

la edición adolece de una crítica textual que explique y aclare su aportación, evitando suspicacias. Tampoco aparecen ni la enumeración de los versos ni nota alguna a pie de página que pueda ayudar a la mejor comprensión del texto (arfe, caireles, etc.). Quizás el responsable también podría haber alterado los nombres de Bergamín y Gabriela por los de Birlador y Carmela, tal como pide Hernández a García Lorca en carta de diciembre de 1934. Otros errores son ya de bulto al no ser explicados o puestos de relieve, quizá debidos al autor, quizás al transcriptor: fallo de tinta en el v. 344 (transeúntes / verme); el v. 698 está mal ajustado tipográficamente:

Soledad.—A esto.

José.—¡Cómo habéis traído

que debe ser un solo verso octosílabo; sobran las tildes de «porqué» en el v. 880 y «zaíno» en el 1504; en la acotación de III, p, 3, pág. 110, dice Gabriela donde ha de figurar Pastora; en los vv. 2080 y ss. hay confusiónismo y sinsentido por una mala adecuación de los signos de puntuación: es preciso añadir una coma al final del v. 2080, cambiar el punto por coma al final del 2083 y seguir entonces con minúscula:

... Mi padre,	v. 2080
un brujo de los mayores	
(y que perdone el piropo,	
que aún le favorece enorme),	
quería...	v. 2084

Finalmente, encontramos otra errata (escamoteada), ya que falta un verso que rime (con «cayada») para completar la redondilla, y leemos repetido el mismo verso inoportunamente.

MH se basa para redactar *El torero más valiente (TV)* en la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (11 agosto 1934) y en la supuesta rivalidad con su cuñado Joselito. La obra es concluida en torno al final de octubre de ese año. Es escrita en verso de arte menor y supone un homenaje a sus amigos de Madrid: Gómez de la Serna, Cossío —con quien ya trabaja— y Bergamín, al que la dedica.

El argumento de la obra se basa en un leit motiv muy del gusto hernandiano: una doble pasión amorosa (acto 1.º: José-Soledad, Flores-Pastora) que acaba trágicamente (con las muertes de Flores —acto 2.º— y José —acto 3.º—), dentro de un esquema ruralizante estereotipado del enfrentamiento entre varones de la misma clase social, con alusiones forzadas a la honra. Este es el molde que luego matizará y complicará en *LA*. El protagonista también aquí está amparado por la madre; la figura paterna no suele aparecer entre los protagonistas hernandianos, y, si aparece o se le menciona, suele ser para inferirle reproches (como hace Pinturas) o para resaltar su carácter negativo (como el antagonista en *LA*, don Augusto, padre de Isabel). En la historia dramática se citan de soslayo otros motivos de trasfondo social muy velado (torear para ganar dinero) o la actualización política —que nunca abandonó MH— como la denuncia entreturada al gobierno del bienio negro (al que asestará un durísimo golpe con *HP*) por el incremento del paro: «a lo que está dedicada media España», y esta ambigua alegoría más peyorativa que meliorativa, referida al toro que no embiste:

y ya no se iba
comunista obrero
al partido rojo (vv. 1690-2).

En definitiva, en este envoltorio taurino, en un formato de coso, MH nos presenta una alegoría del hombre abocado a su soledad, a un sino fatal. José ama, busca el encuentro con Soledad, que vive en la calle de la Fortuna, cuya rueda se relaciona (en términos bergaminianos y sijenianos) con suerte; y se codea, como suerte taurina, con la muerte. Hasta que llega ésta, la vida del hombre, la escena del gran teatro del mundo, se llena de insolidaridad, de incompreensión e, incluso, de maledicencia. El sentirse solo entre multitudes identifica más aún al hombre protagonista de *TV* con el torero mismo, según el aforístico criterio del maestro Bergamín, como veremos.

La trama amorosa y la ambientación taurina sirven de fondo a las verdaderas intenciones del autor. En la obra se respira un hálito existencialista entroncado con las tres variantes temáticas de MH: vida, amor y muerte. En estos valores se resuelve la evolución de metáfora a símbolo del toro, que mientras vive en libertad es símbolo de fuerza y procreación.

