

En *Enemigo que huye* se registra un paralelismo con *QV*, en cuanto al significado de los personajes y al contenido de la obra: el Diablo funciona como el Deseo hernandiano, e Inocencia y Amor se traslucen en Perdita y Damita del madrileño, respectivamente:

Don Juan.—No me fío de ti.

Diablo.—Y haces bien.

Don Juan.—¿Por qué?

Diablo.—Porque el hombre no debe fiarse ni de su sombra,  
y yo lo soy. (Edic. de 1973, *La risa en los huesos*, Nostromo, Madrid, p. 110).

Eautontimoruremos.—¿Qué buscáis en mí?

Diablo Físico.—Tu perdición. (*Ib.*, p. 147).

Frente a la mentira del Diablo se erigen la inocencia y el amor:

Perdita.—Mi nombre es Perdita.

Diablo.—Es verdad: tu nombre es inocencia.

Perdita.—¿Por qué?

Damita.—Porque todo lo que se pierde por amor,  
se gana por amor.

Diablo.—Menos el Paraíso.

Perdita.—Mientes.

Diablo.—Eso quiero, eso puedo y eso soy.

Perdita.—Mentira.

Diablo.—Tú lo has dicho. (*Ib.*, p. 124).

En otras ocasiones la influencia de Bergamín repercute en el léxico de MH en *QV*; los juegos de palabras paronomásticas («burlando y birlando») del escritor madrileño se repiten en el autor; «en vilo y en vuelo» (*Mangas*, p. 207) pasa a una réplica de la Virgen en MH:

yo te velo,  
siempre en vela, siempre *en vilo*;  
yo tu sosiego vigilo  
con mi amor, que va de *vuelo*. (*QV*, 1, 5; vv. 461-4).

(amén de la transparente alusión sanjuaniana).

«¡Qué mentira de verdad!» del auto rehace el procedimiento paradójico de *La cabeza a pájaros*:

Si la música dijera la verdad,  
mentiría. (edic. de 1981, Cátedra, p. 122).

En otros pasajes Hernández retoma ritmos similares para sus canciones tradicionales: el «Siega que te siega que te segarás» del auto parece retomado de *Enemigo que huye*:

Sapo.—Mira que te mira Dios;  
mira que te está mirando;  
mira que te has de morir;  
mira que no sabes cuándo. (*Ib.*, p. 104).

También coinciden en motivos anecdóticos de la cosmovisión neobarroca: así el bí-

blico canto del gallo en *Enemigo que huye*, donde Hamlet dice que no puede seguir a su padre (disfrazado de fantasma):

(Cae desmayado y rueda por el suelo. **Canta un gallo.**) (*Ib.*, p. 54).

o el macabro de los gusanos de la muerte:

Hamlet.—(Saca una calavera.)

¡Te conozco, intelectual!

El tiempo fue la carcoma de tu cabeza y las ideas se te pudrieron en el cerebro llenándolo de gusanos; de fantasmas de tus pensamientos, de gusanos de ideas; porque una idea es el fantasma de un pensamiento y un pensamiento es un gusano. Ahora sí que estás solo con tus pensamientos; solo con tus gusanos. (*Enemigo que huye, ib.*, p. 69).

La «lentitud taurina» con la que el Hombre vive su muerte (*QV*, III, p. 6; v. 3379), es recordada por las palabras de Bergamín a la misma muerte y en un fragmento subrayado por la pluma de Sijé:

¿dónde me guía  
tu tardo pie, pisando torpe y lento,  
más que sobre la tierra sobre el viento? (*Mangas*, p. 89).

La relación de lo taurino con lo religioso se explicita en *El arte de birlibirloque*:

El público debería callar en la plaza, como Pepe-Illo exigía, **religiosamente**. El toreo es claro silencio luminoso (p. 85).

En *El torero más valiente*, Miguel hace afirmar a su personaje Bergamín (Birlador):

Es el toreo  
un arte muy cristiano,  
muy católico hispano  
arte de burlas y de veras...  
y el más valiente  
es aquel que trabaja  
mirando al cielo, a Dios, y no a la gente. (III, a, 1; vv. 1938-52).

Constantes son las citas de *Mangas y capirotes* en que el arte —poesía o teatro— se caracteriza por su esencia católica o hispana (siempre en la línea que seguirá aproximadamente MH en *QV*):

La raíz tomística del teatro católico español penetra más hondo: porque es la del pensar existencial mismo (p. 55).

El acto orgiástico de la tragedia griega es en la comedia española católica, auto sacramental (p. 70).

El compromiso artístico entre Iglesia y Monarquía es tan evidente que se llega a aceptar y propugnar el origen divino del monarca:

Del cielo viene el buen Rey;  
no hay Rey bueno si no viene del cielo. (*Mangas*, p. 110).

Por fin, son coincidentes otros pensamientos que se plasman en el auto del escritor aún pueblerino; la conversión de la Carne, los cinco Sentidos y el Hombre en *QV* se

propicia por la palabra de Dios difundida por la Voz-de-la-Verdad a través del aire y aprehendida por el oído; Bergamín había dejado escrito:

... porque la fe es por el oído y el oído es por la palabra de Dios, según el apóstol (p. 36; repetido en p. 52),

y además proporciona citas de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro que ilustran este mismo pensamiento:

decía Calderón:  
«los vientos en voces altas,  
en voces bajas los ecos» (*ib.*, p. 180).

