EN TORNO A QUIÉN TE HA VISTO Y QUIÉN TE VE Y SOMBRA DE LO QUE ERAS
Elementos poéticos del Auto Sacramental

Por
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
Universitat Jaume I de Castelló

El Auto Sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* es el primer intento dramático del joven Miguel Hernández (1910-1942). Se publica en *Cruz y Raya* en julio de 1934[1]. Su título inicial *La danzarina bíblica* fue cambiado por sugerencia de José Bergamín[2] quien con el oriolano Ramón Sijé influyen en la visión religiosa y católica de la obra y en general, en los años iniciales de Miguel Hernández[3]. La ilustración del libro reproduce el Gólgota y los motivos cristianos de la Crucifixión.

Hacía pocos meses (marzo) que Miguel Hernández había ido por segunda vez a Madrid[4] a probar fortuna literaria habiendo publicado el año anterior su primer libro poético *(Perito en lunas)*.

No resulta extemporáneo este Auto Sacramental en la época de su aparición, pues en ésta se habían dado ya algunos ejemplares: *Angelita* (1930) de Azorín, *El hombre deshabitado* (1931) de R. Alberti, *Un sueño de la razón* (1929) de Cipriano Rivas de Cherif y *Ni más ni menos* de Ignacio Sánchez Mejías (inédita hasta 1988)[5].

La crítica se ha ocupado del Auto Sacramental destacando mayoritariamente su valor poético, al considerarla como una pieza de relevante estilo y, por otra, incidiendo en su escasa trabazón poética, la deficiente horma dramática[6].

A su vez, incluye determinados elementos (sociales, reivindicativos, anacronismos, en una palabra) que fuerzan su adscripción a un patrón ya arquetípico en la historia literaria, cual es el Auto Sacramental.

Estructura y núcleos temáticos

El Auto Sacramental de Miguel Hernández se inscribe en los rasgos definitorios del mismo: «Representación dramática en un acto o jornada, de carácter alegórico y referente al misterio de la Eucaristía, que tenía lugar en el día de la Festividad del Corpus»[7]. Al margen de la fecha de su representación y de la división tripartita que posee el de Miguel Hernández, su índole alegórica y simbólica es evidente así como su función didáctica de una enseñanza religiosa, más concretamente, cristiana. Así como la aparición de la Eucaristía como representación de la grandeza divina:

> (Va a comer el pan que el BUEN LABRADOR le ofrece)
>
> HOMBRE: Pero, ¿cómo yo? Señor...
>
> (Al mirarle la cara, se le revela la Verdadera Persona en toda su grandeza). (3.ª parte, F.P., E. 3).

La configuración externa se presenta en tres partes que a su vez, constan de doce escenas las dos primeras y quince la tercera. Tres fases (anterior, interior y posterior) conforman la segunda y tercera escena[8]. Escrito todo él en verso. Tanto la ucronía o atemporalidad que coadyuva al ambiente abstracto de los Autos Sacramentales como la situación de las tres partes en el diseño de los marcos escénicos contribuyen por una parte a la desrealización pero por otra aportan simbolismo con un alto grado de visualización[9]:

a) El estado de las Inocencias.

b) Estado de las Malas pasiones.

c) Estado de arrepentimiento.

a.$_1$) Un campo de nata de almendros y nieves.

b.$_1$) Un vergel nocivo, reino de la sensualidad.

c.$_1$) Cualquier lugar de una mansión al filo de un desierto.

