son.
Otro sentido	Que lo que va, se vaya de vuelo pronto: las granzas, a las granzas y el polvo al polvo. Y que se queden los granos: lo que vale, lo que es de siempre.
Otros sentidos	Al aire, al aire, al aire (ría, Segoviana). Al aire, al aire, al aire de la montaña Me voy al aire, que está la tierra toda llena de bachas.
Otro sentido	Molino: al que pregunte qué es lo que hace con los brazos cruzados,

Otro
di: ¡Espero al aire!
Al aire fino,
que viene de la Mancha
ya que camino.
¡Lucera! ¡Capitana!,
¡ría, más ligeras!,
que canta la cigarra
y el sol canea.
Y bajo el sol,
el aire va buscando
colocación.

(P.III.f.post.e.l)

Con esta cita termina la parte correspondiente a la versificación, las constantes que se observan a lo largo de la obra, fueron una gran variedad en las dos formas estróficas; hay un ritmo para cada una de ellas, musicalidad y una rima intercalada, mezclando los tipos ya conocidos.

b) Figuras Retóricas

Cuando alguien se refiere a la retórica, es viajar a través del tiempo y trasladarse a la época de los antiguos griegos. La retórica se define como el arte de extraer especulativamente, de cualquier asunto una construcción carácter suasorio. Se trataba de elaborar discursos lo más perfectamente posible, para ello se requería un adiestramiento o ejercicio especial. Consiste en cuatro partes que constituyen este arte, y corresponden a cuatro operaciones casi simultáneas mediante las cuales se realiza y se pronuncia el discurso oratorio y son: la inventio, la dispositio, la elocutio y la actio.

"La inventio" abarca la concepción del discurso, es decir, todo lo referente a las ideas generales, los argumentos, los recursos etc.... Es como el diseño y planeación del discurso, aquí se examina las otras operaciones.

"La dispositio" organiza lo hallado en la primera operación, lo distribuye en apartados: exordio, narración, argumentación y epílogo, que incumbiría a la introducción, desarrollo y conclusiones como hoy lo entendemos.

"La elocutio" analiza todo lo referente a la argumentación, cuida que las oraciones sean correctas, estén expresadas en forma clara y precisa, para que utilizarlas con la finalidad de convencer al público; y cause un impacto psicológico, como antes se conocía como la persuasión. Esta corrección o elegancia se logra gracias al uso de algunas figuras que después mencionaremos con mayor amplitud. En la actualidad sólo se ha tomado a esta parte de la elocutio como retórica, es decir, al lenguaje figurado para persuadir al oyente.

La última parte es conocida como la "actio, hipóensis o pronuntiatio", es la puesta en escena del orador al pronunciar su discurso.

Aquí sólo se tocarán la parte correspondiente a la elocutio, se analizarán a las figuras y sólo a una pequeña parte de éstas, ya que son numerosas y aproximadamente lo constituyen 128 en total. Están formadas por cuatro niveles: las figuras de Dicción (Metaplastos) aquí afecta el nivel fónico-fonológico; las figuras de Construcción (Metataxas) se refieren al nivel morfosintáctico; los Tropos o Metasememas, que interfieren el nivel léxico-semántico y finalmente las figuras del pensamiento o Metalogismo, que trascienden el nivel del léxico. En el auto sacramental se hallan algunas de estas, pero se irán analizando de acuerdo al orden establecido.

FIGURAS DE DICCIÓN

Esta clase de figuras afectan la forma y la pronunciación de las palabras. Dentro de este grupo se encuentran las siguientes figuras: Aliteración es la repetición de un sonido o serie de sonidos acústicamente semejantes, destinados a un cierto efecto. En las tres partes de la obra encontramos este artificio; el poeta utiliza distintos juegos con los fonemas, pero el ejemplo mostrado nos presenta el efecto labiodental /V/. Es curioso, porque lo destina a la Virgen un personaje incidental cuya función es protectora.

Virgen: ...

Yo te guardo, yo te velo,
siempre en vela, siempre en vilo;
yo tu sosiego vigilo
con mi amor, que da de vuelo.

(P.I.e.V)

Las palabras que tienen aliteración son: velo, vela, vilo, vigilo, vuelo. Otra de las figuras que aparecen es la Paronomasia, consiste en un juego de palabras parecidas:

Hombre-niño: ...

próximo a mi alrededor,
con temor y sin temor,
presiento, siento y consiento.

(P.I.e.VII)

Utiliza tres verbos presentir, sentir y consentir, como vemos tienen distintos significados, pero son similares. Mas otro efecto que tiene el auto sacramental son los sonidos repetitivos, podrían equipararse con los efectos de la onomatopeya, la cual describe o sugiere acústicamente el objeto o la acción que significan. Esto es aplicable, cuando aparecen los ecos en la segunda parte de la obra y repiten constantemente la palabra pronunciada.

Deseo: (Le indica la hoz)

Toma el acero potente

Eco 1: [Tentel

Eco 2: [Tentel

Eco 3: [Tentel

(P.II.f.ant.e.IX)

Hay otros fragmentos que completan esta idea, pero sólo se ha incluido un ejemplo. Los ecos funcionan como conciencia fija para cometer el crimen en contra del pastor. Se podría decir que Miguel los utiliza como una especie de coro, el cual trata al principio de impedirlo y después forma parte de él. Dicen los personajes determinada palabra y cambian el significado: gimen y crimen, espelucan y nunca, rebaños y daños etc.... Finalmente emulan el sonido de la risa: ¡Já, Já, JÁ!, ¡Jí, Jí, JÍ!, ¡Jó, Jó, JÓ! La rima ya la habíamos marcado aunque no se había dado un ejemplo, recordaremos que utiliza tanto la consonante:

Hombre: ...

¡Aún saboreaba heces
de la caída primera,
del primer pecado, y era
ya pecador por dos veces!
¡Ay cuerpo, que te estremeces
de acordado recelo
por no haber levado vuelo
de una santísima duerte,
y te da miedo caerte
cuando ya estás en el suelo!

(F.III.e.I)

Rimas, heces, veces, estremeces; era y primera; recelo, vuelo y suelo; suerte y caerte. También puede ser asonante como el fragmento siguiente:

¡Por fin, Pastor, por fin veo tu ausencia
hecha presencia viva!
¡Qué sola me encontraba, qué imperfecta,
yo sin mi compañal:
¡tú!... ¿Cuándo nutrirán las soledades
su voz y su figura?
¿Cuándo seremos, únicos y pares
dos soledades juntas?
¿Cuándo proveerá el cielo de su gracia,
de sus aspectos grises?...
¿Cuándo, cuándo?, yo a mí me preguntaba...
Y en un ¿Cuándo? viniste.

(P.II.f.post.e.VII)

Hacen rima ausencia e imperfecta, viva y compañía, soledades y pares, figuras y juntas, gracias y preguntaba, grises y viniste.

La borradura es el detenimiento de una idea por medio de unos puntos suspensivos. El autor usa este recurso, pero con una frecuencia notable en las tres partes de la obra.

Hombre-niño: (...)

¿Es éste mi cuerpo?... ¿Es?...

(...)

Me voy... no me voy... Me quedo.

(P.I.e.VII)

La supresión intermedia en una palabra se le conoce como síncope, Miguel Hernández la emplea para darle un toque más pintoresco, o sea, quiere que los personajes sean ignorantes, pertenecientes a una clase humilde; así omiten una sílaba o un fonema dentro de una palabra, por ejemplo la palabra invierno, el personaje la pronuncia invierno, suprime la n.

...

Vete tu, Invierno, a helar a las montañas,

a prevenir el cococ

y a contar en la lumbre tus patrañas.

Vete tu a las cabañas,

Primera-Vera, a mostrar tu maravilla

a la gente sencilla

por boba e ignorante

(P.II.e.I)

En este fragmento vemos otra figura conocida como calembur, la cual es una variante de la paronomasia y consiste en la alteración de las palabras, ya que las articula de distinta manera, dando un significado contrario al que tenía. El calembur en la cita anterior, lo conforma la palabra Primavera, que la descompone en dos partes Prima-Vera. Pero ya se había indicado en otro capítulo, el poeta juega con la

situación emplea este personaje y lo relaciona con una persona real dentro de la historia de España, se refiere específicamente a Primo de Rivera.

Deseo: (Al hombre)

(Alárgale la mano,
como sobrino, es tío, a este Verano?
¡Quédate sus objetos!

(P.II.e.II)

Ahora vemos la palabra *estío* separada para formar dos palabras, el verbo *ser* conjugado en presente y sustantivo *tío* en relación con *sobrino*.

Miguel Hernández manejaba un enriquecido lenguaje poético, su inventiva la muestra al crear nuevas palabras conocidas éstas como neologismos. Las emplea en las octavas reales, expresadas en el diálogo del Deseo (P.I.e.IX). Estos neologismos son interlunas, oriámbares, sublunado etc... al igual, este fenómeno se repite en otras partes del auto sacramental como en la parte II, escena III.

FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN

Las figuras de construcción metataxas son aquéllas que afectan a la forma de las frases, es decir, cambian la sintaxis ya sea alterando el orden de sucesión de las palabras. Estas modificaciones del orden de las palabras pueden ser suprimiéndolas o bien agregándolas o sustituyéndolas. A continuación se muestra una ganua hallada en la obra que se analiza.