El resultado estético es muy desigual. MH destaca más como poeta que como dramaturgo; y son los alardes poéticos los que se salvan en su teatro, auténtico teatro poético, escrito o no en verso. Las más acuciadas lacras de *TV* son, no empero, su palabreía (el hablar demasiado), la falta de coherencia diegética y psicológica y la inadecuación de estilos idiomáticos con las situaciones dramáticas: se detiene y entretiene la acción con larguísimas tiradas de versos o se trunca la expectación suscitada para relatar una insulsa historia (*Pastora y el tonto del cuento*). Dado el simbolismo de Soledad, su sorprendente visita a José habría de hacerse más verosímil dramáticamente con una puesta en escena imaginativa que resalte lo de enigmático de su imprevista actuación; si no, no tendrá sentido la doble aclaración amorosa de Soledad y José (vv. 756-775), y el inmediato recato de ella, tras el atrevimiento primero. Asimismo resulta brusco que al iniciarse el segundo acto, después de la separación crispada de los cuatro enamorados, aparezcan Pastora y Flores casados y Soledad y José a punto de hacerlo. Ello se debe a la incongruencia psicológica que MH no lima, porque construye su drama obedeciendo a las exigencias del posterior desarrollo y no ensambla el proceso de la historia con el discurso dramático. Los personajes, desde el principio, se nos muestran ya hechos, con sus resentimientos y sus desconfianzas: el orgullo y el egoísmo posesivo de José le inducen a malinterpretar al humilde y sincero Flores, y le hacen confundir su megalomanía con el cuidado de su honra (I, 6). Sin embargo, el autor no desdeña a la figura del héroe: lo presenta con una aseveración religiosa, entre seria y popular, como una sentencia:

Amor como santidad
soledad y tiempo requieren (vv. 265-6),

y lo deifica al sentirse custodia sostenida por los brazos de los admiradores (I, 3). Tampoco se resiste el dramaturgo a no incluir una figura de contraste, para aliviar la tragedia: Pinturas funciona en *TV* como un tenue gracioso, en especial en el acto primero, en el que alterna intervenciones de una ignorancia bobalicona con golpes de humor sobresalientes:

Duros, niños de pañales,
algún seno artificial,
puros con sortija, igual
que dedos episcopales,
todo lo echaba la gente... (vv. 245 y ss).

A partir de la fase posterior del segundo acto (II, p), el comportamiento de Pinturas se modifica —como ocurrirá con Tomaso en *LA*—: deja de ser el bobo o la figura del donaire y pasa a ser el personaje serio que relata y explica los sucesos de la tragedia; no abandona, no obstante, en su exposición el tono bufo de tragicomedia, que pone de relieve el sino fatal del torero, del hombre (al relatar la heroica valentía del torero que se juega la vida, y la muerte que le sobreviene de un botellazo, ante el toro). En el tercer acto, Pinturas alcanza la humilde cordura que en *LA* caracterizará a los moderados Gabriel y Blasa, la madre de Juan. El hiperproteccionismo de la madre en *TV* abre el drama y destaca la fragilidad del ser querido por medio del juego metafórico-metonímico «cera»: identificando el amor (materno) y la muerte (de José).

Estructuralmente la obra se compone de tres actos que se organizan en fases (como cuadros: dos en el acto segundo y tres en el tercero). Predominan desde su inicio las premoniciones fatales de la madre, preocupada hasta la obsesión por la suerte de su hijo; también miedos y malos agüeros expresan Pastora y las gentes de la boda en el segundo. El acto primero transcurre entre los amores incipientes de José y Soledad, por un lado, y de Flores y Pastora, por otro. Se cierra con el conflicto entre José y Flores, ya que aquél no permite que Flores pueda exhibir a Pastora, hermana de José, como un galardón que le robó; por lo que Flores asimismo impide las relaciones entre José y Soledad. El segundo acto se inicia, inesperadamente, dijimos, con que las parejas se han reconciliado; Pastora, ya casada, y Soledad, por casar, preparan la fiesta de bodas, mientras los dos cuñados se aprestan a ir a una corrida benéfica en auxilio de los parados. Después de varios cantos populares, surge la tragedia: Flores muere de un botellazo en la plaza. La maledicencia populachera acusa a José de no ayudar a Flores en el trance, y el rencor de las dos jóvenes nace y se nutre de esta injuria. El principio del acto tercero supone un inciso (se cambia el decorado por primera vez, hasta ahora siempre en la casa de José): nos encontramos en un café, en la tertulia del Pombo. Ello sirve para dar entrada a opiniones taurinas de figuras ilustres como Bergamín o Ramón. Continúa el malestar en casa: José no logra reconciliarse con Soledad y con Pastora. Finalmente, en un nuevo cambio de decorado, contemplamos el resultado de la tragedia última: José yace sin vida herido por un toro.