en donde las letras subnumeradas definen a las primeras que recogen los tres núcleos temáticos de la obra: *El estado de Gracia* –La Inocencia– en el que se encuentra el Hombre-Niño en la parte primera. Los Cinco Sentidos y el Deseo junto a la danzarina Carne le tientan. El Amor y la Inocencia representan la antítesis en esta lucha que se libra en el protagonismo. Éste, convertido ya en Hombre en la segunda parte, penetra, caído en la culpa, en el *Estado de las Malas Pasiones,* en el reino de la sensualidad. De nuevo se presentan una serie de personajes arquetipos, de fuerzas antagónicas enmedio de las cuales está el Hombre: Cuatro Estaciones, el Deseo, la Carne, los Sentidos / un Pastor, los Cuatro Ecos y la Pastora. El Hombre impulsado por las fuerzas del mal asesina al Pastor. Ya en la tercera parte, aquél escucha la Voz-de-Verdad (Juan Bautista) hasta *recobrar la Gracia* con la aparición del Buen Labrador, quien, tras la decapitación de Juan Bautista por los Sentidos, instigados por el Deseo, invita al Hombre a tomar pan de «trigo sanjuanero», representación de la Eucaristía. Pese a las tentaciones del Deseo, el Hombre aspira, con la ayuda del Buen Labrador, al vuelo de trascendencia. Los siete pecados capitales queman al Hombre en «una hoguera en ese monte de trigo».

Así pues, el Auto Sacramental recrea el clásico tema del dogma católico de la caída de la naturaleza humana en pecado y la consiguiente recuperación de la gracia por su contrición y los efectos de la Eucaristía[10]. Concepto abstracto y de no fácil comprensión racional, que de esta manera plástica llegaba a un público sencillo[11]. El título de la obra, a primera vista inconexo con su tema, se debe a las frases emotivas que en la tercera parte profieren tanto el Hombre como la Carne en estado del arrepentimiento:

HOMBRE

Yo ya no soy ni mi sobra:
Yo quiero ser más que ella (F.I., E. 1).

CARNE

¡Quién me ha visto y quién me ve!

HOMBRE

¡Quién me vio y quién me ve ahora! (F.I., E. 3).

Elementos poéticos en el Auto Sacramental

En 1981, F. Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco publicaban su libro *El teatro de Miguel Hernández*[11] en el que analizaban desde el punto de vista estilístico las

figuras literarias que se daban tanto en el auto sacramental como en el teatro social y de guerra del poeta oriolano. Al mismo tiempo reflexionaban sobre el lenguaje dramático de las mismas piezas literarias, concluyendo respecto al Auto: «Como hemos procurado señalar a lo largo del análisis del auto, son los valores poéticos los que en él tienen primacía... Si, por el contrario, buscamos valores específicamente teatrales, veracidad dramática, hemos de asentir a los juicios negativos de Ruiz Ramón. A nuestro modo de ver, en su conjunto, *Quién te ha visto y quién te ve* es una bella obra poética que su autor, por circunstancias a las que nos hemos referido, realizó con la forma externa de una pieza escénica»[12].

Por nuestra parte, aún asintiendo en general a los juicios anteriores, tanto de los autores del trabajo sobre el teatro hernandiano como al ya expuesto anteriormente de F. Ruiz Ramón, creemos que la recepción de un Auto Sacramental, al margen de las coordenadas temporales e ideológicas que se dan cuando florece en el Siglo de Oro, supone una actitud muy particular que resulta, a todas luces, difícil de trasladar al hombre del Siglo XX y, mucho más, de nuestras décadas. De ahí que la codificación del Auto Sacramental, y también el de Hernández, conlleva un principio de verosimilitud y asentimiento dramático no parangonable a otra modalidad dramática. Y todo ello, al margen de lo endeble de algunas escenas y el descenso dramático que se da en otras. Recordemos, al respecto, la escena quinta de la fase interior de la tercera parte. Ciñéndonos al tema de nuestro estudio, observamos que se dan en esta poesía del teatro de M. Hernández una serie de rasgos de carácter marcadamente irracionalista, al estilo de lo que lúcidamente apunto Bousoño en sus ya clásicos estudios sobre este género de la historia literaria[13]. De esta manera la primeriza producción poética, además de su mimetismo a las ya apuntadas por doquier influencias clásicas, se inscribe, por su situación cronológica de principios de siglo, a la estética que da como primacía a la emoción y al sentimiento más que a un significado racional compartido. Ello no empece que la poesía de Miguel Hernández haya sido y es una de las que más lectores sigue manteniendo por su fácil comprensión (salvedad hecha, claro está, de *Perito en lunas*). *Quién te ha visto y quién te ve* recoge técnicas de esta índole irracionalista, en virtud de la cual el asentimiento a lo expresado encuentra su fundamento en la emoción subjetiva, la que, posteriormente, intentamos su posible explicación mediante un proceso preconsciente.