Es muy común descubrir en el transcurso de la obra diferentes figuras de construcción, la primera que encontramos es la anáfora. Consiste en la repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase, o al inicio de varios versos en una estrofa.

Prepara el cuerpo al sudor.
Prepara el pecho a la angustia,

Prepara la mano al callo
y a la tierra la cintura.

(P.II.e.III)

Como se puede apreciar en el fragmento anterior, se repite al inicio del cuarteto la palabra prepara, en los tres primeros versos. Este artificio del lenguaje lo utiliza Miguel constantemente a lo largo de la obra. Ya sea sólo o junto a otras figuras. No se puede precisar si en una parte de la obra didáctica aparezca más que en otras, pero sí es un recurso usual y frecuente de inicio a fin.

...
que cataloguen las cosas
en grandes, medias y mínimas,
en blancas, rosas y verdes;
coloradas y pajizas;
en calientes y en templadas,
en ardorosas y en frías;
en buenas y regulares,
en peores y malignas;
en agradables, contrarias
compañeras y enemigas;...

(P.I.e.VIII)

Se puede comprobar que utiliza la anáfora muy bien en este diálogo y es claro ejemplo de las habilidades como poeta. Otro recurso empleado en este fragmento es la enumeración. Se le define como un procedimiento el cual consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones etc...). En la cita anterior vemos que se trata de una acumulación de adjetivos calificativos, referidos al sustantivo cosas, como calientes, frías, peores, buenas etc. Igualmente en los adjetivos hay una relación de antónimos como buenas-peores, regulares-malignas etc.

También está presente la anadiplosis, la repetición del final de un verso en el principio del siguiente.

Lo que es grave, lo que, peso,
le impide, de cualquier moso,

el ser, graciosa del todo,
todo un celestial suceso. (P.I.e.XII)

O bien otro ejemplo:

...
Y me desperté sin ti
Y sin tí, Inocencia mía

Las palabras repetidas en ambos fragmentos son todo y sin ti. No es muy frecuente esta figura en la obra, pero es desarrollada para producir ese efecto reiterativo del discurso y en determinados momentos para acentuar el mensaje.

Mientras que la epanadiplosis es una figura de construcción que escriba en la repetición inicial y final en dos versos, un ejemplo es:

...
rendido a la voluntad
de su albedrío; rendido
como sin querer querido
a Dios y a su soledad. (P.I.e.I)

Otra muestra del mismo fenómeno es:

¡Dejadme en paz, criados
míos! ¡Dejadme en paz
malcriados! No sé
qué queréis insinuar. (P.I.e.VI)

La epanalepsis es otro tipo de repetición pero a diferencia de las anteriores, consiste en la repetición de la misma voz en el mismo verso.

Manera tu voz, menea
la gracia de tu garganta
que tu oro libre en su oreja
como una bendición caiga. (P.I.e.IV)

AMOR: ¡Alumbra, razón, alumbra!
INOCENCIA: ¡Anima, ánima, animal (P.I.e.IX)

En los ejemplos mostrados se repiten las palabras: menea, alumbra y anima. Aunque el último es una continua reiteración de la misma palabra, sólo existe una variante por el acento ánimo-ánima.

Se hallan otras figuras o metataxas como el epíteto, el cual es un adjetivo calificativo, subraya una cualidad sin modificar su comprensión. Existen los epítetos lógicos que sólo se califica al sustantivo de una manera coherente y usual, como lo empleamos al hablar.

Esperad un instante;
tú, la estación nevada;
tú, la estación florida;
tú, la estación brillante;
tú, la estación henchida
de todo, todo al fin resulto en nada. (P.II.e.I)

Otro ejemplo de la adjetivación tradicional, es cuando uno de los personajes se describe como es, se admira viéndose en el reflejo del agua, como si fuera un espejo. Ahí nos cuenta como es físicamente.

No estoy mal; grandes ojos, frente buena,
agraciada figura,
Alta sien, boca roja, tez morena.
Sólo me da recelos
de fealdad esta barba... ¡Sobran pelos! (P.II.e.I)

O bien puede presentarse una adjetivación anárquica conocida como hipálage.

...
mi luz candenal y mi pan tierno... (P.II.e.I)

Te vi, terrestre remero,
rasar cereales olas; (P.II.e.V)

de reales frutas que eran,
republicanas granadas,

sustrayendo a sus altezas
acotadas y sangrantes
las coronas boquiriernas.

(P.III.f.int.e.I)

Como vemos los epítetos son bruscos, no hay un pan tierno, este adjetivo sólo se emplea para las personas, o bien, unas granadas republicanas. Adquieren otra connotación un sentido poético y este es otra forma del epíteto. Estos contienen elementos de comparación y no tan claros como en el tradicional. Miguel los adopta del conocimiento asimilado de la poesía conceptista y culterana de los Siglos de Oro.

De punta en blanco armado, puro el lilio
orinal del relente y sublunado
faldones de organdies saca el pardo
entre hierbas buenas de virgilio.
Se pronuncian las hojas en concilio
y el áncora, si el hueso, de su estado,
muda en sombra el sostén -iramal- del higo
moro plurar que, al fin, vence a rodrigo.

(P.I.e.II)

Se denota el blanco armado, el lilio puro etc, todos ellos epítetos poéticos. Con esta figura de construcción que se ha visto, aparece acompañándola el hipérbaton, típica característica del barroco. El hipérbaton, trata de la alteración del orden regular de las palabras para dar preferencia a una idea. En el ejemplo anterior esta alteración invierte el orden como en lilio puro-puro el lilio, es decir, antecede el adjetivo al artículo y al sustantivo, siempre se acostumbra a ir después. También en este verso sucede el mismo fenómeno, saca al prado faldones de organdies-faldones de organdies saca al prado. En nuestra lengua la construcción sintáctica lleva un orden por ejemplo sujeto, verbo y complementos, pero algunos poetas les gusta modificar esa costumbre, por cuestiones artísticas y estéticas, este es el caso de Miguel influenciado por los libros leídos sobre el barroco.

Una variante del hipérbaton es la anástrofe, donde cambia la expresión inicial a la final y viceversa. Por ejemplo:

- Hombre-niño: ¡Ayl, que en esa dulzura veo un acedo
final; en ese hoy breve veo un mañana
eterno, y si mi pie me lo permite,
contra el imán mis pasos ejercite. (P.I.e.X)
- Olor: A inclinar su afición a las sensuales
rosas voy, (P.I.e.X)
- Hombre: Único día festivo
del viento, holgaba el ave
y a medio hacer, los nidos
cobraban soledades. (P.III.e.IV)

Dentro del texto está contenida la perfrasis, es la mención de una persona o cosa mediante un breve rodeo y se aplica a los nombres de algunos personajes. En lugar de llamarles por su nombre como Juan el Bautista, Jesucristo etc, se les nombra como la Voz de Verdad o bien el Buen Labrador. En seguida se presenta una muestra de los expuesto.

Voz de Verdad:

El que os tiene que salvar
y ha de venir ya está cerca
El que os dejará muriendo
por daros la vida eterna,
aún no vive y ya está muerto
ya está en la cruz y aún no alienta,
aún no está muerto y ya esta s
subiéndose a las estrellas (P.III.e.I)

Como se puede ver Juan el Bautista hace referencia mediante una gran explicación del redentor, o sea, Jesucristo.

Para finalizar con este apartado se verán dos figuras que completan el bloque de figuras de construcción. La primera de ellas es la reduplicación que se le puede definir como la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma. Es como si se tratara de una reiteración, continúa después de haber expresado dicha idea o frase.

Deseo: No prosigas: ¡no prosigas,
que mi paciencia no es mucha
y adivino a quien te ligas! (P.III.e.VII)

Otro ejemplo de reduplicación es:

¡Cómo tenerlo si, cruel,
mi egoísmo sin pareja,
quiso matar a la abeja
para sacarle la miel
Dolor, dolor y dolor
implica conocimiento. (P.I.e.VII)

Como vemos la repetición en ambas citas es la frase no sigas y dolor. Aquí la figura sirve para atenuar el dolor, o la advertencia en distintas acciones del argumento.

No hay que olvidar el estribillo, como se sabe es la repetición constante de una frase, una estrofa o un verso en el desarrollo de un poema, ya sea al inicio, al intermedio o al final. Esta construcción se encuentra en la parte segunda en la escena IV, en la cual el autor nos presenta una canción de siega, es decir, de las labores del campo y en la que emplea un estribillo.

¡Siega que te siega
que te segarás!

No es muy usual encontrar este tipo de figura, pero Miguel Hernández lo incluyó. Hemos visto que este autor es un gran maestro en lo referente a los artificios del orden de las palabras y a su construcción. Corresponde el turno al nivel de significado es decir al semántico.

FIGURAS DE PALABRAS O TROPOS.

Este tipo también es conocido con el nombre de Metasememas, debido a que afectan el nivel léxico-semántico. Cambian el significado habitual de las palabras. En el auto se encuentran correspondientes a este grupo, las figuras como las alegorías, metáforas, oximorones, sinestias etc.

