

JOSÉ ROMERA CASTILLO

“JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ: UN REALISMO HISTORICISTA Y CRÍTICO”

Prólogo a José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico)* y *La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, págs. 9-48)¹.

1.- Inicio...

Madrid, 17 de noviembre de 1997. Tarde otoñal en la que yo presentaba -junto con Manuel Fernández Montesinos (director de la Fundación Federico García Lorca) y Juan Serraller (director de la editorial Fundamentos)-, en el teatro de la Abadía, el documentado libro de M^a. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*². Entre los asistentes, figuraba un elenco de escritores y críticos teatrales.

Allí estaba José María Rodríguez Méndez, al que conocí personalmente en esa fecha, pese a que su escritura y algunas puestas en escena de su teatro me eran familiares, desde hacía años. Andaba yo, entonces, preparando un Seminario de especialistas en el teatro histórico actual, por lo que, tras las palabras de presentación, de inmediato le propuse la invitación para que, si lo estimase conveniente, participase en el citado encuentro universitario. Su amable respuesta fue también fulminante: "acepto, encantado, estar con vosotros. Cuenta conmigo. Ya me informarás de lo que tengo que hacer", intercambiándonos nuestras tarjetas de visita. Desde entonces nos ha unido una relación más estrecha, por diversas razones.

En efecto, meses más tarde, Rodríguez Méndez impartía la conferencia final del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, sobre *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*³,

¹ Estas dos piezas de Rodríguez Méndez -que iniciaron la saga- se unen a otras obras teatrales publicadas por la UNED, por iniciativa mía, dentro de las actividades del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirijo (que pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>): Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* (Dos obras de teatro) (Madrid: UNED, 2000); José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. 'Anfitrión', 'La dulce Cásina' y 'Miles gloriosus'* (Madrid: UNED, 2002) e Íñigo Ramírez de Haro, *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005) -todas con prólogo de José Romera Castillo- y Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin, Signa 9* (2000), págs. 211-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

² Madrid: Fundamentos, 1997.

³ Las Actas del VIII Seminario Internacional de nuestro Centro de Investigación (SELITEN@T), pueden leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y*

que, bajo mi dirección, tuvo lugar en la sede de Cuenca, de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, del 25 al 28 de junio de 1998. Además de las intervenciones de destacados especialistas (de España y del extranjero) -que impartieron las sesiones plenarias- y de más de cuarenta comunicaciones de investigadores del teatro actual, dos autores teatrales (Rodríguez Méndez y Eduardo Galán) -grandes cultivadores del género- expusieron sus puntos de vista y sus experiencias en dicho ámbito. El tiempo compartido en la apacible e histórica ciudad de Cuenca, así como todo lo que conlleva la publicación de sus Actas, hicieron más frecuentes nuestros encuentros.

Pero la cosa no iba a parar ahí. He tenido siempre la idea de que cualquier Universidad -y en este caso la mía-, además de publicar estudios críticos, cargados de erudición, debería acoger en su seno, en el espacio filológico, el impulso de la creación literaria, tan estrechamente vinculada con ellos. Para ello, anualmente y desde 1990, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) convoca un premio de *Narración breve*, del que, hasta el momento, se han publicado tres volúmenes⁴; copatrocina, desde 1994, junto a la Ciudad Autónoma, el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*⁵, que ocupa un lugar muy destacado en los certámenes poéticos españoles; convoca anualmente unos premios de ensayo (en catalán, gallego y vasco); así como ha realizado dos convocatorias (1997 y 1998) de un *Premio de Escenografía Teatral*.

Faltaba, como era obvio, la creación de literatura dramática. Por ello, como miembro del Consejo editorial de la UNED, me pareció oportuno impulsar también la publicación de una serie de textos inéditos de autores señeros de nuestro teatro, en una de sus colecciones, con el fin de que tanto nuestra comunidad universitaria (profesores, alumnos, etc.) como los investigadores teatrales tuviesen a su disposición una literatura dramática que, por diversas razones, estaba en el cajón de las mesas de trabajo de sus creadores.

representaciones (Madrid: Visor Libros, 1999). Este Encuentro es paralelo al V Seminario, celebrado también en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 3 al 6 de julio de 1995, cuyas actas fueron publicadas por José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996). Cf. además José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000).

⁴ *'El ingenio las engendró'... I y II Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia'* (Madrid: UNED, 1992); *"... Las parió mi pluma..." III, IV y V Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia'* (Madrid: UNED, 1995); así como *"... Y van creciendo..." VI-IX Premios de Narración Breve 'Universidad Nacional de Educación a Distancia'* (Madrid: UNED, 1998), con prólogos de José Romera, y otros volúmenes posteriores.

⁵ Desde el citado año, la colección de Poesía *Rusadir* -que acoge a los poemarios premiados- inició una segunda etapa, bajo mi dirección, editada por la prestigiosa editorial poética Visor Libros, con un valor añadido: el libro impreso va acompañado de un Disco Compacto (DC) con la grabación oral del libro por el poeta ganador. Hasta el momento han aparecido: el XVI Premio (1994): Felipe Benítez Reyes, *Vidas improbables* (Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, 1995, nº. 1) -a su vez, Premio Nacional de Poesía-; el XVII Premio (1995): Vicente Gallego, *La plata de los días* (Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, 1996, nº. 2); el XVIII Premio (1996): Juan Carlos Suñén, *El hombro izquierdo* (Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, 1997, nº. 3) y el XIX Premio (1997): Luis Antonio de Villena, *Celebración del libertino* (Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, 1988, nº. 4). El XX Premio (1998): Clara Janés, *Arcángel de sombra* -primer premio- y Jesús Sánchez Seijo, *Poemas urbanos* -segundo premio- y otros poemarios más. Al prestigioso galardón, se une la beca de investigación, *Miguel Fernández* -que lleva el nombre del poeta melillense tristemente desaparecido-, sobre la poesía española actual, ganada, hasta el momento, por Sultana Wahnón (*Poesía y poética de Miguel Fernández*, Madrid: UNED, 1998), José Teruel (1996), Rosa M^a. Belda (1997), José Lupiáñez (1998) y otras investigaciones, que también ha editado las Ediciones de la UNED.

Siempre he creído que la creación literaria, en esencia, debería estar alejada de sectarismos de cualquier especie -sobre todo ideológicos-, ya que, a la larga, lo que permanecerá de ella serán sus valores intrínsecos. Pero también soy consciente, pese a esta creencia, de que la Universidad -como cualquier institución social-, en un régimen democrático, como el que afortunadamente gozamos en España en estos momentos, debe impulsar y dar cauce a la polifonía de voces (literarias, en este caso) que emerjan tanto en su seno como alrededor de ella. Por ello -con el fin de evitar suspicacias (que espero no las haya)-, hemos querido iniciar la publicación de textos dramáticos, dentro de las publicaciones de la UNED, con obras de diversos autores (José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Íñigo Ramírez de Haro y Juan Mayorga), que, aunque divergentes en el terreno ideológico y dramático, tienen en común una excelente práctica teatral -que es lo que (a mí me) importa-, como ha sido reconocida por los estudiosos del tema. Las ideas son siempre de quienes las emiten y la recepción de las mismas -asintiendo o disintiendo- queda para sus receptores.

Nuestra labor, por tanto, se inserta, sencillamente, en poner a disposición de los posibles lectores -y espectadores, sobre todo, ya que el teatro está escrito para ser representado- unos textos dramáticos, para que, con su madurez de juicios (literarios o de otro tipo), los sitúen en el lugar oportuno que estimen conveniente, dentro de su canon teatral. Como editor y estudioso de la literatura no me importan los dictámenes ideológicos de sus autores -aunque personalmente tenga y defienda los míos-, sino que si estas publicaciones sirven para dar a la luz pública una serie de textos teatrales inéditos hasta el momento la empresa bien puede darse por válida (o al menos por excusable) para la historia de nuestra dramaturgia.

Lo que no puedo omitir, por estricta justicia, es mi agradecimiento a José María Rodríguez Méndez -ahora-, a José Luis Alonso de Santos, Jerónimo López Mozo, Ramírez de Haro y Juan Mayorga (cf. nota 1) -así como a los que sigan, que espero que sean muchos-, por la confianza depositada en nosotros para la publicación de sus obras teatrales. Entremos ya, sin más dilación, en materia...

2.- Anotaciones sobre Teatro e Historia

Como en este volumen se recogen dos obras inéditas de teatro, pertenecientes al ámbito de lo histórico, sería conveniente señalar algo -aunque sea muy someramente- sobre el asunto. Como es bien sabido, la historia y la literatura son dos discursos diferentes. El discurso histórico⁶ tiene como objetivo la reproducción de lo acontecido a los seres humanos a lo largo de los tiempos⁷, a través de unas formas específicas; mientras que el ficcional⁸, al recurrir a lo imaginario, discurre por otras vías, aunque en algunos casos se

⁶ Cf. Jorge Lozano, *El discurso histórico* (Madrid: Alianza, 1987).

⁷ Cf. al respecto, Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos* (México: FCE, 1946); Paul Ricoeur, *Histoire et vérité* (París: Seuil, 1955); R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Nueva York / Oxford: Oxford University Press, 1956); E. H. Carr, *¿Qué es la historia?* (Barcelona: Seix Barral, 1967); F. Braudel, *Écrits sur l'histoire* (París: Flammarion, 1969); Jerzy Topolski, *Metodología de la historia* (Madrid: Cátedra, 1985); Josep Fontana, *La historia después del fin de la historia* (Barcelona: Crítica, 1992); R. Chartier, *L'Histoire aujourd'hui: doutes, défis, propositions* (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat, 1994); Pedro Ruiz Torres, *El tiempo histórico* (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat / Asociación Vasca de Semiótica, 1995); etc.

⁸ Cf. al respecto Hayden White, *Tropics of Discourse* (Baltimore / Londres: John's Hopkins University Press, 1978); Bernard Lewis, *La historia recordada, rescatada, inventada* (México: FCE, 1979); Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nueva York-Londres: Routledge, 1988); P. Watzlawick (ed.), *La realidad inventada* (Buenos Aires: Gedisa, 1988); Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991); Gruning et alii (eds.), *Discorso fisionale e*

aproxime al anterior.