Así frente a la metáfora, encontramos imágenes visionarias:

–que mi cuerpo se cubra de esplendores, / de peces como dagas. (p. 2.ª).

–Sueños de pólvora son los sueños que me alimentan (p. 3.ª).

–Tu vida, puro barbecho (p. 1.ª).

En estos tres ejemplos, escogidos al azar en el Auto, observamos como «espada», «sueños de pólvora» y «puro barbecho», vehículo de las imágenes, los asociamos a los correspondientes tenores *emotivamente*, no porque en ellos exista con claridad un fundamento objetivo, típico de la imagen tradicional, o sea, de la metáfora. Otro tanto dígase del empleo de los desarrollos imaginativos no alegóricos de la imagen visionaria en los que el término figurado se esparce y desarrolla en otras imágenes que no poseen unos correspondientes términos reales, al igual que sucede en la alegoría, *stricto sensu*. Procedimiento éste último abundante en todo el Auto. A título de ejemplo por el valor arquetipo del árbol[14] además de por la recurrencia de este tipo de imágenes relativas al campo semántico de lo rural, que ha sido ya abundantemente señalado por la crítica[15]:

nuestro hijo (a)

(...)

como un árbol que apunta y aún no es árbol (b)

(...)

Sin torceduras lúbricas (a_1) de ramas, (b_1)
sin pecados (a_2) de frutos (b_2)
sin favores (a_3) de sombras (b_3) regaladas:
¡árbol (b) solo! y desnudo. (1.ª parte, E.2).

En el desarrollo imaginativo no alegórico por su parte:

Huye la orilla encantada,
que hechizo de la mirada,
áspid del ánima es. (1.ª parte, E.V.).

el primer término orilla (a) se desarrolla en hechizo de la mirada (b) que, a su vez, introduce otra nueva imagen: áspid del ánimo (c) que es una concreción del término b.

Otro tanto ocurre en este caso:

Para que con mano dura
pongas al Deseo bridas,
que es otro que se desboca
en cuanto ve en la campiña
una carretera fácil
con un lejos de mentiras. (1.ª parte, E. VIII).

en donde el Hombre niño (a) debe ser un jinete (b) que ponga bridas al Deseo (c) que es un potro (d). Y, a continuación, a este término (d) se le atribuyen otras imágenes que no guardan correspondencia en término real alguno:

en cuanto ve en la campiña
una carretera fácil (e)
con un lejos de mentiras (f).

Otro recurso que le presta a la poesía del Auto Sacramental de M. Hernández carácter irracionalista y contemporáneo es el desplazamiento calificativo[16]:

– cumbre nevada de un almendro

– agobiado por el licor frío del relente (parte 1.ª)

Ambos ejemplos en una acotación[17] que como ocurriera en el teatro de Valle Inclán poseen, en muchas ocasiones, un innegable valor poético por sí mismos, al margen de su función ancilar indicada. En efecto, la enumeración de imágenes, la sensualidad y plasticidad junto a las hipálages («El campo se virginiza de azucenas») y los mencionados desplazamientos calificativos hace que nos encontremos ante textos con una función poética deliberada:

> «Agita una campana sordo-muda, y al momento se pone el teatro celestial: cae del cielo, como una catarata escalonada, una escalera... la abarandan dos hileras de ángeles... Un lucero grande, como un Espíritu Santo, aletea plata, en pleno día, en la cumbre nevada de un almendro. El campo se virginiza de azucenas, que brindan por la llegada del Alba Mayor, empuñando su vaso blando, agobiado por el licor frío del relente» (p. 1.ª).

He aquí otro ejemplo impregnado de vivificación como en la anterior acotación:

sudor del ojo al que hiere
todo; cuerpo que no quiere, ojo ⟶ lagrimoso
lagrimoso, trabajar... (parte 2.ª) cuerpo ⟶ sudor

Por su parte la hipálage, recurso cercano al desplazamiento calificativo, es abundante:

> ¿Ves aquella sutil parra
>
> (...)
>
> que en espirales lascivas
> está con fuerza abrazada
> al chopo aquel? (p. 1.ª).