A la metáfora es definida como la sustitución de dos objetos uno real por uno imaginario. En otras palabras, el objeto designado por el significado propio de la palabra tiene una semejanza indirecta con el objeto del significado traslaticio. Pero desaparece el objeto real y sólo se menciona el evocado.

Miguel Hernández utiliza desde la comparación, en la cual tanto el término real e imaginario están presentes, hasta la sustitución total de la realidad o mejor denominada metáfora. Ahora veremos un ejemplo de estas dos formas; cabe señalar que todas estas figuras están ligadas con un fuerte sentimiento de la naturaleza. Miguel como ya se sabe convivió con la naturaleza y muestra en su obra lo aprendido al observarla. Es como si hiciera un cuadro pictórico con palabras e imágenes las cuales evocan el campo y todas sus manifestaciones.

Primero se verán algunos ejemplos de comparaciones:

Estoy, el alma en un hilo
siempre, como la cometa (P.III.f.int.e.I)

Seré yo como el peón
que invita al toro a embestir,
y en cuanto le ve venir
teme y huye la ocasión
valerosa de morir? (P.III. e.V)

En estos dos ejemplos la comparación radica en relacionar la vida con la cometa, ya que siempre está sujeta con algo. O bien la lucha de un peón que incita a la embestida al toro y luego huye. Son simples comparaciones que se sobre entiende

con facilidad. Con respecto a la metáfora, Miguel hace uso frecuente de este metáfora y de una manera excepcional, va desde lo simple hasta lo complejo. Mas es indiscutible su calidad; realmente era un perfeccionista en este arte y tuvo buenos ejemplos a seguir como ya se ha mencionado con anterioridad, a continuación veremos algunas muestras del espléndido manejo del lenguaje figurado. Entre las simples tenemos:

Carne: Yo quiero ser ilustre, Quiero allajas
de todos los matices;
que mi cuerpo se cubra de esplendores,
de peces como dagas
de luces linceas, dagas como peces. (P.II.c.VII)

En este fragmento observamos una comparación simple al entrelazar a los peces con las dagas y viceversa. Los peces se convierten en lujo y riqueza, pero a la vez en peligro. Aquí emplea un juego mejor conocido con el nombre de paradoja. Es la inversión de dos ideas contrarias y lo paradójico es ver como invierte esta comparación peces-dagas, dagas-peces.

En otras metáforas aumenta el grado de dificultad se tornan más complejas como se puede citar:

Esposa: Così con la intención del pensamiento
pañales de azucenas. (P.I.c.I)

Inocencia: Apenas nata de frío
envejezco la montaña,
colmo de espuma hecha mármol,
... (P.I.c.III)

Amor: Para llegar al Señor,
fabrico eternas escalas
que sin, un arco de dudas
suben rectas a su estancia,
y allí ya, resultan cálices
y ángeles de bronce y ámbar. (P.I.c.III)

Inocencia: ...

que tu oro libre en su oreja
como una bendición caiga.

(P.I.e.IV)

En el primer ejemplo señala la metáfora pañales de azucenas, que se refieren a la creación limpia, sin pecado. Mientras que nata de frío es para designar a la nieve. O bien, arco de dudas a la falta de fe religiosa, o decir que el canto del ruiseñor sea un oro libre. También que la protección se exprese como una sombra de estrella y el sueño con las llaves de sus pestañas etc.

Amor: Descansa, hijo, a mi sombra
de estrella.
Echale sobre los párpados
las llaves de sus pestañas.

(P.I.e.IV)

Existen múltiples ejemplos de este tipo de metáforas como:

Otoño: ...

Y además de cigarras
aquel precioso líquido de luto
sangre de Eucaristía
que derraman las venas de las parras
pesadas y lujosas a porfía.

Esta es una imagen que tiene relación al vino aquel precioso líquido de luto, pero en realidad se refiere a la sangre de Cristo. En este mismo aparece la prosopopeya, personificación ya que presenta objetos abstractos con características humanas. Las parras tienen vida porque se les dotó de venas y ahí está contenido el valioso líquido, que proporciona la vida. Igualmente surgen muchos otros como:

... Te vi dejar un reguero
malherido de amapolas.

(P.II.e.IV)

Cabe mencionar otras metáforas como: seños de topacio, oraciones marchitas, amapolas sanguíneas, ese cristal de amargura manantial, etc. Uno se puede dar

cuenta de la diversidad que ofrece este tipo de construcción semántica y regularmente presentada en el auto sacramental, embelleciéndola la obra de Hernández.

Entre esa gran variedad el poeta-dramaturgo nos presenta a la sinestesia, la cual suele consistir en asociar sensaciones pertenecientes a registros sensoriales, lo que logra al describir una experiencia en los términos en que describiría otro percibido mediante algún sentido. Esta figura es constante en el auto.

Deseo:

tanto! mundo con la forma
tanto! encanto con la vista,
tanto! mal con la dulzura
con lo breve tanto! acibar?

(P.I.c.X)

Carne: ¡Nada temas, amado! ¡nada temas
de su color orianbar blanquirrojo

Deponiendo blancuras iniciales
lunas atropellando campeadoras
con espuelas de palmas surtidoras,
cañas jugando en potros de cristales
imperiales granadas, dulces moras,
valencias de capullos y rosales
gana abril: cid-ruy-días de colores

En los ejemplos citados hay una correspondencia de sentidos, principalmente el de la vista, ya que nos muestra colores tanto el blanco, el rojo y todos los matices. Refleja el interés del autor por la naturaleza y la manera de plasmarla a través de la poesía. También recurre al sentido del oído como en el siguiente fragmento.

Estío: ...

pongo unas plumas y sustraigo un huevo;
mientras el ave llama
al que tiene por bajo la umbria
y compitiendo espuma, el mar derrama,
volando su alegría,.....

(P.II.c.II)

O el sentido del tacto.

Estío: ..

Ahora, cálzate la abarca
de esparto, pesada y dura
que arideces de rastrojos
que dagas de luz apuntan
evite heridas, si no
rigores tu planta dura.

(P.II.e.II)

Así mismo aparece el sentido del gusto.

El saludable manjar
que hará su nido en el trigo
y en la vid de miel llevar;
pero también va a llegar,
con la Bondad, el castigo.

(P.III.e.I.f.ant)

Deseo....¡Ofrécele tu agua sola, Invierno!
Prima-Vera, tus rosas;
tú, Verano, tu cuerno
de abundancia, tú, Otoño, los alientos
y el sabor de tu mosto.

(P.II.e.II)

El oxímoron es un tropo, resultado de una relación sintáctica de dos antónimos. Consiste en ponerlas continuas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra. Está compuesta por un sustantivo y un adjetivo que se vinculan en un contexto abstracto. Miguel lo emplea con el objeto de demostrar la continua lucha entre el bien y el mal y sobre todo, cuando el hombre duda, pues completa la idea de inestabilidad.

Deseo: ...

(tengamos la guerra en paz)

(P.II.e.VII)

Por qué a todas partes vas

gritando sin más ni más

y anunciando aun muerto vivo?

(P.III.f.ant.e.III)

Buen labrador: Porque a mi me da la gana

y porque a ti te la doy.

Criatura, ¡atortólate!

Ven conmigo a mi era

que es y ha sido lo que espera,
que seas tu y yo me sé.
La ceguera de la fe,
que alumbra más que dos soles
sus tenebrosos faroles
en tu aventura pondrá.

(P.III.f.post.e.IV)

En estas citas se observa la contraposición de ideas, por mencionar los antónimos guerra-paz, faroles tenebrosos, la muerte y la vida. Existe una variante del oximoron y se trata de la antítesis, entre estos hay cierta similitud pero la antítesis es la contraposición de una frase o una palabra a otra significación contraria. Aparecen dos antónimos en la siguiente estrofa.

Calza esa estrechez en vía
de anchuras más venturosas
empezando por las rosas
a espinas vas a parar...

(P.III.f.post.e.IV)

Las palabras opuestas son estrechez y anchuras, no están en el mismo verso, ni son sustantivos o adjetivos como en la figura anterior. Veamos otro ejemplo del mismo fenómeno.

Y cuando de tal suerte
si tu marcha no se aplaza
veras la vida en la plaza
no la plaza la muerte.

(P.III.f.int.e.I)

Mirar: Miro ayer y no veo hoy!

(P.III.f.post.e.II)

Aquí la oposición que vemos radica en los contrarios vida y muerte, ayer y hoy, subir y bajar, venir e ir, estar no estar, que son un clarísimo ejemplo de lo que es la antítesis y se presenta a continuación.

No ha bajado y ya ha subido
no ha venido y ya está aquí
aún no esta aquí y ya se ha ido

pálido y descolorido
de amor, de Dios y de ti.

(P.III.f.ant.c.II)

En este último ejemplo se observa al final una figura denominada gradación, es un enlace o enumeración el cual va de menor a menor o al contrario; pertenece a las figuras del pensamiento, y nos plantea el abandono de amor, de Dios y de ti, es decir, que no tiene nada y se ha marchado. Sin embargo, la paradoja, aquella figura del pensamiento, con la cual enlazados ideas contrarias, que manifestarían un significado absurdo si se toma al pie de la letra, pero en sí contienen una profunda coherencia en su sentido. Y así lo manifiesta Miguel Hernández, puesto que esa figura parece haberla extraído de la propia Sta. Teresa de Jesús, de la *Vida en Sueño* y de tantas obras filosóficas. Su finalidad al copiarla es probar la incertidumbre de los juicios del hombre al no saber que hacer y cómo actuar ante la duda y el pecado. Por citar algunos de estos.