Como es obvio, no puedo detenerme en examinar las relaciones entre la historia y la literatura -en cualquiera de sus géneros literarios-, que han sido tratadas, muy profusamente, desde Aristóteles hasta nuestros días⁹. Lo cierto es que la literatura realista¹⁰, en sus diversas manifestaciones y en ocasiones, ha recurrido a la historia como fuente de inspiración de sus creaciones artísticas, y aunque la novela histórica¹¹ haya sido el subgénero más cultivado, sin embargo la poesía¹² -en menor medida- y el teatro no han permanecido ajenos al hecho.

Al tratar del teatro histórico es preciso señalar, ante todo -como en cualquier género literario o en cualquier arte¹³-, que el adjetivo del sintagma (*histórico*) introduce una

realità storica (Ancona: Edizioni Nuove Ricerche, 1992); Gérard Genette, *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen, 1993; especialmente el apartado "Relato ficcional, relato factual"); Elisa Calabrese (ed.), *Itinerarios entre la ficción y la historia* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994); Sergio Sevilla, *El imaginario y el discurso histórico* (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo de la Universitat / Asociación Vasca de Semiótica, 1994); etc.

⁹ Entre los numerosos trabajos que se podrían traer a colación citaré -por poner unos botones de muestra- los de Marcelino Menéndez Pelayo, "La historia considerada como obra de arte", en su obra, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Obras completas* (Santander: Aldus / CSIC, 1942, VII, págs. 3-30); Cesare Segre, *Semiótica, Historia y Cultura* (Barcelona: Ariel, 1981); F. Tronci, *Letteratura e storia: aspetti e vicende di un rapporto difficile* (Roma: Bulzoni, 1983); José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad* (Madrid: Espasa-Calpe, 1988); Lionel Gossman, *Between History and Literature* (Cambridge, Massachusetts / Londres: Harvard University Press, 1990); etc. Así como G. Gómez de la Serna, *España en sus episodios nacionales (Ensayos sobre la versión literaria de la historia)* (Madrid: Ediciones del Movimiento, 1954); Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)* (Barcelona: Seix Barral, 1992); Ángel Romera Valero, *Estudios sobre literatura e historia* (Ciudad Real: Edición del Autor, 1992); Mario Hernández Sánchez-Barba, *Historia y literatura en Hispanoamérica* (Madrid: Fundación Juan March, 1978; *Pensamiento literario español*, 6); Raquel Chang Rodríguez y Gabriella de Beer (eds.), *La historia en la literatura iberoamericana* (Hanover: Ediciones del Norte, 1989); Patrick Collard et alii (eds.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas* (Actas del Simposio Internacional) (Ginebra: Droz, 1997); etc.

¹⁰ Vid. al respecto, Erich Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979); György Lukács, *Significación actual del realismo crítico* (México: Era, 1963), *Ensayos sobre el realismo* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965), *Problemas del realismo* (México: FCE, 1966) y *Materiales sobre el realismo* (Barcelona: Grijalbo, 1977); Roland Barthes, *Littérature et réalité* (París: Seuil, 1982); Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista* (Madrid: Taurus, 1992); Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario* (Madrid: Espasa Calpe / Instituto de España, 1992); etc.

¹¹ Sobre las relaciones entre historia y novela remito, entre otros trabajos, a los de György Lukács, *La novela histórica* (Barcelona: Grijalbo, 1976; con traducción de Manuel Sacristán); Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en 'La gloria de Don Ramiro'* (Madrid: Gredos, 1984); Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Paidós, 1992); etc. Para una definición del subgénero conviene consultar las investigaciones de Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica* (Pamplona: EUNSA, 1998); Kurt Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica", en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1995, págs. 65-114). Cf. el repertorio de José Romera Castillo, "Selección bibliográfica sobre novela histórica", en José Romera Castillo et alii (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996, págs. 427-439); etc.

¹² El IX Seminario Internacional de nuestro Centro de Investigación SELITEN@T, en 1999, lo dedicamos al examen de la *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000). Cf. además, entre otros, G. Bonnot de Mably, "L'historien, le romancier, le poète", *Poétique* 49 (1982), págs. 5-12.

¹³ Cf. por ejemplo J. Romaguera y E. Rimbau, *Historia y cine* (Barcelona: Fontamara, 1983); Á. L. Hueso, *El cine y la historia del siglo XX* (Santiago de Compostela: Universidad, 1983); S. Chatman, *History and*

parcelación en el amplio espacio de la literatura dramática. Los estudios sobre las características de esta modalidad teatral, han proliferado a lo largo de la historia, también, desde la *Poética* de Aristóteles hasta nuestros días¹⁴.

Recientemente Kurt Spang ha realizado una aproximación teórica al drama histórico, a la que remito¹⁵. Spang señala que, aunque tengan algunas concomitancias, "la diferencia más llamativa entre la novela histórica y el drama histórico es el hecho de que en la primera se *narra* y en la segunda se *actúa* historia con ingredientes estético-literarios, dado que la forma específica de presentación dramática es la dialógica realizada en un escenario. Allí reside precisamente la oculta y pocas veces advertida paradoja del drama histórico: sucesos del pasado se nos presentan como auténticamente actuales, asistimos a una re-presentación en el sentido etimológico de la palabra, lo que presupone una 'resurrección' de los personajes históricos, es más, requiere además el 'conjuro' de un tiempo definitivamente pasado. Ambos recursos en realidad son poco verosímiles y sólo son admitidos por lectores y espectadores familiarizados con la convención literaria y a través de un 'pacto' entre autor y receptor".

Varias son las tipologías que pueden establecerse dentro del teatro histórico, según sea la perspectiva por la que optemos. K. Spang (págs. 29-34) señala varias. En primer lugar, si partimos de "la función o del efecto que pretende conseguir en el público", tendríamos un teatro histórico ilusionista (que intenta "conseguir que el espectador [o lector] viva el conflicto como si fuera el suyo") y otro antiilusionista (que pretende "destruir la posible identificación del espectador / lector con la problemática que plantea el drama y con las figuras", utilizando variados "procedimientos de alienación", con el fin de mantenerlo *despierto* para que "contemple lo representado consciente y críticamente como lo que es, juego dramático"). En segundo lugar, desde "el punto de vista del ámbito abarcado se puede distinguir entre el drama nacional y el drama universal, siendo más frecuentes los primeros". En tercer lugar, por la modalidad de escritura podemos encontrarnos con un teatro histórico en forma de drama, tragicomedia, comedia o farsa,

Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film (Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1978; con traducción española: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 1990); etc.

¹⁴ Un buen botón de muestra de estos estudios en España se encuentra en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998). Cf. además José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela* (Madrid: Alianza, 1982); Gonzalo Torrente Ballester, "Teatro histórico", en su obra, *Ensayos críticos* (Barcelona: Destino, 1982, págs. 391-444); Francisco Ruiz Ramón, "El drama histórico", en su obra, *Celebración y catarsis (Léase el teatro español)* (Murcia: Universidad, 1988, págs. 165-185); Luis Acosta, *El drama documental alemán* (Salamanca: Universidad, 1982); Ricard Salvat, "Buscar la épica de los pioneros", *Escena* 44-45 (1998), págs. 16-19; etc. Ni que decir tiene que el tema ha sido tratado por investigadores de otros ámbitos como, por ejemplo, G. Lukács, "Novela histórica y drama histórico", en su obra, *La novela histórica* (México: Era, 1977, 3ª. edº., págs.103-206) y "Sociología del drama moderno", en su obra, *Sociología de la literatura* (Barcelona: Península, 1973, págs. 251-281); Herbert Lindenberger, *The Historical Drama. The Relation of Literature and Reality* (Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1975); Peter Weis, "Notas sobre el teatro-documento", en su obra, *Escritos políticos* (Barcelona: Lumen, 1976, págs. 97-110); Patrice Pavis, "Historia", en su obra, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1980, págs. 255-258); Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos* (Stuttgart, 1969, 2ª. edº); etc. Para más bibliografía al respecto remito a José Romera Castillo, "Sobre teatro histórico", prólogo al vol. de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 9-15).

¹⁵ Kurt Spang, "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico", en K. Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 11-50). La cita en págs. 26-27.

fantasía histórica, épico-histórico, *antihistórico*, etc. En cuarto lugar, si nos basamos en la materia histórica y su interpretación¹⁶, se establecen tres posibles variantes: el drama histórico propiamente dicho (que, desde un sentido arqueológico, "si bien presenta materia histórica documentada y documentable, [sin embargo] no la interpreta"); el drama de interpretación histórica (que presenta material histórico, con interpretación del autor) y el drama histórico híbrido (que, aunque no trate de "una determinada materia histórica", interpreta "la historia de su época"). En quinto lugar, la actitud del dramaturgo ante la historia "se mueve, con intensidades casi infinitas, entre dos extremos: la identificación y el distanciamiento". Finalmente, se podría establecer otra tipología "teniendo en cuenta la mayor o menor cercanía cronológica del personaje o del acontecimiento". Hasta aquí, unas pinceladas de lo que la crítica ha consignado sobre el teatro histórico¹⁷.

Pero conviene considerar también lo que los dramaturgos han reflexionado sobre el asunto, teniendo en cuenta que lo harán siempre en función de la modalidad teatral que hayan practicado. Por acotar el espacio cronológico, dentro del panorama del teatro histórico español de nuestros días -frente al teatro de corte histórico practicado anteriormente por dramaturgos, adictos al régimen de Franco (como Eduardo Marquina, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, etc.), que presentaban al espectador los hechos históricos idealizando el pasado e ignorando el presente-, surgirá una corriente que impulsaría el cultivo de este tipo de dramaturgia con otros fines. El primero -uno de sus cultivadores más emblemáticos-, iba a ser Antonio Buero Vallejo que ha dedicado al subgénero un esclarecedor estudio¹⁸, en el que deja clara su concepción del mismo:

*Por ser teatro y no historia, es además el teatro histórico labor
estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir
por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de*

¹⁶ Spang reproduce las tres tipologías que propone Elfriede Neubuhr, "Einleitung", en Elfriede Neubuhr (ed.), *Geschichtsdrama* (Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1980, págs. 1-37).