> «Un monte... Es de noche, y el silencio altísimo y picudo está adornado de un dindalear de esquilas» (p. 2.ª).

> «Danzan los CINCO SENTIDOS, la CARNE y el DESEO alrededor del HOMBRE con una alegría sucia» (p. 2.ª).

La realidad queda pues mediatizada por la impresión que la misma le produce al sujeto. «El impresionismo, como digo, viene a destruir esta concepción sustancializante del cromatismo, precisamente porque desde el agudo subjetivismo del que parte, el impresionismo siente que la *verdadera* realidad de un objeto no está en el objeto mismo, el objeto *en sí*, sino en el objeto *en mí*... Para los impresionistas no hay así posibles definiciones *a priori* de las cosas en cuanto a su *verdadera realidad* y por tanto tampoco definiciones cromáticas, ya que las cosas sólo son en mí, y por consiguiente, sólo son *ahora*»[18].

Lo mismo dígase de las visiones mediante las cuales atribuimos cualidades a objetos cuyo fundamento estriba en la pretensión de emocionarnos ya que aquéllas de ningún modo son casables con los entes a los que se asocia. De esta manera, producen extrañeza pero, a su vez, experimentamos y descubrimos un significado irracional que nos causa emoción:

> ¡Enguízcame con tu amor,
> con tu voz (A) de miel (b) y miera (c)!... (p. 3.ª).

> de un sueño de perros (p. 2.ª).

Tanto en el primer como segundo ejemplo causan una sensación de placidez e insomnio, respectivamente. Pero en ambos casos, la imprecisión en el porqué es única.

Las variedades sinestesias de esta poesía nos acentúan aún más no sólo la plasticidad y sensorialidad de Miguel Hernández sino también son una muestra más de esta técnica visionaria:

> ¿No has llegado nunca a verte
> la voz? Que tengo un espejo
>
> (...)
>
> y menos la de la Muerte
> todas las voces reflejo (p. 2.ª).

Dejo aparte los símbolos hernandianos que ya han sido ampliamente señalados y estudiados (beso, toro, cuchillo, rayo...) que muestran, en su conjunto, una disposición hacia una visión agónica y violenta[19] del mundo y el hombre, como es patente en su producción poética posterior.

De entre los símbolos que impregnan y vertebran este Auto Sacramental, entresacamos dos por su relevancia: «sombra» que forma parte de su título y «sangre» porque constituye un símbolo que, por su polisemia, expresa el triple núcleo temático de la producción tanto poética como dramática de Miguel Hernández: *vida, amor* y *muerte*.

A) Sombra

El Auto Sacramental *Quién te ha visto y quién te ve* descansa en una bipolaridad de fuerzas: el Bien frente al Mal, personificadas. Ello se simboliza en la Luz vs. la Sombra. Términos léxicos que adquieren en su contexto la expresión de la lucha librada entre Dios (el Buen Sembrador en el Auto) y lo demoníaco (el Deseo, la Carne)... de arraigo en la doctrina cristiana:

LA VOZ DE LA VERDAD

Vendrá la Luz más desnuda
a investigar el cuartel
de la Sombra (p. 3.ª, F.A., E. III).

Con esta connotación sigue empleándose en otras ocasiones. Lo siniestro, desolador y pesimista encuentran en este vocablo su vehículo expresivo:

HOMBRE

(Sombrío) (p. 2.ª, F.I.E.V.).

PASTOR

Mas veo
una sombra muy extraña
junto a ti... (p. 2, F.P.E.X.).

PASTORA

No dejes mis amores
aquí entre correhuelas, sombra y grama.
(p. 2.ª, F.P.E. XII).

En el primer ejemplo, el término ha pasado de un adjetivo sensorial a otro de carácter ético. Ante su propio asesinato, el Pastor, en el alude a la *sombra* como presagio del infortunio[20]. Finalmente, en el tercero, la enumeración intensifica, con *sombra* en posición central, la situación emocional del personaje. En otras ocasiones (son unas veintitrés veces en las que aparece este vocablo) suple metonímicamente al árbol atribuyéndosele las características simbólicas de éste:

¿Llegarías a su sombra
regaladamente fría
(digo, ardiente y lujuriosa) (p. 1.ª, E.X.)

en clara alusión al manzano del Paraíso.