Hombre-niño:

¡Ayl, qué me ha pasado a mí,
sin nada haberme pasado,
que me veo transtornado
viéndome como me ví.

(P.I.e.VII)

Dormido me quede aquí
y aquí despierto ahora estoy
y sin embargo, no soy
sin poder dejar de ser
el que esta mañana, ayer
se metió esta mañana, hoy.

También:

¡Ayl Todo es un no-sé-qué
aparentemente cierto;
que, entre dormido y despieto,
sin saber si muero o vivo,
vivo media vida vivo,
vivo media vida muerto!

(P.I.e.XI)

Junto con esta imagen contradictoria de la vida vivo y de la vida muerto, le acompaña la anáfora, figura de construcción, como en el siguiente ejemplo.

... (a ver quién la acierta):
me pisan las bestias,
los hombres me pasan,
y me llenan todos
de lodo y de faltas.
Paja en mi colchón,
pesebre mi cama,
pero cosa buena
toda mi sustancia.
Redondo en el grano,
redondo en la garba,
redondo en la era.
Redondo en la casa,
redondo en el horno
y en la mesa blanca.
¡A ver quién acierta
esta adivinanza,
que en redondo empieza
en redondo acaba!
Aquel que acierte,
sólo en mi compañía
comerá hasta hartarse
de un pan que no harta.

(P.III.f.post.e.I)

Ya que Dios es todo, está presente en todas las cosas; además hay coincidencias con su vida, el pesebre y otras cosas. Otro personaje en el que emplea un pensamiento traducido a imágenes es el Anor, lo determina con precisión porque se convierte en una especie de escalera, en la cual se asciende poco a poco.

Por fuera
tengo la corteza áspera,
pero por dentro tengo
tierna de palmito el alma.
Glorifico lo que toco,
de altura lo animo y gracia;
y el que me lleva, llevando
esta victoria en andas.

...
Muchos miran a mi altura,
no por los bienes que guarda,
sino por lo que gotea,

maná de mieles y pasta.
¡Bienaventurado aquél,
que sin fijarse en mis ramas
ni en mis frutos llegue a mí.
Sólo por amor, por ansia
de tenerme y de mirarme
con enamorada rabia.

(F.I.e.III)

Cuando se refiere a otros personajes como la Inocencia, utiliza otras maneras para explicarla, con una serie de imágenes relacionadas con objetos como la nieve, la fuente el lilio y un niño y finaliza comparándola con la plata.

No sé
qué es ser pura y qué es ser blanca
se que soy; que me produzco
en cada vida encontrada,
en cada almendro anteverde,
en cada ola y en cada
nieve, fuente, niño, lilio
como un reventón de plata.

(F.I.e.III)

Se ha producido en este fragmento del texto un proceso explicativo del símbolo por medio de la metáfora. Se constata la justificación que realiza el poeta de su sentido estético sobre el teatro como nuevo dramaturgo, hay una preocupación, por tal causa es tan explícita. Y refiriéndose a ese ente abstracto que presenta se torna lentamente de una ornamentación hasta el momento de perder poco a poco su virtud.

Naturalmente todo sirve en función de la simbología empleada en la obra y precisa el tono del auto sacramental, que como se sabe es netamente alegórico.

Otra alegoría en el auto es sobre la vida, para tal figura utiliza la imagen del árbol, que al transcurso del tiempo se desarrolla hasta ser una planta completa. Es una alegoría de la humanidad o el crecimiento del hombre tanto física como espiritual.

No: se va
y míralo ¡qué derecho!
Cómo un árbol que apunta y aún no es árbol;
y es tan sólo su afán
de ser árbol del árbol; de ser alto,
de ser todo y ser más.
Sin torceduras líbricas de ramas,
sin pecados de frutos,
sin favores de sombras regaladas:
¡árbol solo! y desnudo.
La dirección florida bajo el viento,
vástago de pureza;
encomendado al cielo por el suelo
por el cielo a la tierra.

(P.I.e.l)

Cuando aclara que pretende ser algo, pero todavía no lo es. Quiere crecer y ser todo; tener un desenvolvimiento libre, puro y bajo la dirección del cielo, y sólo cuando vemos la palabra vástago, encontramos la relación a los deseos de los padres hacia los hijos, por tanto hallamos el verdadero sentido de ese árbol.

Todas las metáforas son concebidas por el autor en referencia al tema de la obra y con la tradición del género una cuestión filosófica, religiosa y política; asimismo, al cristianismo y a la cultura española. Es impresionante su estilo y muy completo, porque lo enlaza con sus personajes, con la naturaleza, ya sea formas vegetales y animales, con lo que sucede a su alrededor como una persona social y con su vida misma.

Los colores y las sensaciones están presentes para darle más vida y verosimilitud, con motivos políticos y llenos de conciencia para su público. Sin duda por esta y otras razones nos demuestra la calidad en el lenguaje y en el manejo de la retórica, o del lenguaje figurado a distintos niveles que le hacen ser un perfecto maestro en cuanto al arte y a la creatividad poética y teatral, en este auto sacramental de excepcional belleza.

CAPÍTULO V

ASPECTO DRAMÁTICO.

CAPÍTULO V.

ASPECTO DRAMÁTICO.

El teatro es uno de los géneros literarios que han tenido gran importancia desde los tiempos inmemorables hasta los remotos. Se le ha considerado completo y versátil, porque va acompañado de un conjunto de elementos, los cuales permiten dar lucidez no sólo por el contenido o mensaje propuesto a transmitir, sino por la musicalidad, el colorido, la ambientación, la actuación etc..., característicos del espectáculo. Ha sobresalido por su maravillosa capacidad y por el buen sabor de boca que deja en el espectador.

Al diferenciar ese mundo, encontramos las siete subdivisiones que lo conforman: el drama, la tragedia, la comedia, el melodrama, la pieza, la farsa y la obra didáctica. Es fácil denotar las particularidades de cada uno de los géneros teatrales, independientemente de ser todos representaciones; entre estos rasgos distintivos y las similitudes, es conveniente marcar que el auto sacramental fija su mirada en determinados aspectos con el objeto de crearlo. Así Miguel Hernández vio

esa posibilidad de escribir una obra en la cual tuviera sencillez necesaria para comunicar un mensaje. Pudo optar por cualquiera de los otros géneros restantes y no por la obra didáctica como lo hizo.

Cuando se expresa el término obra didáctica o auto sacramental, pues se les considera sinónimos; se define como "aquella obra cuyo objetivo es instruir al público, y cuyo contenido milita en favor de una tesis filosófica o política.

El público supuestamente debe extraer una enseñanza aplicable a su vida privada o pública. A veces, el teatro didáctico no se destina al público sino que se hace para que sea apreciado por los actores que experimentan con el texto y su interpretación, y permutan sus papeles". (1)

El auto sacramental se apega a esta definición, pero sólo se ha cambiado el nombre, en esencia es la misma cosa. Miguel concebía el teatro como esa forma de atrapar la atención del espectador a través de la representación y que comunicara un mensaje político-religioso; se revistiera de una abstracción aparente que llegara a la mente del pueblo y lo hiciera entrar en razón. Independientemente de ese contenido propuesto, Miguel Hernández se documentó en las características del auto sacramental y le volvió a dar vigencia, tomando las bases de los Siglos de Oro, época del máximo esplendor del género didáctico, sin embargo, le dio su estilo propio, como dijera Giovanni María Bertini: "Muchos son los factores que sugirieron a Hernández la composición del auto sacramental: el ambiente católico en el cual desarrollo su primera actividad de poeta, la amistad con Sijé, el apego muy hondo a la tradición clásica española, la cierta inclinación hacia una creación que, al realizar sus

1.- Favis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Ed. Paidós. pág. 339-340.

aspiraciones artísticas, expresará momentos de su credo religioso de entonces y algunos más". (2)

Compuso Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, cuando sólo tenía 23 años, pero no deja de sorprendernos su habilidad en el teatro a pesar de no tener mucha experiencia por su juventud. Retoma ciertos lineamientos que después se tratarán. Específicamente nos referimos a las características del género y otros niveles de la dramaturgia como las acotaciones, los recursos del diálogo o el monólogo, el conflicto, etc., todas relevantes e indispensables tratar.

En el primer capítulo de la presente investigación, se decía que el auto sacramental de Hernández era más extenso en comparación con los tradicionales, ya que su estructura contenía tres partes y cuyas escenas fluctuaban en 12, 11 y 7 respectivamente. Sin embargo, el auto dentro de éstas pone otras subdivisiones como fases anteriores, interiores y posteriores, las cuales resultan ser muy novedosas en cuanto al género. Rompe con lo clásico de las jornadas o actos de las obras de Calderón. Se nota la brevedad y la precisión de los fundadores que es esencial en la representación. Mientras que para Hernández hay una evolución en cuanto a la forma. Si comparamos este auto del siglo XX con los del siglo XVII, pues se observa un cambio gradual y también la finalidad varía de acuerdo con la época, antes evangelizadora y posteriormente fue una necesidad inmediata para contar al pueblo un mensaje concientizador y político. Que no fuera descubierta aparentemente religiosa y netamente didáctica. Tanto los autores clásicos como los contemporáneos coinciden en que invitan a la reflexión y emplean el mismo género teatral escrito en verso. Vale la pena recordar que otros dramaturgos, paralelos a Miguel, realizaron autos sacramentales usando la prosa.