Con la lectura de *El arte de birlibirloque (entendimiento del toreo)*, 1930, M. Hernández pudo sentirse atraído o despertar en él un sentimiento poético no lejano a su vivencia pastoral. Hay algunas referencias que nos transportan sintagmáticamente o semánticamente al uso del toro en *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*. Del primero se intuyen huellas bergaminianas en la relación con la luna, «la terrible media luna» (p. 79), que dice el madrileño; para la octava III, «Toro», por su altanero y original enfoque, el melodramatismo entre gloria y tragedia para el torero, bien pudo invertir el aforismo siguiente:

En una corrida de toros la tragedia es siempre imposible (para el torero): la única tragedia posible sería la del toro. El torero que evoca a la muerte apaga las luces de su traje con su sombra: se suicida como torero al despojarse de su aparente inmortalidad, de su artística gloria; y perece, falseando lo humano, por la comprobación mortal y lamentable de su propio esqueleto melodramático (p. 36);

por otro lado, el menosprecio al griterío del público, al estar frente a frente solos toro y torero, y la alusión a lo artístico del toreo («de lirás el alma te coronas») en la octava IV, «Torero», nos hacen seguir la pista a través de este aforismo:

... torea siempre de espaldas al público (...), porque, aunque la plaza sea redonda, el público lo tiene siempre detrás: delante está el toro (p. 58).

En *El torero más valiente* reitera José:

verlo desamparado  
en medio de tanta arena,  
estando la plaza llena,  
a la furia del cornado. (II, a, 1; vv. 1018-1021).

Miguel describe en los cuatro últimos versos de la octava IV, una cogida, significativamente; y Bergamín va a explicar la muerte del torero provocada por el rayo, choque entre el deseo *de vencer del toro* a su enemigo y éste que lo burla birlando (ansias de amor y reprobación moral en *El rayo que no cesa*):

...el torero birlibirloquesco sí choca luminosamente con el toro, produciendo un cortocircuito que le mata electrocutado. Y es que el *torero* verdadero quiere morir del *rayo* y no del trueno; no del susto (pp. 87-88).

Con *El rayo que no cesa* hay otras coincidencias: la comparación verbal y taxativa «como el toro» (p. 32), *cfr.* soneto 23, que se abre y se cierra con idéntica proposición:

como *el toro burlado*, como *el toro*;

«como el toro burlado»... Bergamín había escrito también:

Engañado por la túnica sangrienta muere *el toro*, como el dios *burlado*, envuelto en la de su propia sangre... (pp. 81-82).

También José, el protagonista de *El torero más valiente*, afirma:

A la muerte desafío  
*burlándola* ante los cielos. (I, 4; vv. 802-3).

Una de las características que debemos remarcar como original del cuño hernandiano (es decir, no calderoniano o mimético) estriba en haber inscrito su auto en la naturaleza, en el paisaje. Años antes que esto mismo fuese resaltado por Sijé («la influencia de la emoción racional del campo... el campo como mundo perfecto: como imagen, como estilo, como idea», *El Gallo Crisis*, 1934), J. Bergamín había escrito en *El cobete y la estrella* (1923):

La naturaleza y el espíritu —lo que llamamos naturaleza y lo que llamamos espíritu— son los dos extremos en contacto. El que quiera entender, que entienda. (Bergamín, 1981, p. 56.)

y más adelante, en el mismo libro:

Una religiosidad existe cuando se define en el espacio, cuando se hace positiva (*ídem*, p. 57).

Sin duda que el poeta oriolano coincide con los aforismos bergaminianos, que con mucha probabilidad conociera. Más explícito es aún el autor de *La cabeza a pájaros* (1925-1930) quien exclama con gracia espontánea y sutileza reflexiva, como el primer M. Hernández:

La poesía es humana —terrenal— sencillamente porque es divina. (Sonrisas.) ¡Naturalmente que es divina! Naturalmente (*ídem*, p. 118).

Pero quizás el testimonio más relevante de la relación entre MH y Bergamín lo ofreciera éste a Marie Chevallier, poco antes de 1974; testimonio capital para la explicación ideológica de la génesis de *QV*:

Cuando me presentó, en 1934, el auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, tuve que hacer yo el «censurable censor» y *hacerle quitar algunas tiradas profascistas*. Fue poco lo que tuvimos que suprimir, algunas tiradas, unos versos. Miguel lo aceptó sin dificultades.

Más que de novela, «stricto sensu», cabría hablar, para referirse a *La tragedia de Calisto*, de restos muy fragmentarios de unos apuntes precoces en incipiente proceso de narración, debido a los muy numerosos paréntesis (que en su aspecto entrecortado presentan audaces metáforas). Más bien, pues, parecen notas destinadas a una ulterior redacción o simplemente al desahogo interno del joven escritor. No hay ya referencias narrativas posteriores de MH: es decir, debió de ser un intento que no prosperó nunca.

Sin duda, es el inédito más atractivo e interesante de lo recientemente publicado, pues se trata de unos pasajes de fuerte sabor autobiográfico, en los que descuellan recuerdos escolares y familiares: desde los mapas de la Península Ibérica en relieve, sobre