Así pues, junto a estos significados y el más frecuente (de refugio y sosiego tanto físico como psicológico, recordemos inevitablemente a Fray Luis de León en nuestra literatura española) conforme la pieza dramática avanza va personificando y representando al yo:

¡Ay! ¡Sola mi sombra!... (p. 2.ª, F.I.E.IV)

prorrumpe el Hombre, en pleno desánimo, ante la soledad de su castigo.

Ello es particularmente clarificador cuando en su fase de arrepentimiento y catarsis se identifica su yo con la misma adquiriendo valor de epónimo y también emblemático[21].

HOMBRE

Yo ya no soy ni mi sombra:
yo quiero ser más que ella.

Yo la he tomado conmigo,
tema de mi mismo tema (p. 3.ª, F.I.E.I.).

B) Sangre

Ya en 1974, Concha Zardoya[22] analizó la imagen de la sangre en la poesía de Miguel Hernández. Allí dice: «(la sangre) Está presente en todas las jornadas de su Auto Sacramental»[23]. En efecto, junto a esta presencia destaca su variedad semántica que guarda estrecha relación con los temas hernandianos: concepción del hombre, su sino fatal e inevitable, pasión y brío viriles, muerte y crimen y tratándose de un Auto Sacramental, inevitablemente su referencia a los misterios religiosos-cristianos.

Así

No dejo quieta mi sangre
duermo despierto en mi cama,
siempre en lindes con mis ojos,
mis intenciones, mis ansias (P.I.E. III)

exclama el DESEO.

O esta bella imagen que resume los tres elementos que la definen: su latido, su función vital y el color, en formulación metonímica:

¡Es tu sangre,
que se redondea y brinca,
ardiente composición
de reloj, raíz y viña (P.I.E.X.).

El tema de la concepción aparece también en el Auto. Tanto el símbolo del árbol, ya comentado, como el de la sangre van enlazados tanto con respecto a la fecundación[24] como al de la vida en general:

ESPOSO

Con un temor de amor y de grandeza
sembré en tu vientre mi hijo.

(...)

ESPOSA

Mi sangre

ESPOSO

¡Yo era dios!

(...)

Y dije: hágase el árbol (P.I.E. II.ª).

O estas palabras del Hombre-Niño que increpa a su Padre quien con la vida también le transmite la sinrazón del comportamiento humano:

¡Cómo, si me diste par
sangre a la tuya, su brío
y su ardiente poderío,
evitar lo inevitado!... (P.I.E. XII).

Sangre portadora de crimen y destrucción:

para resolverlo todo a sangre y fuego (P. 3.ª F.A.E. II).

A su paso por el campo
van dejando mal heridas,
y de amapolas sanguíneas
rebosantes los aljibes (P. 3.ª F.P.E. IV)

Heridas y *sangre* que impregnan los momentos más patéticos y cruciales del dogma cristiano, en cuya tradición literaria se inscribe el presente Auto Sacramental de Miguel Hernández:

LA VOZ DE VERDAD

El que te ha de redimir
¡míralo ya cómo albea!:
plantel de heridas su cuerpo (P. 3.ª F.A.E.II).

(...)

BUEN LABRADOR

Mi carne y mi sangre van
a quedarse en la cosecha (p. 3.ª F.I.E.V.).

Sangre que se nos aparece con otra variación léxica: la *vid* que agudiza aún más este sentido bíblico de *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras:*

¿No le deja en la labor
su vida en sudor rendida,
¡toda su sangre exprimida!
de la cabeza a los pies?
Y ¿no crees tú hombre?, ¿no crees
que aquel que da vid da vida? (P. 3.ª F.I.E.V.).

NOTAS

[1] Mainer, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1939),* Madrid, Cátedra, 1981, pág. 315 y ss. En las págs. 324 y 325 se detiene en la relación de Miguel Hernández con *Cruz y Raya.* las citas se refieren a esta edición con expresa indicación de la parte, fase y escena.