¹⁷ Para más información cf. el estado de la cuestión de José Romera Castillo, "Sobre teatro histórico actual", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 11-36).

¹⁸ Cf. Antonio Buero Vallejo, "Acerca del drama histórico", *Primer Acto* 187 (1980-1981), págs. 18-21 -recogido luego en *Obras completas* (Madrid: Espasa Calpe, 1994, vol. II, págs. 826-830)-. El insigne dramaturgo ha practicado el teatro histórico en piezas como *Un soñador para un pueblo* (1958) -a la que me referiré después-; *La Meninas* (1960) -publicada en *Primer Acto* 19, 1961, así como en Madrid: Alfil, 1968-, sobre Velázquez; *El sueño de la razón* (1970) -publicada en *Primer Acto* 117, 1970-, sobre Goya; *La detonación* (1977) -publicada, junto con *Las palabras en la arena*, por Ricardo Doménech, en Madrid: Espasa Calpe, 1993 y estrenada en el Bellas Artes de Madrid, en 1977, bajo la dirección de José Tamayo-, sobre Mariano José de Larra, etc. Cf. además los trabajos generales sobre el teatro de Buero, como, por ejemplo, los de José Ramón Cortina, *El arte dramático de Buero Vallejo* (Madrid: Gredos, 1968); Pablo Martí Zaro, *Teatro de Buero Vallejo* (Madrid: Taurus, 1974, 2ª. ed°.); Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española* (Madrid: Gredos, 1993, 2ª. ed°.); Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (Santiago de Compostela: Universidad, 1982); Martha T. Halsey, *From Dictatorship to Democracy. The Recent Plays of Buero Vallejo* (Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1994); etc. Cf. además las introducciones a las ediciones de las mencionadas obras, así como las investigaciones más específicas de David Johnston, "Posibles paralelos entre la obra de Unamuno y el teatro 'histórico' de Buero Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 386 (1982), págs. 340-364; Pilar de la Puente Samaniego, *A. Buero Vallejo. Proceso a la historia de España* (Salamanca: Universidad, 1988); Mariano de Paco, "El 'perspectivismo histórico' en la obra bueriana", en M. de Paco (ed.), *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)* (Murcia: Universidad, 1994, págs. 89-99); Herbert Fritz, "El drama histórico de Antonio Buero Vallejo: de la esperanza al desengaño", en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 239-270) -con una interesante bibliografía al respecto-; etc.

comprensión de la misma e inducir interpretaciones más exactas [...] Para lograrlo, el autor no tiene por qué ceñirse a una total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados [...] Un drama histórico es una obra de invención y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores [...] Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia.

Para Buero, "escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos".

Las consideraciones podrían alargarse con las de otros escritores. Antonio Gala¹⁹ señalaba al respecto:

A mí el teatro estrictamente histórico por sí mismo no me interesa. Lo considero tan banal como el estrictamente bulebardiano o el estrictamente cómico. Contar una historia, o el solo hecho de contarla, creo que no vale la pena, haya sucedido ayer o hace mil años: el tiempo depura los vinos, no a la Historia. Lo que me importa es que sirva para algo más que para entretener mientras se está escuchando [...] En un teatro actual con referencia histórica lo primero que debe quedar claro es que los personajes transformados en intocables no lo fueron en su época -eran de carne y sangre, no de bronce y de mármol- y que la Historia no debe reducirse a lápidas conmemorativas ni a obeliscos, sino que se trata de vida palpitante que fue haciéndose -y el teatro nos permite asistir a ese 'hacerse'- antes de que se estereotipara, se adornara o manchara: se falseara en definitiva, para un libro de texto, muchas veces más falaz y caprichoso que una pieza dramática.

Por su parte, otros autores como Alfonso Sastre²⁰, Lauro Olmo²¹, Martín

¹⁹ Cf. el volumen de José Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996, págs. 65-66), al que remito también para el análisis de sus obras con referencias históricas.

²⁰ Vid. entre otros trabajos de Alfonso Sastre, *Drama y sociedad* (Madrid: Taurus, 1956), *La revolución y la crítica de la cultura* (Barcelona: Grijalbo, 1970), *Anatomía del realismo* (Barcelona: Seix Barral, 1974, 2ª ed. aumentada); *Crítica de la imaginación* (Barcelona: Grijalbo, 1978); *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (Hondarribia: Hiru, 1992); etc. Sastre practicó el género en obras como en *M. S. V. o La sangre y la ceniza* (1965) -donde se evoca a Miguel Servet- y *Crónicas romanas* (1968) -publicadas conjuntamente en Madrid: Cátedra, 1979-, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (Madrid: Escelicer, 1962), *Ana Kleiber* (Madrid: Escelicer, 1957), *Los últimos días de Emmanuel von Kant* (Madrid: *El Público Teatro*, 1989), etc. Obras publicadas también por la editorial Hiru de Hondarribia. Cf. Anje Vamdeer Naal, *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución* (Nueva York: Las Américas, 1973); Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alfonso Sastre* (Roma: Bulzoni, 1975); Francisco Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1984); Mariano de Paco (ed.), *Alfonso Sastre* (Murcia: Universidad, 1993); etc.

²¹ Por ejemplo, en el prólogo, "Unas palabras", a su obra, *Pablo Iglesias* (Sada, A Coruña: Ediciós do Castro, 1984). Cf. la Introducción de Mariano de Paco a su edición de *Pablo Iglesias* (Madrid: Fundación

Recuerda²², Domingo Miras²³, María Manuela Reina²⁴ y un largo etcétera²⁵ -sobre los que no puedo detenerme- propugnan la *re-invencción* de lo histórico en mayor o menor grado.

A su vez, José María Rodríguez Méndez -gran cultivador del género- también se ha detenido en el tema, además de en otras contribuciones²⁶, en la conferencia final del VIII

Autor, 1999); Antonio Fernández Insuela, *Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obra narrativa)* (Oviedo: Universidad, 1988); Varios Autores, *Lauro Olmo. Fe de vida* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1995); Martha T. Halsey, "Lauro Olmo: bibliografía selecta", *Estreno* XXII.1 (1996), págs. 27-31; así como el monográfico de *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 8 (1995), donde aparece el trabajo de Cristina Santolaria Solano, "Acercamiento bibliográfico a la obra de Lauro Olmo" (págs. 253-270).

²² Tanto cuando habla sobre teatro -por ejemplo en *Génesis de 'El engaño'* (*Versión dramática de la otra cara del imperio*) (Salamanca: Universidad, 1979)- como cuando lo hace sobre el de Rodríguez Méndez, como veremos luego. El granadino Martín Recuerda ha escrito obras de teatro histórico como *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) -sobre Mariana Pineda-, *El engaño* (1972) -sobre San Juan de Dios-, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (Madrid: Escelicer, 1966), *La Trotski. La Trotski se va a las Indias* (Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1990), *La Caramba* (Motril: Ingenio, 1996), *El carnaval de un reino (Las conversiones)* -sobre La Celestina y Enrique IV de Tratámara, estrenada en 1983-, etc. Cf. las introducciones a las ediciones de estas obras, realizadas por Francisco Ruiz Ramón (ed.), *Las salvajes de Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (Madrid: Cátedra, 1977) y Martha T. Halsey y Ángel Cobo (eds.), *El engaño. Caballos desbocados* (Madrid: Cátedra, 1981) -muy especialmente la parte del prólogo de Martha T. Halsey, "El engaño o el nuevo drama histórico de la posguerra" (págs. 27-50)-; así como José Monleón, *Cuatro autores críticos* (Granada: Universidad, 1976); etc.

²³ En "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto* 187 (1980-1981), págs. 21-23. Cf. además otros trabajos de Domingo Miras, "Personaje y héroe", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático* (Madrid: Taurus, 1985, págs. 241-252); "El matadero y la historia", *Primer Acto* 221 (1987), págs. 16-19; etc. Bajo el título de "Historia y teatro" ha pronunciado diversas conferencias en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de La Coruña, en julio de 1988, y en la Universidad de Murcia, en diciembre de 1989 (textos inéditos hasta el momento). Las obras de teatro histórico de Domingo Miras se señalan posteriormente en nota.

²⁴ Como ha hecho al referirse a su obra, *El llanto del dragón* (1974) -donde el padre de Hitler dialoga con el cura rural de Braunan- y, sobre todo, en la nota preliminar a *La libertad esclava* (Madrid: Eds. Antonio Machado, 1998) -en la que pone en escena un encuentro entre Martín Lutero y Erasmo de Rotterdam-, pieza escrita en 1983 y estrenada en 1987. Cf. para ésta y otras autoras, Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy* (Madrid: Fundamentos, 1988); María-José Ragué-Arias, "La mujer como autora en el teatro español contemporáneo", *Estreno* XIX.1 (1993), págs. 13-16; Wilfried Floeck, "¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas contemporáneas", *Hispanística* XX.13 (1995), págs. 301-315; M^a. Pilar Pérez-Stansfield, "La desacralización del mito y de la historia: texto y subtexto de dos nuevas dramaturgas españolas", *Gestos* 4 (1987), págs. 83-99; Carolina Henríquez-Sanguineti, "Drama histórico y feminismo en la dramaturgia de Concha Romero", *Literatura Feminista Contemporánea* (Westminister, 1991), págs.129-137; Carolyn J. Harris, "Isabel y Juana: protagonistas históricas del teatro de Concha Romero", *Estreno* XIX.1 (1993), págs. 21-25 y "Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras", *Estreno* XIX.1 (1993), págs. 29-35; Wilfried Floeck, "Entre el drama histórico y la comedia actual: el subtexto femenino en el teatro de Concha Romero", *Estreno* XXIII.1 (1997), págs. 33-38; Mariano de Paco, "El teatro histórico de Carmen Resino", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* XX:3 (1995), págs. 303-314; etc.

²⁵ Cf. las reflexiones teatrales de otros autores como, por ejemplo, las de Alberto Miralles, *Nuevo teatro español: una alternativa cultural* [aparece tachada la palabra] *social* (Madrid: Villalar, 1977); Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos, *Teatro español de los 80* (Madrid: Fundamentos, 1985); etc. Referencias en este sentido no faltan en los "Antepólogos" de los autores a la edición de sus obras, entrevistas, declaraciones, etc.