² - Ifach, María del Gracia. et. al. Miguel Hernández. Madrid, Ed. 1975, pág. 289.

En el teatro se respetan tres unidades: la de acción, la de tiempo y la de lugar. La unidad de acción es la fundamental ya que compromete la estructura esencia en su totalidad. Está organizada en torno a una historia principal, cuando todas las intrigas anexas son referidas al tronco unificador. El dramaturgo siempre ha respetado esta unidad por considerarla parte interna del trabajo y porque no se puede multiplicar las acciones, ni dividir las partes o ramificaciones al infinito. Tiene que medirse ante el espectáculo, sino no tendría coherencia al público.

La acción en la obra de Hernández gira alrededor de un sólo eje, la historia del Hombre, el cual sufre una serie de evoluciones debido a su conducta mal encaminada, que finalmente descubre su error y lo soluciona. Pero en esa historia se intercalan otras muy superficiales, las cuales ayudan a solucionar el dilema que atraviesa nuestro héroe. No hay distorsión en la acción y cumple con el principio de Aristóteles.

Complementan estas unidades la del tiempo y la de lugar, ya que están vinculadas estrechamente. El tiempo y la acción del hombre quedan comprimido y remitido a la acción visible del personaje en escena, referido a la conciencia del héroe; se dice que la acción no debe exceder las 24 horas. En relación con el auto analizado, excede las 24 horas señaladas, porque el tiempo transcurrido es el de un personaje que evoluciona físicamente, desde la niñez a la madurez y al declive impuesto por el sino, cuando aún es un joven inmaduro. Tal vez, eso se apegue a las características del auto sacramental antiguo, tiene un carácter conceptual y permite que el autor junte diferentes tiempos y lugares en una acción dramática. El anacronismo se comprueba con la presencia de diversos personajes tanto simbólicos como históricos de época distintas, con las mismas el autor nos ejemplifica la redención humana.

Con respecto a la unidad de lugar, se limita a los movimientos del personaje en un solo espacio. Las subdivisiones de este lugar son, sin embargo posibles decorados múltiples o simultáneos. En Quién te ha visto y quién te ve y sombra de

lo que eras, hay una gran variedad de lugares, todos se desarrollan en ambientes naturales, pero cada uno responde a las necesidades del protagonista y a su manera de actuar ante la situación a la cual se enfrenta.

En el primer acto se encuentra en un Estado de la Inocencia, un campo de nata de almendros y mieres, en donde la armonía va acorde con la quietud del niño; irá cambiando si el personaje protagónico evoluciona.

Así nos introducen al segundo acto, en un Estado de las Malas Pasiones, el autor lo describe como un ambiente sensual que posee un vergel nocivo. Posteriormente en el mismo acto, el escenario se transforma a un campo de trigo y más tarde Miguel utiliza otra escena cuyo desenvolvimiento se origina en un monte nevado, para presentar el encuentro del hombre y el pastor.

En el tercer acto, la acción se efectúa en una mansión cualquiera al filo del desierto; este lugar es presentado el Estado de Arrepentimiento, en el cual el hombre recapacita sobre sus errores. También emplea un campo vinícola donde se muestra al Buen Labrador, ejemplificando la eucaristía tan requerida en este tipo de representación.

Como es posible se advierte el uso de diversos escenarios y lugares en esta obra y al imaginarse cómo debería representarse, la única forma viable sería al aire libre en explanadas o en los atrios de una iglesia o en un escenario diseñado para su presentación, recuérdese que antiguamente se utilizaban carros alegóricos especiales. Obviamente resultaría una labor complicada y titánica, pero no imposible, una vez fue representada el día 13 de febrero de 1977, en el Teatro Circo de Orihuela por el grupo denominado "La Cazuela", cuyo director fue Mario Silvestre y bajo los auspicios del Instituto de Estudios Alicantinos, producida como una realidad tangible llena de fantasía e ilusión, cristalizada 40 años después de su manufactura. También hubieron

otras escenificaciones el 16 y 22 de febrero en Alicante y Alcoy. El sueño de Miguel no fue posible durante su vida, sino años más tarde y con una buena acogida por parte de los críticos.

En conclusión vemos que el ambiente y el tiempo giran en torno de la acción y a la historia del personaje principal.

Para comprender una obra cualquiera que sea, es indispensable leer no sólo los diálogos y el contenido, sino fijarse en otros aspectos que de la misma manera son relevantes, nos referimos al texto principal y al secundario, conocido con el nombre de didáscalias, es decir, a las acotaciones. La acotación se define como aquel texto generalmente escrito por el dramaturgo y no pronunciado por los actores y cuyo objetivo, es clasificar la comprensión o el modo de representación de la obra. Su efecto no es el de marcar el espacio temporal, sino particularmente en el fuero interno del personaje y en el ambiente de la escena, o sea, ayudan de manera indirecta a revestir el mensaje de una obra.

Al apegarse a esta definición Miguel Hernández las usa con el propósito de aclarar algunos detalles para su escenificación, como el marcar los movimientos de los personajes, su aparición y alejamiento; los gestos y las actitudes que deben contener. Algunas acotaciones resultan ser poéticas como el siguiente ejemplo:

“(Se trastorna el teatro rápidamente y el vergel queda convertido en un trigal eterno de grande. Habrá una luz aflicta, un resonar de élitros estivales y una amarillez tremenda de desamparo en un derredor del Hombre, segador y solo. No hay una sola sombra de árbol en toda la perspectiva)”.

(P.II.f.inf.e.III)

Con este ejemplo se observa que el dramaturgo a pesar de su poca experiencia en el teatro, fue un magnífico espectador y pudo apreciar las escasas obras representadas en su tierra, sin embargo, captó lo esencial para escenificar su auto sacramental y mostrar los cambios escénicos y de movimientos y luces como si fuera un experto en la materia de la actuación. No sabemos si hubiera vivido la capacidad que habría de alcanzar en este difícil arte, mas lo que nos presenta tan sólo es un bosquejo de algo que hubiera podido desarrollar excelentemente. Lástima del destino, al haberle quitado la vida tan joven y en plenitud de sus habilidades intelectuales como escritor; esto es sólo una suposición.

En la dramaturgia contemporánea las acotaciones son parte esencial de un texto dramático, no obstante algunos directores o las olvidan por completo o les dan una libre interpretación; las ponen en primer plano y el texto queda relegado, subordinado a éstas. Consideramos que todo en general es indispensable, uno sin el otro, no sería lo mismo, no conformarían esa totalidad. El autor, de alguna manera, auxilia al director aunque indirectamente en la escenificación, y sin esas especificaciones el director realizaría un esfuerzo mayor, sin embargo, entraría en uso su creatividad; por tanto se distorsionaría la obra original, como fue planteada por el creador. Al público espectador le agrada que se respete el derecho del dramaturgo y se le presente un espectáculo redondeado y completo al parejo en la actuación como en la representación, todo ello para el goce estético.

El conflicto es lo primordial de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta a dos o más personajes, las visiones del mundo o las actitudes ante la misma situación. Se dice que existe un conflicto cuando un sujeto que persigue cierto objeto (o fin que puede ser un ideal), se le opone en su proeza otro sujeto -un obstáculo psicológico o moral, un personaje antagónico-; ésta oposición se traduce

en un combate individual o filosófico. Su resultado será cómico o conciliatorio, o trágico cuando ninguna de las partes presentes pueda ceder sin acreditarse. (3)

En el auto sacramental analizado hay un conflicto entre dos sujetos el bien y el mal, es una lucha ancestral entre estas fuerzas opositoras por naturaleza. Precisar el lugar del conflicto o su origen, es difícil de señalar, ya que al comienzo del auto se presenta el mal personificado por el Deseo y se quiere vengar del bien, porque siempre resulta ser el vencedor. Esto nos hace suponer que hubo combates anteriores al inicio de la obra y cuyo perdedor fue el mal. Así el único objetivo propuesto por el deseo es acabar con las fuerzas benévolas, el instrumento del conflicto.

Se puede establecer distintos conflictos si se fragmentan: la rivalidad de dos personajes por razones ideológicas, concretadas en el mal y el bien, como ya se ha señalado confrontan la lucha eterna; por otro lado existe el conflicto como una especie de debate metafísico y moral, entre la subjetividad y la objetividad, la inclinación del querer o el deber ser, la pelea de la pasión frente a la razón del hombre. Este se convierte en un conflicto entre las polaridades.

La forma conflictiva o la manera de mostrarla es a través de varios constituyentes, como la estructura de la obra, los acontecimientos, por medio de peripecias y cambios que sufre el sujeto-hombre, unos se contradicen con los otros.