[2] García de la Concha, V.: *La poesía española de 1939 a 1975,* Madrid, Cátedra, 1987, pág. 96. En la parte tercera del Auto en la acotación, se indica «Danza la Carne lasciva», pág. 550.

[3] Bravo Morata, Federico: *Miguel Henrández*, Fenicia, Madrid, 1979, págs. 83 y ss.

[4] Ibídem, pág. 85. Cano Ballesta, J.: *El Hombre y su poesía,* Madrid, Cátedra, 1974, pág. 17.

[5] de Paco, M.: «Crisis y Renovación», *Ínsula*, 529, enero 1991, pág. 36. «En *Un sueño de la razón...* se establece una relación con el mundo calderoniano de los autos...» y tilda de «auto infernal a lo divino» el del torero amigo de la Generación del 27.

[6] Así los estudios de G.M. Bertini, Jaime Pérez Montaner «constituye una experiencia única en el teatro español del siglo veinte» en *Revista de Occidente*, «Notas sobre la evolución del teatro de M. Hernández», n.º 139, octubre, 1974, pág. 98; valoración negativa por parte de Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1977, págs. 279 y ss: «constituye, como drama, un fracaso, imposible de rescatar por las parciales bellezas líricas de algunas escenas»; Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX*, IV, Madrid, Gredos, 1974, págs. 104 y ss.: «Su auto es, pues, una suma armónica de herencias, acuñadas en la sangre y espíritu del joven poeta, el cual sabe dotarlas de aliento original e imprimirles su propio sello»; García de la Concha, *ibídem,* o.c.: «Mientras en el orden ideológico la cosmovisión se empobrece con tal reduccionismo dicotómico, en el plano formal se acrecienta de manera notable la fuerza estética al condensarse en unos pocos núcleos simbólicos de rica densidad tradicional», pág. 96; Díez de Revenga, F.J. y de Paco, M.: *El teatro de Miguel Hernández,* Universidad de Murcia, 1981: «El auto es una obra poética concebida como tal aunque su destino sea la escena», pág. 74, agregando Leopoldo de Luis: «Las referencias a la muerte que tiene el auto sacramental se mueven, como toda la pieza, entre lo barroco y lo místico», *Miguel Hernández. Poemas sociales, de guerra y de muerte,* Madrid, Alianza Editorial, pág. 15.

[7] Alborg, J.L.: *Historia de la Literatura Española*, II, Madrid, Gredos, 1970, pág. 713. En igual sentido Wilson, E.M. y Moir, D.: *Historia de la literatura española,* 3, Barcelona, Ariel, 1974, pág. 184 y ss.

[8] Al margen de ser el diseño clásico no cabe duda de que la significación religiosa del número tres es relevante en la configuración externa de la obra como en la aparición de elementos en tríada que en la misma existen (personajes, correlaciones...) Ya el proverbio antiguo afirmaba: *Omne trinum est perfectum.* Herrero Llorente, V.J.: *Diccionario de expresiones y frases latinas:* «Siempre se consideró el triángulo como símbolo de perfección, por ser la figura geométrica más simple con que se puede cerrar un espacio. Fue también símbolo de la divinidad», pág. 166.

[9] Bousoño, C.: *El irracionalismo poético (El símbolo),* Madrid, Gredos, 1977, págs. 293 y ss. «Aunque arrojemos racional descrédito sobre la literalidad del dicho simbólico, éste se nos visualiza vigorosamente (y lo mismo diríamos de todas las imágenes visionarias y de todos los símbolos)» pág. 294. Creemos antológica la siguiente hipotiposis de la parte primera, describiendo el Hombre-Niño su sueño: cinco furias fueron mi alba; / cinco rabias, cinco iras, /... Me miraban cinco odios, / me gritaban cinco arpías, / me asfixian cinco volcanes (con vaharadas amarillas; cinco víbolras merozan, / y de pie las cinco, silban, / y me hacen probar las cinco / sus cinco colas de mirra.

[10] Zardoya, C.: o.c., pág. 104. Díez de Revenga y de Paco.: o.c., pág. 133.