²⁶ Por ejemplo en el coloquio, celebrado en la Fundación Juan March de Madrid, tras las intervenciones varios dramaturgos (Buero, Lauro Olmo, Martín Recuerda y Antonio Gala), Rodríguez Méndez señalaba: "Las obras que yo he escrito y las que ha escrito Antonio Gala y las que ha escrito Martín Recuerda me parece que son más bien historicistas; o sea, utilizan la historia, tienen la historia como marco o como

Seminario Internacional del SELITEN@T -en el siglo de las siglas-, que impartía nuestro autor, como apuntábamos, bajo el significativo título de "Mi teatro historicista (La interpretación histórica en el teatro)"²⁷. Extractaré las ideas más importantes expuestas en ella sobre el asunto. Rodríguez Méndez, antes de adentrarse en el análisis de algunas de sus obras, insertas en este subgénero de escritura dramática, nos proporciona unos apuntes teóricos, basados en la historia teatral más cercana, muy esclarecedores y pertinentes. Empezaba señalando que al hablar de teatro histórico es preciso tomar "algunas precauciones con el fin de precisar el concepto de *lo histórico*", porque "la Historia con mayúsculas es una ciencia que sobrepasa los límites naturales de la obra de arte", siendo "sumamente difícil crear una obra teatral auténticamente histórica, rigurosamente histórica".

Rodríguez Méndez, al relacionar el teatro con la historia, distingue dos tipologías: el teatro *histórico* y el teatro *historicista*²⁸. Para hablar del primero, se remonta a la época romántica, "cuando la Historia fue un tema muy querido para los autores dramáticos de aquel tiempo", que compusieron "ciertas obras cuya finalidad parece ser la reconstrucción más o menos arqueológica de un tiempo y unos personajes históricos sin más". Para ejemplificar esta modalidad, trae a colación, en primer lugar, al "germano Schiller y sus obras *María Estuardo*, *Los bandidos*, *El Príncipe Don Carlos*, que parecen perseguir únicamente la reconstrucción de la Historia, reconstrucción que, sin embargo, vendrá influida por el efluvio romántico que hace que el autor les dé un tratamiento subjetivo y especial"; y, después, a algunos escritores románticos españoles ("nuestro Zorrilla y nuestro García Gutiérrez y su *Trovador* que, convertido luego en *Trovatore*, alcanzó la gloria operística merced a la hermosa música de Giuseppe Verdi").

Por el contrario, el teatro *historicista* es el "que va más allá de la Historia. Es decir, un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy". Esta modalidad de teatro, característica de nuestro siglo, viene generada por la Filosofía de la Historia que cuestiona la ciencia histórica en sí, según nuestro autor:

Después de la Filosofía de la Historia de Hegel, interpretándola en sentido más o menos materialista, tenemos la figura de un historiador y filósofo, hoy desafortunadamente olvidado, que, con su monumental obra Estudio de la Historia, revolucionó los estudios históricos. Me estoy

distanciamiento para expresar situaciones sociales o humanas que se pueden parangonar, se pueden equiparar perfectamente con épocas actuales" (Varios Autores, *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1977, pág. 126). Cf. además José María Rodríguez Méndez, "Mi lucha con el teatro", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1999, págs. 31-37).

²⁷ En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 39-48). Cf. además de J. M^a. Rodríguez Méndez su intervención en los coloquios sobre teatro de la Fundación Juan March (1976), publicada en Varios Autores, *Teatro español actual* (Madrid: Fundación J. March / Cátedra, 1977, págs. 93-97); "Mi teatro y yo", *Campus* (Universidad de Murcia) 28 (1988), pág. 12; la parte cuarta, "Rodríguez Méndez, articulista" ("El teatro como expresión social y cultural", "Belleza y realismo", "El madrileñismo" y "De la crítica"), de la introducción a la edición de *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968); "Mi lucha con el teatro", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, Pennsylvania: Estreno / The Pennsylvania State University, 1999, págs. 31-36); etc.

²⁸ Cf. José Romera Castillo, "Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José M^a. Rodríguez Méndez", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 41-169).

refiriendo, claro está, a Arnold Toynbee²⁹. La influencia de esta nueva disciplina filosófica de la Historia en los dramaturgos fue notable y así surgió ese teatro historicista que, bebiendo en la Historia, dio a ésta un sentido materialista (Brecht) o espiritualista como [...] Claudel, Montherlant, Bernanos. Resultado de lo que llamamos historicismo y que está emparentado con otras filosofías dualistas, dialécticas, etc.

En obras como *Port Royal* (de Montherlant), *El rehén* (de Paul Claudel), *Diálogos de Carmelitas* (de Bernanos), los dramas ideológicos de Bertolt Brecht o los dramas de Buero Vallejo -sigue diciendo Rodríguez Méndez- "la Historia se utiliza como un simple instrumento para establecer unas tesis y replantear en cierto modo la Historia".

Con ello, el artista en general y el dramaturgo en particular -prosigue nuestro autor- consiguen no solamente exponer su *visión del mundo*, sino que aportan, en no pocas ocasiones, "a la Historia en sí una visión muy valiosa", trayendo a colación el testimonio de la gran filósofa espiritualista, Simone Weil, que decía "que había aprendido de la *Iliada* más historia que en cualquiera de los clásicos historiadores helénicos", ya que "no deja de ser probable que ahondando en las raíces de la existencia se produzca un brote de Historia, siendo la obra de arte un tan vivo testimonio de la época en que el artista vivió que la obra en sí se convierte en Historia".

Por ello, convendría añadir estas inéditas reflexiones de José María Rodríguez Méndez a la teorización sobre esta modalidad de escritura teatral.

3.- A modo de advertencia...

3.1.- Lo que no quisiera hacer

Aviso al lector de antemano que no haré un prólogo de los que se estilan cuando se editan unos textos de cualquier autor. Ni que decir tiene que debería empezar por realizar una sintética biografía de José María Rodríguez Méndez³⁰. Para ello está su *currículum vitae* que constata que nació en Madrid, en 1925, que es licenciado en Derecho, Diplomado en Estudios Hispanoamericanos Contemporáneos y Diplomado en el Istituto della Ricerca Teatrale de Venecia, etc. Conocedor de la realidad Iberoamericana -gracias a sus misiones por el continente, que algún día habrá que dilucidar- y de la árabe, ha practicado el periodismo, ha vivido la experiencia militar como oficial de complemento y ha impartido docencia teatral en Bristol University, Génova, Estados Unidos (Pennsilvania, Nueva York, Rutgers, etc.).

En su biografía hay que constatar su amor y dedicación a la literatura, en diversos géneros. Como novelista ha dado a la imprenta una serie de obras: *Los herederos de la Promesa* (Barcelona: Plaza & Janés, 1979), *El cisne de Cisneros* (Barcelona: Plaza & Janés, 1979), *Cosas de la transición* (Barcelona: Argos Vergara, 1984), etc., habiendo obtenido el premio *Tigre Juan* de novela.

Ha publicado también una serie de ensayos que el autor entiende como "algo

²⁹ Cf. Arnold J. Toynbee, *Estudio de la historia* (Madrid: Alianza, 1970, 3 vols.; 7ª. edº. de 1991), traducción de su monumental *A Study of History* (1954). Amando Isasi Angulo, al preguntarle al escritor sobre el asunto, éste contestaba conocer "todos los tomos del *Estudio de la Historia* de Toynbee, pero que de poco le valen porque al escribir no se acuerda demasiado del crítico inglés" (*Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid: Ayuso, 1974, págs. 258-259).

³⁰ El lector puede encontrar una sintética biografía, por ejemplo, en la primera parte introductoria, "El autor", así como unos apuntes autobiográficos, "Lo poco que yo puedo decir", en la edición de José Mª. Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968).

esbozado, nunca concluso, nunca determinante", es decir, como "algo preliminar, insinuante, sugestivo siempre, jamás definitivo y concluyente"³¹. Como ensayista ha dado a luz: *Ensayo sobre el machismo español* (Barcelona: Península, 1971); *Pobrecitos pero no honrados* (Barcelona: Laia, 1972); *Ensayo sobre la 'inteligencia' española* (Barcelona: Península, 1972); *Pudriéndome con los árabes* (Barcelona: Península, 1974) -producto de sus viajes por los países árabes-; así como sus agudos, polémicos e *impertinentes* ensayos sobre el teatro español actual, a los que me referiré después.

Pero donde su labor ha dado los más abundantes y granados frutos ha sido en su maridaje con Talía, dentro de la denominada *generación realista*³² -término acuñado por José Monleón, en 1962- de nuestro teatro de posguerra³³, como le ha sido reconocido por la crítica especializada³⁴ y por los premios obtenidos (el *Larra*, en 1964; el *Nacional de Literatura Dramática*, en 1993, etc.).

³¹ Como señalará en el prólogo a *Ensayo sobre la 'inteligencia' española* (Barcelona: Península, 1972, pág. 11).

³² Cf., entre otros estudios, los de César Oliva, *Cuatro dramaturgos 'realistas' en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda) (Murcia: Universidad / Departamento de Literatura Española, 1978) y el complementario -que debiera leerse antes que el anterior-, *Disidentes de la generación realista (Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)* (Murcia: Universidad / Departamento de Literatura Española, 1979); la publicación de textos de Eduardo Galán (ed.), *Teatro realista de hoy* (Madrid: Edelvives, 1993); etc. Cf. asimismo Martha T. Halsey, "La generación realista: A Selected Bibliography", *Estreno* III (1977), págs. 8-13.

³³ Cf. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1986); César Oliva, "El teatro", en Francisco Rico, Darío Villanueva y otros (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990* (Barcelona: Crítica, 1992, vol. 9, págs. 432-507). Asimismo remito a los estudios aparecidos en revistas especializadas como *Primer Acto*, *Pipirijaina*, *El Público*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, *Cuadernos EP* y *Teatro EP* (Ministerio de Cultura), *Estreno* (Univ. de Cincinnati), *ADE-Teatro* (Asociación de Directores de Escena, Madrid), etc.