El autor lo presenta en su obra didáctica y deja hondas raíces de su personalidad e ideología tanto política, como religiosa y sociológica cuando lo realiza. Nos refleja la lucha como parte temática del auto sacramental; en segundo lugar fluyen sus sentimientos ante una realidad agobiante. Para ello emplea diálogos donde halla un debate oratorio de argumentos y contra-argumentos, hay momentos de

³ - Pavis, Patrice. *Op.cit.*, pág. 319.

reflexión y de decisión por parte del protagonista. Otro recurso utilizado en la obra es el monólogo con el cual se ejemplifica la lucha interna del hombre, por medio de su razonamiento.

Como indican algunos especialistas en teatro, todo conflicto debe tener una resolución es decir, toda acción tiene que completarse a través de dos sentimientos: la conciliación y la resolución. La conciliación es el acuerdo entre dos litigantes realizado por un juez. Mientras que la resolución es la decisión o determinación al que se llega el conflicto. Según Patrice Pavis se encuentran tres posibilidades:

- a) Objetiva, cuando una fuerza política zanja el combate.
- b) Subjetiva, cuando los individuos renuncian mismos a sus empresas en favor de una instancia superior.
- c) Artificial, cuando un Deus ex machina desenmaraña un debate inextricable.

En el auto sacramental hay una resolución a la que se llega, se ubicaría entre la opción propuesta por Pavis, en la postura subjetiva y también con la artificial ya que el protagonista renuncia a su forma de ser, una vida pecadora sin un mínimo de fe, durante el desarrollo de la representación decide cambiar de actitud por una opción mejor, al tener una luz interna que clarifica la oscuridad vivida. Pero para cumplir ésta, interviene un personaje divino indirectamente y transforma el alma del protagonista. Sin embargo, las fuerzas malévolas dirigidas por el Deseo, ponen fin al hombre privándolo de la vida con el fuego el final es trágico.

Participa una divinidad en esta acción, pero jamás hace un milagro o acto mágico para realizar la transformación, sino que sólo se convierte en una especie de conciencia exhortadora o guía espiritual que los conduce al arrepentimiento de manera indirecta. Por tanto el hombre tomará una determinación con el objeto de alcanzar la tranquilidad y la paz interior.

Se ha hecho referencia continuamente de los personajes en otros apartados del presente trabajo, quienes tienen una función indispensable e interesante, sino habría historia o anécdota que contar en la obra didáctica.

Miguel emplea alrededor de treinta personajes en Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, desde su creación el autor los clasifica, ya sea de manera tradicional es decir, principal, secundario e incidental. Dentro del primer grupo se incluyen: el hombre, el deseo, la carne, los cinco sentidos. A los secundarios: el amor, la inocencia, el buen labrador, la voz de la verdad, los pastores y los padres del niño. Por último, lo integran las cuatro estaciones, el sueño, el viento, la virgen y los ángeles, la abeja, la mariposa, el ruiseñor, el campesino y los siete pecados capitales.

Vemos la abundancia de personajes utilizados por el autor en la obra, el repertorio es variado, pues trabaja con alegorías o abstracciones llevadas a una personificación animal, humana, etc..., Miguel emplea este tipo de encarnaciones cuyo ejemplo palpable sería el deseo, el amor, la carne, etc.; presentados en forma simbólica relacionadas al contorno religioso y al ambiente geográfico.

En el auto sacramental tradicional, los especialistas señalan que también se anexan otros personajes, como los prototipos del pueblo son extraídos de diversos sectores sociales más representativos. El uso de éstos correspondería a una posible identificación con el espectador y así, tendría mayor verosimilitud. Aquí pertenecen tanto el campesino, el pastor, etc..., son una muestra clara de la sociedad típica española y a las clases que se atacaban en aquellos años de lucha fratricida.

Los personajes bíblicos o divinos están presentes y completan el carácter evangelizador del auto sacramental, como Jesucristo, la Virgen, Juan el Bautista, Salomé y otros. Por último la contemplación acostumbrada que hizo el autor de su paisaje, agrega a personajes extraídos del contorno campirano que tanto le agradaba.

Con respecto al desenvolvimiento escénico de cada uno, en general es normal dependiendo de su aparición e importancia, tienen mayor desarrollo en cuanto a la dicción y al movimiento. Representan una idea o concepto; pareciera que se pusieron un rango, el bueno o el malo. Todos en función del esquema planteado por el autor, o sea, una tesis y una antítesis las cuales arrojan a su vez una síntesis. El hombre es un ser capaz de alterar su destino. Tiene la posibilidad de elegir por un camino -libre albedrío- siempre y cuando vaya regido por la razón. Sin ella todo puede volverse hostil y adverso, recriminarlo a la destrucción.

En suma se concluye que los personajes son simbólicos ya que presentan ideas abstractas o filosóficas, ya sean los protagonistas y antagonistas, quienes encarnan una lucha universal y los otros personajes completan las acciones realizadas por éstos; favorecen a la anécdota o a las circunstancias sobre algún bando.

Los protagonistas son simples, no hay una actuación redondeada como en otros géneros, desde el principio son éticos y así concluyen su participación con la misma postura. Sólo muestran un rasgo humano, la sensualidad, el deseo, la ambición, el odio, el amor, etc. y no son multifacéticos como en el drama. Su objetivo es presentar un mensaje y ellos están subordinados al mismo.

Otro punto a tratar es el concerniente a los trucos que se permite el auto sacramental, por ejemplo acorta la historia en su final, dejándola propiamente incompleta rompiendo con la estructura convencional del drama en general. Este truco induce al espectador a razonar de manera personal la conclusión deseada por el autor.

Miguel se adapta a esto, presenta un posible final pero el espectador debe encargarse de tomar sus propias deducciones sobre el contenido y el mensaje del auto. Cuya máxima es exhortar a reflexionar, todo lo que hagas debe conducirse por una

meditación profunda. Eso puede llevar a una metamorfosis espiritual o de cualquier índole para conocer la verdad.

Los recursos aplicados por Miguel Hernández para justificar sus argumentos son por medio del diálogo. Es necesario explicar cómo maneja este recurso dramático, consiste en un intercambio verbal entre dos o más personajes. No obstante, hay otras manifestaciones en la comunicación dialógica que son viables, como la teichoscopia, es un diálogo entre personajes visibles e invisibles, entre un hombre y un dios, o un espíritu o entre seres inanimados y un animado; también la conversación con una máquina o línea telefónica etc... La misión fundamental del diálogo reside en el intercambio y la reversabilidad de la comunicación, o sea, los papeles se comparten hablante y oyente al haber una retroalimentación.

Siempre están contenidos el diálogo y el monólogo en una obra de teatro, forman parte indispensable y es el motor intensificador de la acción y de la comunicación. Existe una estrecha relación, pueden aparecer juntos o separados.

Miguel Hernández los utiliza de acuerdo a una serie de patrones funcionales en su auto sacramental, por ejemplo el diálogo varía en cuanto su extensión y depende del desarrollo de ideas y de participación de los personajes. Charlan dos sujetos y luego se intercalan otros ampliándose la comunicación. Otro elemento que contribuye a la variabilidad del factor de hablar, radica en la importancia y jerarquía de los personajes. Los combatientes continuamente intercambiarán más parlamentos, mientras en los restantes será menos frecuentes y mínimos. Algunas veces es equilibrada pero son casos esporádicos, como prueba lo confirma el siguiente fragmento, donde están presentes el hombre y el pastor en segunda parte de la obra.

Hombre:	¡Pastor!	
Pastor:	No me agradezcas lo que hago.	
Hombre:	¡Si yo pudiera vivir, como tú, tan altamente!	
Pastor:	¿Quieres conmigo venir?	
Hombre:	¡No puedo; pastor, subir!	(P.II.f.int.e.V)

O subordinado cuando platican los grupos antagónicos, cada facción, los terriblemente malos o los perfectamente buenos, son determinados por vínculos psicológicos. Los tonos se modifican de acuerdo a la intensidad del argumento, suben cuando agreden o bajan cuando le hablan al hombre, si se trata de convencer. O es dulce para hacer pensar al mismo sujeto; en suma, se observan todos los matices. Y nos lo aclara tanto las acotaciones como los signos de puntuación. La extensión de los parlamentos depende de la acción temática, se adecua el género didáctico que toma como instrumento al verso. Las estrofas fijan la variabilidad del diálogo. En este tipo de representaciones recae la preponderancia en el discurso ya que nos señalan el movimiento escénico, la actuación, la dicción etc..., la causa y la consecuencia de cada una de las facetas de los sujetos actuantes.

Se visualiza en estos diálogos la comprensibilidad y las partes oscuras, nos referimos al aspecto formal del léxico empleado y los juegos retóricos que adaptó el autor, mostrando su perfecta asimilación del conceptismo y el culteranismo. En otras ocasiones es tan popular el lenguaje que no hay problemas de entenderlo, pero en otros momentos es abstracto e incomprensible, con un sólo acercamiento. Esto no es un obstáculo para representarse en otras partes del mundo hispano hablante y el mensaje no se distorsiona, mas no la manera de interpretarlo, por ello hay una polisemia.

Todos estos factores nos muestran el estilo del autor, su predilección por los Siglos de Oro que tanto le agradaron, los cuales eran la moda de los años treinta. La

sintaxis es empleada con ciertos artificios como el hipérbaton y sus derivaciones o la incorporación de refranes y dichos populares y coloquiales.