La escena casi siempre está —en su dialéctica simple y sencilla— agitada, sobrecogida: temores, recelos, ilusiones, venganzas, intolerancias. Para mantener esta expectativa, Hernández, se apoya en el recurso de las «relaciones», esto es, la narración de sucesos que están ocurriendo u ocurrieron fuera de la escena, pero que son importantes para el desarrollo de la acción. Esta técnica continuará en *HP* y *LA*. Algunas son bellas muestras de la valía versificadora del poeta MH: así la fascinación que suscita en la madre el temor de lo enigmático y la osadía de José, al relatar su primera corrida (vv. 83 y ss.); las descripciones de las fiestas de toros (Pinturas, I, 2; José, I, 3) o la descripción del entierro de Flores por Pinturas (II, p, 1). Y es que lo mejor de *TV* son sus intermedios líricos. Destacan con valor autónomo las cancioncillas de tipo tradicional en la

boda (II, a, 4; celebrada sin la presencia del esposo). En sus seguidillas, descuellan las continuas premoniciones como cantos populares y la adaptación de las canciones de malcasada, ya que no se basa en el desamor sino en la tragedia que le arrebatará a su compañero. También es excelente el romance de ciego sobre la muerte de Joselito (versos 1298-1393) y la expresiva cuarteta —en su ruptura sintáctica arcaizante—:

Ciego.—Burladero, burladero,
de qué te burlas tú, di,
si no es del amor torero
de la triste yo de mí. (vv. 2875-8).

La estructuración de las bodas es idéntica a la que un año después empleará para el cuadro de los vendimiadores en *HP*: cantos y bailes / tratamiento del conflicto (aquí premonición fatal) / cantos y bailes.

También se consigue cierta eficacia dramática con las voces y las coplas populares en «off», que acusan a José de inhibirse por envidia (III, p, 1), mientras que Pinturas pretende defenderlo.

De igual modo, la lengua de *TV* peca de un alambicamiento excesivo e impropio de los personajes y de la situación: cultismos sintácticos (negación previa a la afirmación adversativa, anteposición del adjetivo y quiasmo):

Pastora.—... aunque el cuerno fuera
no navaja cabritero,
sino picadora lanza.
Y tan seguro lo dijo
en su torero arrebatado
que tenemos para rato
un hermano yo, tú un hijo (vv. 38 y ss.),

juegos paronomásticos («la vara, avara», vv. 104-5), amaneramiento de las formas («a la sombra de tu luz / a la luz de mi sombra», vv. 547 y 550) o paradojas («tan precioso desdén», v. 699). Por otro lado, tampoco omite coloquialismos flagrantes e hibridismo de registros («poético» y coloquial): «el que fue tanto más cuanto», v. 76; «corriente» y «sonante»; «amores a la torera», v. 765; gitanismos (achares...). Llega el escritor a recurrir a la inocente explicación de un mote («jupiterino»), prueba palpable de su verborrea de principiante autodidáctico («como el mayor de los dioses / vibras rayos», vv. 2065-6), tal como hizo en sus primeros poemas, sobre sus recientes conocimientos de retórica y métrica.

Un estruendo metafórico se esparce incontrolado:

Pastora.—¡Qué trueno de aclamaciones!
Ya lo comía a abrazos
mientras se hacían pedazos
las manos a bofetones. (vv. 165-9).

En ocasiones, resulta expresivo y muy cercano a Lorca, como la definición del toro —«un horror y dos puñales», v. 88—, o esta repoesización de la manida tradición:

¡Cuánta sonrisa se abría
sólo por que yo advirtiese
una provisión de perlas
en dos barandas de dientes! (vv. 353-6),