³⁴ Cf. José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha* (Barcelona: Tusquets, 1971) y *Las limitaciones del teatro español contemporáneo* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1993); Victoria Urbano, *El teatro español y sus directrices actuales* (Madrid: Editora Nacional, 1974); Ricard Salvat, *El teatro de los años 70* (Barcelona: Península, 1974); Marion P. Holt, *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)* (Boston: Twayne, 1975); Luciano García Lorenzo, *El teatro español hoy* (Barcelona: Planeta, 1975); Miguel Á. Medina, *El teatro español en el banquillo* (Valencia: Fernando Torres, 1976); Carlos M. Suárez Radillo, *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español* (Madrid: Playor, 1976); George E. Wellwarth, *Teatro español underground* (Madrid: Villalar, 1977); José García Templado, *Literatura de posguerra: El teatro* (Madrid: Cincel, 1981); M^a. Pilar Pérez-Stansfield, *Direcciones del teatro español de posguerra* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983); Ignacio Elizalde, *Temas y tendencias del teatro actual* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1984); Javier Huerta Calvo, *El teatro en el siglo XX* (Madrid: Playor, 1985); Klaus Pörtl (ed.), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986); Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)* (Madrid: Taurus, 1988); Gwynne Edwards, *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX* (Madrid: Gredos, 1989); Fernando Cantalapiedra, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico* (Kassel: Reichenberger, 1991); Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias* (Kassel: Reichenberger, 1995); Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas* (Pamplona: Cénlit, 1996); Klaus Pörtl (ed.), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996); María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996); A. Mira Nouselles, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo* (València: Universitat, 1996); Wilfried Floeck, *Spanisches Gegenwartstheater. I* (Tübingen / Basel: Francke Verlag, 1997); Ángel Berenguer y Manuel Pérez, *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998; vol. 4 de la *Historia del teatro español del siglo XX*); Manuel Pérez, *El teatro de la Transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición* (Kassel: Reichenberger, 1998); etc.

Una generación o grupo de escritores -mejor- que han practicado *realismos* de diversa factura³⁵ y que han producido una abundante nómina de obras teatrales. Su realismo -como confesaba Rodríguez Méndez- será "crítico, minucioso, científico", al igual que el producido en Inglaterra por "la generación de los Osborne, los Wesker, los Delaney, Behan, los jóvenes airados ante la ambigüedad y la crisis"³⁶.

Pero además de sus obras realistas, este ramillete de escritores ha generado una serie de piezas dramáticas, basadas en hechos históricos, como el autor constata:

Es evidente que la generación a la que pertenezco ha escrito mucho teatro histórico o historicista. Aquí quiero rendir un homenaje al fallecido e injustamente olvidado Carlos Muñiz y su Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos³⁷, por ejemplo. Y a mi querido colega José Martín Recuerda y a sus Arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca³⁸; al maestro Buero con Un soñador para un pueblo³⁹ y a Domingo Miras⁴⁰ y a

³⁵ "Los caminos del realismo son tan infinitos como infinita e inagotable es la realidad", según el propio Rodríguez Méndez señalaba a Amando C. Isasi Angulo, en *Diálogos del teatro español de la posguerra* (Madrid: Ayuso, 1974, pág. 270). Por su parte, Antonio Gala -poco partidario de los grupos generacionales, certeramente, ya que "cada escritor es un francotirador que hace la guerra por su cuenta y [aunque] la cronología [...] pueda influir sobre la obra de un creador, será siempre a través de un modo peculiar de ver y manifestarse el individuo lo que siempre prevalezca"- señala, al referirse a sí mismo, lo siguiente: "Es frecuente que a mí se me incluya en la llamada *generación realista*. Sin embargo, ya al adjetivar, para cada autor, ese realismo se deshace en la práctica una clasificación que más bien es teórica o basada en una simplificación para el estudio. Así, se habla del realismo reivindicativo de Olmo, del realismo sensual de Martín Recuerda, del realismo reformista de Rodríguez Buded, del realismo expresionista de Muñiz o del realismo sarcástico de Rodríguez Méndez. En tales denominaciones acaba el adjetivo por alcanzar mayor valor que el sustantivo. Y eso lleva a concluir que más que una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas" (Cf. José Romera Castillo, *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, Madrid: UNED, 1996, pág. 54). Según Rodríguez Méndez el realismo de Gala será irónico-mágico.

³⁶ En *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968, pág. 99).

³⁷ El autor de *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles* (Madrid: Taurus, 1969), muerto en 1994, plasma en este drama -escrito en 1972, aunque no fue estrenado, por problemas de censura, hasta 1980- la relación de Felipe II (símbolo del reaccionarismo) con su hijo Carlos (símbolo del rupturismo) en la España de su época. Cf. la edición de la *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974 y Madrid: Preyson, 1984), estrenada en el Festival Internacional de Teatro de Sitges (1980) por el grupo Génesis. Cf. José Monleón. "Diálogo con Muñiz", en Carlos Muñiz (Madrid: Taurus, 1969).

³⁸ El título correcto es el siguiente: *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, escrita en 1970, con edición -junto con *Las salvajes en Puente San Gil-* de Francisco Ruiz Ramón (Madrid: Cátedra, 1977).

³⁹ Obra sobre el Marqués de Esquilache y la intolerancia española, escrita en 1958 y estrenada en el Teatro Español de Madrid, en 1958, bajo la dirección de José Tamayo. Cf. la "Introducción" de Luis Iglesias Feijoo, a la edición de *Un soñador para un pueblo* (Madrid: Espasa Calpe, 1988); así como lo señalado en nota anteriormente.

⁴⁰ Domingo Miras (Campo de Criptana, 1934) ha cultivado mucho el género histórico, como por ejemplo, en *La Saturna* (1973) -publicada en *Pipirijaina, Textos 4* (1974), pág. 15-79; en *Teatro Español Contemporáneo. Antología* (México: Centro de Documentación Teatral / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gran Festival de la Ciudad de México, 1991, págs. 921-1.018, con introducción de Ricard Salvat) y Ciudad Real: Ñaque, 1997 (con prólogo de Virtudes Serrano, págs. 9-31 y 129-141)-; *De San Pascual a San Gil* (1974) -publicada en *Tiempo de Historia 10* (1975), págs. 74-105; Madrid: Vox, 1980 (*La Farsa*, 4, con edición de Luis Alonso Girgado) y Madrid: Alhambra, 1988 (con "Estudio preliminar" de L. Alonso Girgado, págs. 1-34)-; *Las brujas de Barahona* (1977-78) -publicada en *Primer Acto 185* (1980), págs. 78-127 y Madrid: Espasa Calpe, 1992 (con edición y prólogo de Virtudes Serrano, págs. 9-54)-; *Las alumbradas de la*

*Luis Araújo*⁴¹ y a tantos otros.

Para, seguidamente, hacerse -y hacernos- unas interrogantes claves, referidas a este quehacer dramático:

¿Por qué, podríamos preguntarnos, esta proliferación de obras historicistas acumuladas en la segunda mitad del siglo XX? ¿A qué podría deberse este imperativo de la Historia en el teatro español de hoy que, como dije al principio, se ha producido en otros países con Brecht, Claudel y otros?

Respuestas que darán otros autores⁴² y el propio Rodríguez Méndez con el análisis de algunas piezas de su teatro, como veremos posteriormente. Síntesis de ellas, podría ser lo sostenido por Buero Vallejo: "El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente".

No puedo detenerme en hacer un seguimiento exhaustivo de la trayectoria

Encarnación Benita (1979) -publicada en Madrid: La Avispa, 1985 (con prólogo, "Historia viva", de A. Buero Vallejo)-; *El doctor Torralba* (1982) -publicada en *Estreno* XVI.1 (1988), págs. 28-58 y Roma: Bulzoni, 1991 (con edición y prólogo, "El teatro di Domingo Miras" de Magda Ruggeri Marchetti, págs. 7-96)-; *La monja Alférez* (1986) -publicada en Murcia: Universidad, 1992 (Colección *Cuadernos de Teatro*, con introducción, "Domingo Miras", de Virtudes Serrano, págs. 9-37)-; *La Tirana*, sobre la vida de la actriz M^a. del Rosario Fernández -publicada en *Art Teatral* 2 (1988), págs.33-39 y Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, 1988, 11-23 [junto a *Prólogo a 'El Barón' de Leandro Fernández de Moratín*, págs. 25-49 -una reflexión sobre el teatro a través de diversos actores (Isidoro Máiquez, Rita Luna, etc.)- (con presentación de Virtudes Serrano)-, etc.; así como en otras obras de corte no tan historicista como *La venta del ahorcado* (1975) -publicada en Murcia: Universidad, 1986, Colección *Antología Teatral Española* (con introducción de César Oliva); *El libro de Salomón* (1993) -publicada en San Sebastián: Caja Guipúzkoa, 1994)-; *Teatro mitológico (Egisto, Fedra, Penélope)* (Ciudad Real: Diputación, 1995, con edición de V. Serrano); etc. Cf. además Virtudes Serrano, *El teatro de Domingo Miras* (Murcia: Universidad, 1991), "Domingo Miras", *Primer Acto* 247 (1993), págs. 13-22 y "La historia como recuperación y como mediación en el teatro de Domingo Miras", en José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 171-180); José Monleón, "El teatro de Domingo Miras", *Primer Acto* 243 (1992), págs. 123-125; así como la tesis de doctorado, realizada en la UNED bajo mi dirección, de André Mah, *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (Madrid: UNED, 1997, en microforma).

⁴¹ Autor, nacido en Madrid (1965), de *Carlota o la noche mejicana*, *Tramoya* (México) (1993); *Vanzetti*, *Primer Acto* 254 (1994); *Carmen Privatta. Monólogos* (Madrid: AAT, 1995); *La parte contratante, Escena*, abril (1996); etc. Cf. de Luis Araújo, "Buscando la teatralidad a través del texto", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlín (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1999, págs. 5-9).