En cuanto al uso del monólogo, el autor lo estila en pocas ocasiones en comparación con el anterior, puesto que dio mayor prioridad por el número de personajes que contenía su obra. No obstante el monólogo sirvió para consolidar el dilema del protagonista y en cuanto al reflejo de sus dudas en la acción, fue preciso y exacto, tiene la misma calidad y belleza que el diálogo, una de las cualidades constantes de Miguel Hernández.

Según Benveniste nos dice que el monólogo es una diálogo interiorizado, formulado en un lenguaje interior, entre el yo locutor y el yo receptor. El yo locutor es a menudo el único que habla; sin embargo, el yo receptor permanece presente. (4)

Miguel, en el transcurso de su auto sacramental hace uso de algunos monólogos como en la primera parte en la escena VII, cuando el hombre-niño pregunta por los nuevos amigos que conoce, referidos éstos a los sentidos y así, el deseo expresa un monólogo maravilloso, aunque barroco a través del empleo de octavas reales en la escena X. En la tercera parte en las escenas primera y cuarta de la fase anterior, el hombre razona sus faltas cometidas.

No es usado con frecuencia, pero bien empleado cuando se requiere y para no cansar al espectador y con fines netamente estéticos.

El tipo de monólogo insertado en esta obra es lírico y de tono reflexivo, ya que demuestra las emociones y las dudas sufridas por el protagonista, y al enfrentar una

4. - Pavis, Patrice. *Op.cit.*, pág. 319.

elección delicada que debe optar. El hombre presenta en el discurso sus argumentos y contra-argumentos en ese trance, los cuales denominamos dilema y corresponderían a la definición de Benveniste. Este tipo de manifestaciones nos aclaran el alma o la psicología de los personajes. Miguel a pesar de su poco conocimiento en el teatro, tal vez apriori, conoció a la perfección el discurso y sus múltiples formas, permitiéndole dar a luz su auto sacramental, tanto en el aspecto poético como en el teatral. Llevarlas a un grado tal de calidad y de distinción ante sus contemporáneos. No obstante de sólo haber escrito en un breve tiempo debido a su temprana y prematura muerte, nos dejó un gran legado.

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES

Para concretar con este trabajo, pues todo inicio por lógica tiene su parte correspondiente llamémosle fin, es decir las conclusiones a las que se llegó después de haber pasado por un arduo proceso de investigación, análisis, síntesis y finalmente a este apartado.

En resumen Miguel Hernández fue un hombre comprometido con el pueblo del cual emergió, de él extrajo todas las causas que le golpearon hasta llegar a un extremo dolor y mediante los cuales le permitieron visualizar ese mundo conflictivo y nebuloso de la España de los años treinta. Y plasmarla en su obra tanto poética como teatral. En ella dejó parte de su ser impregnado en las situaciones por las que transitó y en esas páginas de las cuales podemos reconstruir sólo un esbozo de la historia como hoy la entendemos.

A pesar de haber sido un hombre de escasos recursos y pertenecer a una clase social baja, logró superar esas barreras: la pobreza material por la riqueza de su espíritu a través del estudio, y efectuar algunas lecturas continuas de diversos autores

clásicos españoles y contemporáneos a él... Claro que lo hizo como un autodidacta, esta cualidad o llamese interés personal o superación, le ayudo a conocer y comprender épocas pasadas, cuando España florecía en el ambiente cultural y político.

Esas lecturas fundamentaron su peculiar estilo como poeta y como dramaturgo; es indudable, la habilidad que adquirió en esos dos géneros literarios aplicando sus conocimientos de las escuelas barrocas-conceptista y culterana-, en el arte poético aprendió a manejar con gran cuidado y hasta genialmente esas figuras retóricas, y la flexibilidad en el lenguaje, que no es fácil de escribir ni siquiera asistiendo regularmente en una clase en una institución de estudios superiores. No cabe duda, que es una virtud, y como Federico García Lorca le llamaba a dicha cualidad "el duende", explicaba que es un don innato desde el nacimiento del sujeto y puede perfeccionarlo mediante los nuevos conocimientos adquiridos, los cuales le auxilian a perfeccionar esa labor, y también, con el ejercicio diario para ser un experto en la materia.

El resurgimiento del auto sacramental fue una ola innovadora en la cual varios escritores contemporáneos a Miguel Hernández fueron trabajando y esta moda, por decirlo así, se identificó con Miguel; esto no quiere determinar que lo haya copiado, sino es un sentir de esa época, es el aire que se respiraba, aires de los siglos XVI y XVII los cuales se fueron adecuando y adoptando a las necesidades de las décadas de los años treinta de nuestra era. Sin embargo, existió una diferencia entre Miguel y sus contemporáneos, ambos emplearon el auto sacramental y consistió en la adaptación de las corrientes de vanguardia a sus productos literarios, dandose como resultado una evolución en la dramaturgia española y en estética. Mientras que Hernández se apego a las tendencias clásicas, no por ello perdió su aportación y la calidad literaria como algunos críticos le juzgan.

Es notorio el desarrollo y el logro alcanzado por el autor orihuelano, al darle un nuevo giro a lo dramático, siguiendo los mismo cánones de los autores del siglo XVII. Al escribir a la manera de Calderón, de Lope de Vega y utilizar la forma de Góngora y Quevedo y tantos más ejemplos a seguir. Pero su espíritu creativo e ideológico no pudo permanecer quieto, tenía el compromiso de comunicar a la gente sus pensamientos, marcar los errores de una sociedad viciada y fragmentada por innumerables inclinaciones y circunstancias de índole política, económica, etc...

Así Miguel Hernández en su breve tránsito por esta tierra, escribió otras obras que fueron la consecuencia de esa vocación y la aspiración a ser mejor como ser humano y como español. La fuerza política y combativa aumentó con mayor intensidad, su propósito era exhortar al pueblo para unirse a una causa justa a la facción socialista o republicana y luchara en contra de los fascistas españoles y de otras nacionalidades, cuyo objeto era obtener el poder a cualquier precio. Prueba de esto lo confirma el teatro de guerra que compuso en 1937, formado por cuatro obras cortas, que pudiéramos clasificar como piezas, estas son: La cola, el refugiado, los sentados y el hombrecito. En ellas expresa esa preocupación de la cual hablamos:

“Buena semilla tiene España en tí. ¡España!... me da mucha tristeza que podemos perderla. Pobre soy: no tengo mas que la noche y el día, pero no quiero que me quiten mi patria. Soy español, España no hay mas que una y la quiero como si la hubiera parido”.⁽¹⁾

Es clara la obsesión que le abrumaba, ¿qué sucedería con su amada patria?. Si en este fragmento lo redacta en plena Guerra Civil y se nota la preocupación. Entonces si nos remontamos cuatro años antes de esta pieza, precisamente cuando escribió el auto sacramental QUIÉN TE HA VISTO Y QUIÉN TE VE Y SOBRA DE LO QUE ERAS, es una visión anticipada o premonitoria de los acontecimientos que

1.- Hernández, Miguel. Teatro. El refugiado. La Habana, Ed. Arte y literatura La Habana, 1977, p. 40.

sucedieran posteriormente. En consecuencia tuvo que trabajar un teatro más combativo, pero no pudo realizar más por su temprana muerte, encarcelado y enfermo de tuberculosis.

Tampoco se desprendió de todo ese bagaje religioso, es decir, de la ideología cristiano- católica en la cual creció y se desarrolló. Sólo recuerdese el ambiente que se respiraba en Orihuela, evidentemente católico, con olor de incienso y de hostia. Igualmente no se debe olvidar a las amistades y al círculo intelectual donde se movió y fluctuante entre dos tendencias tanto políticas como religiosas. Nos vienen a la memoria dos nombres el de Ramón Sijé y el de Pablo Neruda.

Esa ideología heredada y compartida no fue del todo gratis, tenía una razón de estar presente en la obra. El auto sacramental tiene esos dos fines didáctico-políticos y como refuerzo de una doctrina. Se dice que se educa con el ejemplo, el maestro o tutor muestra ciertos deberes con su comportamiento, así los alumnos de manera inconsciente seguirán dicho modelo. Asimismo, el auto sacramental tiene esa misma función se utilizan ciertos personajes, algunos temas bíblicos apoyan el objetivo propuesto. Los recursos empleados en la obra didáctica sirven de modelo al pueblo español para hacerlo recapacitar. Ese fue el sueño de Miguel Hernández.

También emplea símbolos de origen religioso, político, sacados de la naturaleza que tanto le agradaba, todo ello para hacer reaccionar de alguna forma que esa motivación condujera al cambio y no a la incertidumbre pasiva.

Conjunta dos realidades una pasada, representada por el género didáctico teatral, y por la presente referida a una serie de hechos pertenecientes a los años de confusión y los primeros brotes de lucha social y violencia entre el Estado y los grupos obreros, correspondientes a los 1933-1934.

El auto sacramental es una alegoría, la redención del hombre no sólo relacionado con la historia de la religión cristiana, sino con una caída del hombre, dirigida directamente al pueblo español. Es una metáfora donde se utilizan símbolos estrechamente conectados con una realidad tangible, aunque dolorosa. España se convierte en un sin número de alegorías, una metáfora continuada, porque representa en ocasiones el paraíso terrenal, en el que Adán y Eva sustituyen a la comunidad y debido al mal comportamiento son expulsados por la divinidad. Pero, en realidad el mismo sujeto se encarga de auto-expulsarse, pierde su identidad y su tierra prometida, lo más querido y anhelado.