[11] Alborg, J.L.: o.c., pág. 717: «Se trataba en realidad, como dice Pfland, de vestir poéticamente los dogmas y las ideas religiosas y de prestarles la fuerza, no sólo intelectual, sino también afectiva que los llevara hasta el entendimiento y la sensibilidad del espectador; hacer gustosa, gracias a lo atractivo de la forma, la sequedad de los conceptos teológicos».

[12] o.c., págs. 153 y 154. Acerva de este estudio, afirma Juan Cano Ballesta: «El lenguaje es analizado en este libro con un enfoque esencialmente estilístico, subrayando sus valores afectivos o líricos, su intensidad expresiva o su falta de eficacia, su verosimilitud, tono exacerbado o carácter trillado o tópico... Pero tal vez merecía mayor atención la función dramática que puede ejercer ese lirismo envolvente que las empapa todas...», *Ínsula*, «Más sobre el teatro de M. Hernández», n.º 410, octubre 1981, pág. 12.

[13] Entre otros citemos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vol. 1976, 6.ª ed. y *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 2 vol. 1981, y los estudios sobre la *Poesía (1960-1971) Ensayo de una despedida,* de F. Brines, Barcelona, Plaza y Janés, 1974 o de Claudio Rodríguez, Plaza y Janés, 1971.

[14] Jung, C.G.: *Psicología y simbólica del arquetipo,* Barcelona, Paidós, 1982, que incluye un estudio sobre los diversos aspectos del árbol, la sede y el origen del árbol desde la perspectiva de su significación e interpretación a través de las distintas culturas. Asimismo en la historia de los mejicanos la conversión de Quetzalcóatl en árbol, Custodio, A.: *El regreso de Quetzalcóatl. La epopeya azteca*, Madrid, I. de Cooperación Iberoamericana. V. Centenario, 1990.

[15] Cano Ballesta, J.: *La poesía de Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 1978, 2.ª ed.

[16] Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética,* I., Madrid, Gredos, 1976, pág. 141 y ss. Su diferencia con la hipálage, pág. 154 y ss.

[17] Ubersfeld, A.: *Semiótica teatral,* Madrid, Cátedra, 1989. Frente al término acotación, defiende el de didascalia, por ser «más preciso y completo», pág. 17 y ss.

[18] Bousoño: o.c., págs. 146 y 147.

[19] Enumerar las influencias que se encuentran en este Auto sería prolijo y de por sí, otro tema. Cito los siguientes: tragedia griega, la Biblia, Platón y su teoría del dolor que implica conocimiento, lírica popular y Lope de Vega, el petrarquismo, la *Celestina,* San Juan de la Cruz, Garcilaso, el Barroco con Góngora y Quevedo, el teatro romántico, Kierkegaard, Unamuno, Lorca y Aleixandre... y como es obvio, Calderón. Ello corrobora el mimetismo de esta poesía de Hernández, ya señalado *in extenso.*

[20] Además de la tradición cristiana de asociar el castigo en la otra vida con la sombra eterna, encontramos otras evocaciones del símbolo. Así en W. Shakespeare en Hamlet. En la Escena V del acto primero, la Sombra se define como el alma del padre de Hamlet, errabunda y purgando sus crímenes. En *La vida es sueño* de Calderón, la *sombra* simboliza la muerte y el ocaso (Escena VII de la Jornada II).

[21] Marchese A. y Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 117.

[22] *Revista de Occidente*, «Homenaje a Miguel Hernández», octubre 1974, n.º 139, págs. 115-134.

[23] o.c. pág. 134, nota 13.

[24] La idea de pecado en la fecundación todavía pervive en esta obra. Otro tanto dígase de la recriminación del hijo hacia el padre por haberle transmitido el ser. *Cfr.* al respecto, la escena última de la primera parte. Al respecto, es interesante el artículo de Marina Mayoral, «El último rincón de Miguel Hernández», *Revista de Bachillerato,* sin datación por nuestra parte. En este trabajo dice: «La religión y diversas circunstancias histórico-sociales impiden a Miguel Hernández realizar su ideal amoroso... Coincidente con la etapa de influencia calderoniana, donde la sexualidad aparece como un pecado, vemos versos en los que se exalta el acto creador», pág. 21.