⁴² El teatro de carácter histórico se realizaría como una crítica al sistema. Como, por ejemplo, el montaje teatral de *El Fernando. Crónica de un tiempo en que reinó S. M. Fernando VII, llamado el Deseado* -obra histórica escrita por ocho autores de protesta (José Arias Velasco, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Rianza y Germán Ubillos)-, realizado por el T.U. de Murcia, bajo la dirección de César Oliva. La obra -estrenada el 13 de octubre de 1972, en el VI Festival de Teatro de Sitges- tuvo problemas con la censura y sería editada más tarde por C. Oliva y el T.U. (Murcia: Campus, 1978). Cf. al respecto de César Oliva, "El proceso de creación de *El Fernando*", *Yorick* 55-56 (1972), págs. 5-9; Klaus Pörtl, "Teatro Universitario de Murcia: *El Fernando*. Crítica del absolutismo como mensaje para sociedad en la dictadura de Franco (1972)", en M^a. Francisca Vilches de Frutos y D. Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, n^o. monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* X.19-20 (1996), págs. 317-326 -republicado en K. Spang, *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 271-283)-; etc.

dramática de José María Rodríguez Méndez y los estudios críticos que ha generado⁴³, dentro del contexto de la práctica del teatro histórico en su época⁴⁴, así como de sus puestas en escena⁴⁵.

⁴³ Vid. los estudios de José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", y María Aurelia Capmany, "José María Rodríguez Méndez, irreconciliado y minucioso", en la segunda parte introductoria, "La obra", de la edición de Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de La Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968). Además de los apuntes biográficos y estudio de sus obras, realizados por otro dramaturgo -tan coincidente en temas y estética-, José Martín Recuerda, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (Desde la Restauración hasta la Dictadura)* (Salamanca: Universidad, 1979) y la "Introducción" a las obras de Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño* (Madrid: Cátedra, 1979); así como Francisco L. Cabello, "Martín Recuerda habla sobre Rodríguez Méndez. Ateneo de Madrid, 17 de marzo de 1993. Acto organizado por Lauro Olmo", *Estreno XX.1* (primavera, 1994). Cf. además Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España. Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados del 98* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1998); Michael Thompson, "Cultural Identity in the Theatre of Rodríguez Méndez", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1999, págs. 293-300); así como los prólogos a las ediciones de algunas de sus obras en los que hay algunos análisis de su labor dramática, según reseñaré después, además de otros estudios que cito en notas posteriores. A todo ello habrá que añadir las referencias sobre el autor que aparecen en los estudios generales sobre el teatro histórico de la época -señalados en la nota siguiente- y de las historias de la literatura y estudios particulares sobre el teatro español actual -como el de María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996, págs. 29-32 y 272-273)-, a los que no puedo referirme por razones de espacio.

⁴⁴ Entre los estudios críticos sobre el tema, cf., entre otros, los más abarcadores de Francisco Ruiz Ramón, "Apuntes para una historia del drama histórico español del siglo XX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, págs. 383-388) -también, "Introducción al drama histórico contemporáneo", en su obra, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1978)-; Ángel-Raimundo Fernández, "Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX", en K. Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona: EUNSA, 1998, págs. 215-238); María T. Cattaneo, "En torno a cincuenta años de teatro histórico", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 188 (1989), págs. 3-14; Ana Padilla Mangas, "Realidad histórica y ficción dramática, una aproximación a la producción dramática de tema histórico en el periodo 1939-1975", *Alfinge* (Córdoba) 2 (1984), págs. 191-204; el número monográfico, coordinado por Francisco Ruiz Ramón, sobre *El drama histórico español contemporáneo*, *Estreno XIV.1* (1988); Margaret E. W. Jones, "The Modern Spanish Theater: The Historical Perspective", *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1977), págs. 199-218; Martha T. Halsey, "The Politics of History: Images of Spain on the Stage of the 1970s", en M. T. Halsey y Ph. Zatlin (eds.), *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays* (Boston: University Press of America, 1988, págs. 93-108) y "Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española", en M^a. F. Vilches de Frutos y D. Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, n^o. monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* X.19-20 (1996), págs. 351-367; la tesis de doctorado (inérita) de Montserrat Gibert Cardona, *Teatro histórico contemporáneo español: la obra de Álvaro Custodio* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1990); Kimberly Anne Habegger, *The Historical Drama in Spain during the Postwar and the Transition to Democracy* (Ann Arbor, Michigan: UMI, 1991); Mariano de Paco, "Teatro histórico y sociedad española de posguerra", en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 407-414); Manuel Pérez, "Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 11 (1997), págs. 275-295 y "El teatro histórico de la Transición política. Una recuperación del espacio social y cultural español", en VV. AA., *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique hispanique 1950-1996* (Bordeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, págs. 83-98); Osvaldo Obregón (ed.), *Théâtre/Public: America 1492-1992. Théâtre et Histoire* 107-108 (september-décembre, 1992); etc. Los estudios sobre teatro histórico escrito por mujeres, se citan en otra nota. Asimismo, no puedo pormenorizar los trabajos críticos que se han realizado sobre el teatro de corte historicista que han practicado otros autores: un botón de muestra significativo lo tendrá el lector, por ejemplo, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999).

⁴⁵ Para las puestas en escena tanto del teatro histórico en general como el de Rodríguez Méndez en particular -sobre todo en Madrid-, el lector interesado puede acudir -por poner unos botones de muestra-, a los

Se ha señalado que la obra dramática del autor está enlazada con la trayectoria estética del teatro español⁴⁶, sobre todo, desde *La Celestina*, Cervantes⁴⁷, el teatro clásico -fundamentalmente los entremesistas-, los sainetistas (Ramón de la Cruz, Arniches), la zarzuela, el 98, Benavente⁴⁸, Valle-Inclán -muy especialmente sus esperpentos-, sus coetáneos realistas y tantos otros. A ellos habría que añadir Chejov, Gorki, Miller, Brecht -aunque no se sienta muy devoto de él-, los ingleses y otros tantos. Pero lo cierto es que Rodríguez Méndez da su impronta tanto interna como externa (estilística) a sus creaciones dramáticas.

Se han distinguido dos épocas en la práctica del dramaturgo por razones estilísticas y de lenguaje (sobre todo)⁴⁹. En la primera, hay que señalar obras como *El milagro del pan*

diversos volúmenes de Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica* (algunos de ellos editados en Madrid: Prensa Española y otros en Valladolid: Edición del Autor), sobre las carteleras anuales del teatro español de estos últimos años; César Oliva, "Cuarenta años de estrenos españoles", en C. Oliva (ed.), *Teatro español contemporáneo. Antología* (México: Centro de Documentación Teatral / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gran Festival de la Ciudad de México, 1991, págs. 11-54); Paloma Cuesta Martínez, *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)* (Madrid: Universidad Complutense, 1988, Tesis de doctorado); Óscar Cornago Bernal, *Discurso crítico y puesta en escena en el teatro español: 1960-1975* (Madrid: Universidad Autónoma, 1997, Tesis de doctorado inédita) -así como "Historia del teatro en España: la escena madrileña 1969-70", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.3 (1997), págs. 405-448-; Luciano García Lorenzo, "Cartelera teatral", en *El año literario español 1974* (Madrid: Castalia, 1974, págs. 49-65); Juan Pedro Sánchez Sánchez, *La escena madrileña entre 1970 y 1974*, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 12 (1997) y Manuel Pérez, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 3-4 (1993) -números monográficos de la citada revista-; José Monleón, "El teatro: el año de las elecciones", en VV. AA., *El año literario español 1977* (Madrid: Castalia, 1977, págs. 54-57) y "El teatro", en VV. AA., *El año literario español 1979* (Madrid: Castalia, 1979, págs. 70-91); M^a. Francisca Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1982-1983* (Madrid: CSIC, 1983) -así como la reconstrucción, año por año, desde 1984-1985, de las carteleras teatrales, publicadas en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*-; Luciano García Lorenzo y M^a. F. Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1983-1984* (Madrid: CSIC, 1985); Enrique Centeno, *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996); Crisógono García, *Estrenos teatrales en el Madrid de las últimas décadas* (Madrid: Grupo Libro 88, 1993); Marcos Ordóñez, *Molta comèdia. Cròniques de teatre 1987-1995* (Barcelona: La Campana, 1996); Eva García Ferrón, *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993* (Alicante: Universidad, 1997, Tesis de doctorado; versión electrónica, 2 disquetes); María-José Ragué-Arias, en *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996) -que proporciona abundantes datos sobre los estrenos de las obras de los autores estudiados-; etc.

⁴⁶ Analizada por el autor, por ejemplo, en su artículo, "La incultura teatral en España", publicado por Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga 1973* (Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación, 1975, págs. 209-221).

⁴⁷ Cf. Christopher B. Weimer, "Cervantes in the Cave of Rodríguez Méndez in *Puesto ya el pie en el estribo*", en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos* (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1999, págs. 345-351).

⁴⁸ Cf. el trabajo de Rodríguez Méndez, "Benavente: un autor para una sociedad", *Revista de Occidente* 4 (1966), págs. 219-234.