La Guerra Civil ejemplificada en Caín y Abel, es la lucha por la ambición, es el homicidio llevado a los extremos, el derramamiento de la sangre hispana, batalla entre hermanos, el aniquilamiento paulatino de estos seres, que por ideales o intereses absurdos se vuelven en contra, como enemigos infinitos. Es la caída del pueblo español. Como ya se había indicado, fue una temprana visión de captado con su observación minuciosa de escritor.

Se atreve a decir las posibles consecuencias que traerían a los personajes, pero no son ellos, sino a los compatriotas de Hernández, al pueblo-hombre, por esa ambición y hambre de poder la cual los conduciría a la destrucción total. Hay un aniquilamiento moral, político, religioso y social. Es la autodegradación final.

La caída históricamente tardo en subsanarse hasta el año de 1975 con la muerte del general Francisco Franco. En suma, el auto sacramental resulta ser una pieza indispensable para el escritor, tiene un compromiso consigo mismo y con la política. Pues es de gran utilidad para criticar los males producidos por algunos estados o de algunas situaciones de otra índole que están corrompidas.

También tiene un mérito literario y estético, no se puede despreciar por la ideología imperante del autor, sino por los elementos que conlleva en si misma tiene un valor propio. Prueba de esto lo confirma, los diálogos y su fluidez, la elocuencia de los argumentos, de las figuras retóricas, la musicalidad en sus versos y en sus rimas etc... ; quedan como consecuencia una obra de gran excelencia e incalculable interés. Definitivamente no se entiende a las criticas adversas referentes a esta obra, pero como todo el mundo sabe, en gustos se rompen géneros, no todo nos puede agradar; más independientemente de nuestros juicios no se puede negar lo que tiene trascendencia. Tal vez, por la premura y la poca difusión del teatro de Miguel Hernández, no se le haya puesto la atención debida, como se hizo con su poesía la cual es más conocida.

Para finalizar es necesario rescatar aquellas obras que han quedado relegadas y este fue el caso del autor estudiado en esta investigación. Por tal causa los expertos en la materia tienen la misión de dar a conocer estos materiales empolvados por el tiempo, y ponerlas a la luz pública para el disfrute de los demás, para que no sea un hecho restringido a una minoría, sino para la vox populi. Y sobre todo sea revaloradas en las escuelas como parte esencial del aprendizaje.

El auto sacramental no es algo caduco, no finalizó con la muerte de Miguel Hernández. Se detuvo momentáneamente, pero nuevas generaciones lo han vuelto a poner en vigencia como ejemplo, tenemos a Carlos Solórzano, Luisa Josefina Hernández, José Ramón Enriquez y otros más. Es un género universal y puede ponerse en práctica en cualquier momento.

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Hernández, Miguel. Teatro completo. 1a. Ed. Madrid, Ed. Ayuso, 1978, 537 pp.
- Hernández, Miguel. Teatro. 1a. Ed. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, 409 pp.

INDIRECTA

- A. Barroso A. Etal. El siglo XX desde la generación del 27, Madrid, Ed. Itsmo, 1988, 360 pp.
- Alberti Rafael. Teatro 2a. Ed. Buenos Aires, Ed. Losana, 1956, 271 pp.
- Alonso, Martín. Ciencia del lenguaje y el arte del estilo. México, Ed. Aguilar, 1991, 840 pp. Vol I
- Amara, Giussepe etal. Actualidad del hombre 5000 años de fracaso. 1a. Ed. México, Ed. Instituto Mexicano de Psicoanálisis, 1971, 328 pp.
- Anderson Imbert, Enrique. Métodos de Crítica Literaria, Madrid, Ed. Ediciones de la revista de Occidente, 1972, 186 pp.
- Aub, Max Teatro Completo, Madrid, Ed. Aguilar, 1980, 306 pp.
- Berinstain, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. 1a. ed. México, Ed. Porrúa, 1985, 508 pp.
- Brown, G.G. Historia de la literatura española. Siglo XX, 13a. ed. Barcelona. Ed. Ariel, 1991, 294 pp. Vol.6.
- Calderon de la Barca, Pedro. Autos sacramentales, Buenos aires, Ed. Gredos, 1971, 355 pp.
- Cano Ballesta, Juan. La poesía de Miguel Hernández a.a. ed. Madrid. Ed. Gredos, 1971, 355 pp.
- Cano Ballesta, Juan. Etal. En torno a Miguel Hernández. 1a. ed. Madrid, Ed. Castalia, 1978, 238 pp.

- Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre la pureza y la revolución (1930-1936). Madrid, GREDOS, 1972, 284 pp.
- Chevalier, Marie. La escritura poética de Miguel Hernández. México, ed. Siglo XXI, 1977, 545 pp.
- Chevalier, Marie. Los temas poéticos de Miguel Hernández. México, Ed. Siglo XXI, 1978, 456 pp.
- Chevalier, Jean. Diccionario de Símbolos. Barcelona, Ed. Herder, 1984, 600 pp.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. 9a. ed. Barcelona, Ed. Labor, 1992, 473 pp.
- Couttolena Cortés, Gustavo. Miguel Hernández Poeta Existencial. Ed. UNAM. 1976, 249 pp.
- Díaz de Escobar, Narciso, Etal. Historia del teatro Español. Barcelona Ed. Montaner y Simón editores, 1960, 466 pp. Vol. 1.
- Deyermond, A.D. Historia de la literatura española Edad Media. 4a. ed. Barcelona, Ed. Ariel, 1985, 285 pp.
- Diel, Paul. Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica. México, Ed. FCE, 1990, 328 pp. (C.p. #423).
- Díez de Revenga, Francisco J. Etal. El teatro de Miguel Hernández, a. ed. Alicante. ed. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1985, 229 pp.
- Díez-Echarri, Emiliano. Etal. Historia de la literatura española e hispanoamericana. Madrid. Ed. Aguilar, 1982, 746 pp. Tomo I.
- Diccionario de literatura española. a. Ed. Madrid. Revista del Occidente 1953, Tomo I
- Fromm, Erich. Y seréis como dioses. México, Ed. Paidós, 1984, 203 pp
- Frazer, James Geroge. La Rama Dorada. 9a. Reimp. México, Ed. FCE, 1986, 860 pp.
- González Pedrazos, Eduardo. Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVIII. Madrid, E. M. Rivadeneyra, 1865, 581 pp.
- González Porto, Bompiani. Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países, a. ed. Barcelona. Ed. Montaner y Simón, 1967, 782 pp. Vol. II.

- Historia y Crítica de la literatura española. Época Contemporánea 1914-1939 Barcelona, Ed. Crítica, 1984, 914 pp. Vol VII.
- Ifach, María de Coracia. Etal. Miguel Hernández. Madrid, Ed. Taurus, 1975, 322 pp.
- Jackson Gabriel. La República Española y la Guerra Civil (1931-1939). 2a. ed. Madrid, Ed. Orbis, 1985, pp.
- Manresa, Josefina. Recuerdos de la Vida de Miguel Hernández. Madrid. Ed. Ediciones de la torre, 1980, 179 pp.
- Muñoz Hidalgo, Manuel. Cómo fue Miguel Hernández. 2a. ed. Barcelona. Ed. Planeta, 1975, 228 pp.
- Parker, Alexander A. Los Auto sacramentales de Calderón de la Barca. Barcelona, Ed. Ariel, 1983, 253 pp.
- Favis, Patrice. Diccionario de Teatro, Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Ed. Paidós, 1990, 223 pp.
- Fuccini, Darío. Miguel Hernández Vida y Poesía. Buenos Aires. Ed. Losada, 1970, 223pp.
- Quilis, Antonio. Métrica española. 6a. ed. Barcelona, Ed. Ariel, 1991, 211 pp.
- Ramos, Vicente. miguel Hernández. Madrid. Ed. Gredos, 1973, 330 pp.
- Rico, Francisco. Historia y Crítica de la literatura española. Siglo de Oro-Barroco. Barcelona, Ed. Crítica, 1983, 1057 pp. Tomo II.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español Siglo XX. Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1971, 544 pp.
- Shergold, N.D. Etal. Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Madrid, Ed. Ediciones de Historias, Geografía y Arte S. L., 1961, 381 pp.
- Sájov A.D. Las raíces de la religión. (Versión al español José María Bravo) México, Ed. Grijalbo, 1977, 159 pp.
- Tomás Navarro, Tomás. El arte del verso. 5a. ed. Ed. Málaga, 1971, 189 pp.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Teatro español contemporáneo. a. ed. Madrid. Ed. Guadarrama, 1968, 600 pp.
- Valbuena y Prat, Ángel. Historia de la literatura española. Edad media. 8a.ed. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 978 pp. Vol. II.

- Valle-Inclán, Ramón. Tablado de Marionetas. Retablo de la avaricia; la lujuria y la muerte. Madrid, Ed. Aguilar, 1970, 351 pp.
- Vivanco, Luis Felipe. Introducción a la Poesía española contemporánea, Madrid, Ed. Guadarrama, 1957, 662 pp.
- Wilson E. M. Etal. Historia de la literatura Siglo de Oro Teatro. 6a. Ed. Ariel., 1985, 287 pp.