⁴⁹ Una constatación de las obras por orden cronológico y datos sobre sus puestas en escena (lugar, fecha y reparto) puede verse, hasta el año 1968, en la primera parte introductoria a la edición de dos obras de Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968). Para la relación de sus obras sigo a César Oliva, *El teatro desde 1936* (Madrid: Alhambra, 1989, págs. 284-294), donde se pueden encontrar más datos sobre ellas. También estudia la trayectoria dramática de nuestro autor -siguiendo muy de cerca a César Oliva-, Félix Rebollo Sánchez, "El realismo de Rodríguez Méndez", en Joaquín M^a. Aguirre *et alii* (eds.), *Teatro Siglo XX* (Madrid: Universidad Complutense / Facultad de Ciencias de la Información / Departamento de Filología Española III, 1994, págs. 315-324). En el volumen de César Oliva (ed.), *Teatro español contemporáneo. Antología* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

y *los peces* (1953) -que trata sobre una cárcel de mujeres en una comunidad religiosa-, estrenada en el teatro Candilejas de Barcelona, en 1960, dirigida por Ramiro Bascompte y protagonizada por María Paz Ballesteros -posteriormente sería reelaborada como *La puerta de las tinieblas* (1963)-; *Vagones de madera* (1958)⁵⁰ -sobre unos soldados que van a luchar en la guerra africana de 1921 sin saber la causa-, su primer estreno, realizado por el T.E.U. de Barcelona, el 23 de diciembre de 1959, en el teatro Candilejas, bajo la dirección de José María Loperena y decorados de Florencio Clavé -obra sobre la que apuntaré algo después-; el *Auto de la donosa tabernera* o *La tabernera y las tinajas* (1959)⁵¹ -una farsa "sobre la falsa moralidad de las clases dominantes, que intentan aprovecharse de una pobre tabernera", para el grupo La Pipironda, según C. Oliva⁵²-, estrenada el 23 de mayo de 1960, en el teatro Candilejas de Barcelona, con escenografía y dirección de Florencio Clavé; *Los inocentes de la Moncloa* (1960)⁵³ -un drama sobre la "alienación del universitario y, sobre todo, del postgraduado", como señala Ricardo Doménech-, fue puesta en escena en el teatro Candilejas de Barcelona, el 23 de febrero de 1961, bajo la dirección de Ramiro Bascompte y posteriormente en Madrid en 1964, con Tina Sáinz como protagonista -pieza sobre la que apuntaré algo después-; *La vendimia de Francia* (1961)⁵⁴ -sobre los trabajadores que van al país vecino, sufriendo penalidades y

1991) se incluye una obra de nuestro autor (junto a otras inéditas de A. Sastre, Buero Vallejo, Martín Recuerda, etc.). Para una actualización de las ediciones de las obras y los estrenos teatrales de Rodríguez Méndez conviene consultar el volumen de María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996, págs. 29-32 y 272-273, especialmente), del que tomo algunos datos, ampliándolos, sobre algunas puestas en escena fundamentalmente. Para más datos cf. José Romera Castillo, "Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 141-169).

⁵⁰ Publicada en *Primer Acto* 45 (1963). Según César Oliva "el carácter pacifista del texto se relaciona con esa otra importante reunión de soldados que fue *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre" (*El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1989, pág. 286). Cf. Enrique Sordo, "*Vagones de madera*", *Revista* (Barcelona), diciembre (1959).

⁵¹ Publicada junto con *Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968).

⁵² Inspirada, en las farsas medievales, los entremeses del Siglo de Oro y *La zapatera prodigiosa* de Lorca. Con el grupo La Pipironda -que dirigió Ángel Carmona- "colaboró el autor durante años, componiendo algunas obras, arreglando otras, como *El hospital de los podridos*, en 1962, y *Fuenteovejuna*, un año antes, para la que escribió un nuevo prólogo [...] Este grupo de teatro de aficionados, que lo mismo actuaba en un salón parroquial que en una taberna fue determinante en la constitución dramática del autor, que conoció de cerca al espectador que él quería -al que llamaba popular, capaz de vibrar con una historia de honor y honra o llorar y reír con la misma pasión- tanto desde arriba (siendo intérprete en el escenario) como desde abajo (mezclado con el público). Rodríguez Méndez ha contado sus andanzas como actor de La Pipironda, dejando implícita la influencia así recibida" (César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1989, págs. 286-287). Cf. al respecto los trabajos de Rodríguez Méndez, "Pequeña historia de La Pipironda" y "Mis estrenos en La Pipironda", así como el de Francisco Candel, "Con La Pipironda", en la tercera parte introductoria de la edición de las obras del autor, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa* (Madrid: Taurus, 1968); Ángel Carmona Ristol, "El esfuerzo de la Pipironda", *Primer Acto* 45 (1963); etc.

⁵³ Publicada en *Primer Acto* 24 (junio, 1961); en Salamanca: Almar, 1980 (con introducción de Martha T. Halsey); y junto con *La tabernera y las tinajas* (Madrid: Taurus, 1968). Cf. la crítica a una lectura de Ricardo Doménech, en *Primer Acto* 34 (agosto, 1962); C. Martí Ferreras, "*Los inocentes de la Moncloa*", *Destino* (Barcelona), 11 de marzo (1961) y sobre el estreno madrileño, cf. Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964* (Valladolid: Edición del Autor, 1965); etc.

⁵⁴ Publicada en *Yorick* (Barcelona) 2 (abril, 1965). Cf. Ricardo Salvat, "Alrededor del teatro popular y *La vendimia de Francia*, de Rodríguez Méndez", *Tele-Expres* (Barcelona), marzo (1974).

humillaciones, para traer a sus casas unos ahorrillos-, estrenada en la Capilla Francesa de Barcelona, el 30 de mayo de 1964, con dirección de Pablo Zabalbeascoa⁵⁵ y escenografía del pintor Guinovart; *La batalla del Verdún* (1961)⁵⁶ -sobre los inmigrantes del sur al citado barrio barcelonés-, estrenada en el teatro Candilejas de Barcelona, el 16 de mayo de 1965, por la Compañía G.T.P. -La Pipironda-, bajo la dirección de Ángel Carmona y escenografía de Florencio Clavé; *La trampa* (1962) -sobre unos inmigrantes que vienen a Madrid, teniendo que prostituirse-, estrenada en la Capilla Francesa de Barcelona, en 1965, bajo la batuta de José Ariza; *Historia de forzados* (1962)⁵⁷; *El vano ayer* (1963)⁵⁸ -sobre un falso golpe revolucionario en la época de la Restauración-, estrenada en el teatro Lope de Vega de Valladolid, el 26 de octubre de 1966, por la Compañía Ara de Málaga, bajo la dirección del propio Rodríguez Méndez y escenografía del pintor Guinovart; *El círculo de tiza de Cartagena* (1963)⁵⁹ -sobre unos entusiastas pero ingenuos sublevados, claro homenaje a B. Brecht⁶⁰-, estrenada en Barcelona, en el teatro Guimerá, el 1 de febrero de 1963, por la Compañía Santacreu-Lucena, bajo la dirección de Carlos Lucena⁶¹; *En las esquinas, banderas* (1963) -obra inédita-; *María Slodowska o la aventura del 'radium'* (1964); *El 'ghetto' o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (1964) -otro nítido eco de Brecht-, representada en el Hogar "Nía Nesto" de Barcelona, en 1966, por La Pipironda, bajo la dirección de Ángel Carmona⁶² y escenografía de Guinovart; etc.

La segunda etapa -con una nueva y mayor originalidad dramática, estilística y de lenguaje⁶³- se inicia con una de sus obras de mayor éxito, *Bodas que fueron famosas del*

⁵⁵ Cf. "En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Comentarios de dirección", *Yorich* 2 (abril, 1965). Zabalbeascoa veía así al autor: "Introvertido que paradójicamente se preocupa por cuanto bullía a su alrededor [...] Hombre serio y sincero, dotado, al tiempo, de esa ingenuidad limpia y un tanto infantil que tan cara se paga en nuestro tiempo" (pág. 10).

⁵⁶ Según el autor se publicó en Barcelona: Occitania, 1966.

⁵⁷ En donde el autor interpretó el papel de gerente sin escrúpulos.

⁵⁸ Título tomado de un verso de Antonio Machado: *El vano ayer engendrará mañana / vacío y por ventura pasajero*.

⁵⁹ Publicada en *Primer Acto* 64 (1965). Unos versos de Machado figuran al inicio de la obra: *Ya hay un español que quiere / [...] Españolito que vienes / al mundo: te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón*. Cf. Joaquín Buxó Montesinos, *Justificación a un nombre* (Occitania, Colección *El sombrero de Dantón*, n.º. 1) y C. Martí Farreras, "El círculo de tiza de Cartagena", *Destino* (Barcelona), 12 de febrero (1963). Alfonso Sastre escribió, a su vez, *El círculo de tiza o Historia de una muñeca abandonada* (1962).

⁶⁰ Autor que aunque no le guste, sin embargo ha dejado huellas en su escritura. Dice Rodríguez Méndez: "Bertolt Brecht podrá ser un maestro en técnica teatral; pero su teatro carece de un nervio fundamental [... Su obra] nos deja insatisfechos porque ninguno de sus antihéroes alcanzará jamás la grandeza de un Hamlet, de una Lady Macbeth" ("El teatro como expresión social y cultural", en *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 1968, pág. 90). Aunque se incline más por el teatro de masas de Chejov -según César Oliva (*Disidentes de la generación realista*, Murcia: Universidad / Departamento de Literatura Española, 1979, págs. 108-109)-, sin embargo si imita en esta pieza a Brecht, en el "título y cierta estructura externa", fue para hacer "una historieta tragicómica de nuestra lucha cantonal", según confesaba el autor a Isasi Angulo (*Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid: Ayuso, 1974, págs. 268-269).

⁶¹ Siendo sus intérpretes, según María-José Ragué-Arias, Carlos Lucena, Dora Santacreu, Pablo Garsaball, etc.

⁶² Donde el autor interpretó el papel de chulo de barrio.

⁶³ Martín Recuerda ha plasmado las constantes de esta segunda etapa: 1ª) "Denunciar y protestar ante la

Pingajo y la Fadanga o el año 1898 (1965)⁶⁴, estrenada en el Grec-76 en Barcelona⁶⁵, en el Teatro de Montjuich (1976) por la Asamblea de actores y directores de Cataluña, y por el Centro Dramático Nacional -que iniciaba su labor bajo la batuta de Aldolfo Marsillach-, en el teatro Bellas Artes de Madrid, el 21 de noviembre de 1978, con dirección de José Luis Gómez, escenografía, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski e interpretación de José Bódalo, Vicky Lagos, Encarna Paso, Antonio Iranzo, Manuel Alexandre, Enrique Vivó, Luis Ciges, Juan Antonio Castro y otros, estando doce semanas en cartel (pieza sobre la que apuntaremos algo posteriormente).

A esta obra, que obtuvo un gran éxito de público y de recepción crítica, le siguen otras como *La mano negra* (1965) -sobre las injusticias que sufre el pueblo andaluz y su rebelión ante ellas-, *Los quinquis de Madriz* (1967)⁶⁶ -sobre unos marginados sociales en los años sesenta-, *La Andalucía de los Quintero* (1968)⁶⁷ -de nuevo sobre esta región de España, retratada por los dramaturgos, aunque aquí con mayores tintes de crítica-, *Historia de unos cuantos* (1971)⁶⁸ -una narración de casi cincuenta años de la historia de España del XX, contada por "unos cuantos" personajes muy zarzuelescos (el Julián, el Felipe, el Pichi,

realidad inmediata actual o la realidad histórica de la época de la Restauración"; 2ª) "Un realismo hispánico-popular enraizado en un sentido hondamente poético"; 3ª) "Un rechazo a ideas y estructuras dramáticas extranjeras"; 4ª) "Un aliento poético que saca a los personajes de toda frialdad naturalista, suavizando sus instintos primarios por una justificada actitud humana y poética"; 5ª) "Una limitación del concepto de sainete", según la cual, aunque partiendo de elementos populares que están dentro de su tradición, "derivan a conceptos trascendentes de la existencia o a crónicas testimoniales de nuestro tiempo, siempre con el afán de denunciar y protestar ante las situaciones sociopolíticas que el dramaturgo vive"; 6ª) "Una limitación de la influencia de Valle-Inclán" -que, aunque esté presente en materiales y formas dramáticas, será más evidente en "las acotaciones de tipo descriptivo"- y del género chico; 7ª) "Una limitación del camino emprendido por Antonio Buero Vallejo", tanto en los temas (Buero los "encubre con unas estructuras muy ordenadas" y simbólicas; mientras que en nuestro autor "les falta ordenación y estructura, pero están dados con más vitalidad y fuerza", obviando lo simbólico en general) como en el lenguaje (el de Buero es "lacónico, cerebral y razonador"; mientras que el de Méndez es más vivo, más de la calle); 8ª) "Unos antecedentes literarios que enraizan con la mejor tradición popular realista española"; 9ª) "Un conocimiento vivido de la geografía española y un conocimiento preciso de la historia de España"; 10ª) "Su vida militar y jurídica dan también una gran riqueza de tipos militares y juristas, con experiencia de lo vivido"; 11ª) "Un deseo de destacar las virtudes en los personajes populares fundamentales" y 12ª) "El humor trágico. Ninguna obra de Rodríguez Méndez está escrita con sequedad dramática" (En la introducción a la edición de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*, Madrid: Cátedra, 1979, 20-28).

⁶⁴ Publicada en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga 1973* (Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación, 1975, págs. 465-520); y junto con *Flor de Otoño* (Madrid: Cátedra, 1979; con introducción de José Martín Recuerda). Cf. Fernando Lázaro Carreter, "*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*", *Gaceta Ilustrada* (Madrid), 20 de agosto (1973).

⁶⁵ Para más datos de esta representación, cf. María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (Barcelona: Ariel, 1996, 305).

⁶⁶ Publicada junto con *Historia de unos cuantos y Teresa de Ávila* (Murcia: Godoy, 1982).

⁶⁷ Editada en la revista *Yorick* 29. En octubre de 1983 se pondría en escena *En los pueblos de mi Andalucía*, de Rodríguez Méndez, con interpretación de *Maynake*.

⁶⁸ Publicada junto con *Los quinquis de Madriz y Teresa de Ávila* (Murcia: Godoy, 1982). En la obra se evoca el mito griego de Hécuba, así como el tema de las dos Españas a través del Felipe y el Julián. Cf. sobre el estreno madrileño, Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975* (Valladolid: Edición del Autor, 1976); Francisco Nieva, "*Historia de unos cuantos*", *Informaciones* (Madrid), 14 de abril (1975); José Monleón, "*Historia de unos cuantos: un grito de teatro español*", *Triunfo*, 26 de abril (1975); Pablo Corbalán, "*Teatro: Historia de unos cuantos*, por J. M^o. Rodríguez Méndez", *Informaciones* (Madrid), 1 de diciembre (1975); etc.

la Mari Pepa)-, representada en la Cátedra "Juan del Enzina" de la Universidad de Salamanca -que regentaba Martín Recuerda- y estrenada en Madrid, en el teatro Alfíl, el 28 de noviembre de 1975, con dirección de Ángel García Moreno, escenografía de Juan Antonio Cidrón e interpretación de Vicky Lagos, Pilar Yegros, María Saavedra, Pedro Civera, Ramiro Oliveros, etc., habiendo permanecido diez semanas en cartel.

Otro gran éxito teatral de Rodríguez Méndez fue *Flor de Otoño* (1972)⁶⁹ -la historia de Lluïset, de profesión abogado, que por las noches se convierte en transformista en el Bataclán-, que se estrenó en el teatro Principal de Valencia el 7 de octubre de 1982, bajo la dirección de Antonio Díaz Zamora, y poco después en el Teatro Español de Madrid, el 10 de diciembre del mismo año, ambas con dirección de Antonio Díaz Zamora, escenografía de Carlos Cytrynowski, música de Pedro L. Domingo e interpretación de Monserrat Salvador, Carmen Sanchis, Fernando Catalá, Carlos Peris, Lu Pepe, Gabriel Torrero y otros.

Su trayectoria dramática continuaría con *Spanish News* (1974) -una crítica al mundo de los negocios sucios-, *El pájaro solitario* (1975, 1993)⁷⁰ -sobre San Juan de la Cruz, con la que ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática, se estrenó en Valencia (1998), bajo la dirección de Enrique Belloch-, *Última batalla en el Pardo* (1976)⁷¹ -escrita después de la muerte de Franco, en la que el General Vencedor (Franco) y el General Vencido (Casado) se enfrentan dialécticamente sobre lo acontecido en la guerra civil-, *Isabelita tiene ángel*⁷² -obra escrita en 1976, sobre Isabel la Católica, pero que fue conocida con motivo de los fastos del V Centenario del Descubrimiento en 1992-, *Literatura española* (1979)⁷³ -un homenaje a Cervantes y a los entremesistas del Siglo de Oro-, *Oratorio de Teresa de Ávila o Teresa de Ávila (1515-1582)* (1980)⁷⁴ -un monólogo

⁶⁹ Hay varias ediciones: en *Primer Acto* 173 (octubre, 1974); Madrid: MK, 1978 -con prólogo del autor- y junto con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (Madrid: Cátedra, 1979; con introducción de José Martín Recuerda). Cf. Fernando Lázaro Carreter, "Sobre *Flor de Otoño*", *Primer Acto* 175 (1974). Los postulados estéticos de esta obra son afines a los practicados por Manuel Martínez Mediero en *El último gallinero* (1969), *Adolf* (1971), etc.

⁷⁰ Publicada en Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1993; y junto con *Teresa de Ávila*, con introducción, "Dos personajes abulenses en el teatro de José María Rodríguez Méndez" (págs. 7-30), de José María Muñoz Quirós (Ávila: Colección Telar de Yepes, 1998, págs. 31-88).

⁷¹ Publicada en Madrid: INAEM, 1991. La obra se puso en escena en el homenaje que se le dedicó al autor en la *IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* (Alicante, noviembre de 2001), bajo la dirección de Enrique Belloch, protagonizada por Pep Sais (General vencedor) y Fernando Guillén (General vencido).

⁷² Publicada en *Estreno XX.1* (1994), págs. 10-28. En el citado número aparecen trabajos sobre el teatro de Rodríguez Méndez de Antonio Fernández Insuela y Bernardo González, así como una "Bibliografía selecta" de Marta T. Halsey. Cf. Virtudes Serrano, "Teatro de revisión histórica: Descubrimiento y conquista de América en el último teatro español", *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 6-7 (1994-1995), págs. 127-138 (pág. 137, especialmente).

⁷³ Murcia: Universidad, 1989; con introducción de Antonio Morales. En el prólogo señala que decidió irse de Barcelona a Madrid por el *chauvinismo* catalanista que le hacía sentirse como si fuese un extranjero.

⁷⁴ Publicada como *Teresa de Ávila (1515-1582). Oratorio dramático en cinco momentos*, junto con *Los quinquis de Madriz e Historia de unos cuantos* (Murcia: Godoy, 1982). Otra edición, junto con *El pájaro solitario*, con introducción, "Dos personajes abulenses en el teatro de José María Rodríguez Méndez" (págs. 7-30), de José María Muñoz Quirós (Ávila: Colección Telar de Yepes, 1998, págs. 89-112). Sobre la relación de Rodríguez Méndez con Ávila, cf. el libro de mi alumno José A. Bernaldo de Quirós Mateo, *Ávila y el teatro* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2003, págs. 195-207).

sobre esta mujer insigne, escrito con motivo del IV centenario de la muerte de la santa, estrenado en la iglesia parroquial de Barco de Ávila y posteriormente llevado a la escena en el Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial, durante la penúltima semana de diciembre de 1981, y en la Capilla del Obispo de Madrid, el 10 de enero de 1982, donde permaneció doce semanas en cartel, ambas representaciones con dirección de Pedro Carvajal, música de Cristóbal Halftter y de época, vestuario de Begoña de Valle e interpretación de Mari Paz Ballesteros⁷⁵, además de en Almagro-, *Restauración* -sobre la noche del intento de golpe de Estado, el 23 de febrero de 1981-, *El sueño de una noche española* (1983) -una acerada crítica contra la joven democracia española-, *Sangre de toro* (1985) -una crítica a la entrada de España en la Comunidad Europea, estrenada en el teatro Trueba de Bilbao, bajo la dirección de Enrique Belloch, en 1986-, *La marca del fuego* (1986) -sobre el mundo de la droga, puesta en escena en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial en el citado año, bajo la dirección de Alberto González Vergel-, *Paseo con Muñoz Seca* -representada en 1986 en Madrid, por la Compañía de Mari Paz Ballesteros y Luis Escobar, en los Veranos de la Villa de Madrid-, *Barbieri, un castizo en la corte isabelina* (1987) -sobre el famoso compositor de zarzuelas, estrenada en 1987 en los Veranos de la Villa de Madrid-, *Soy madrileño*⁷⁶ -en la que hace unas reflexiones históricas sobre el Madrid del primer tercio del siglo XIX, a través del legendario Luis Candelas⁷⁷-, *Comedia clásica (Sátira burlesca en tres actos y en verso)*⁷⁸ -compuesta al inicio de los años setenta, con correcciones en 1988, un "trasunto de las comedias de enredo del Siglo de Oro", con referencias actualizadas al criticar los negocios sucios, el turismo desnaturalizado, etc.-, *La gloria esquiva* -sobre el actor José Tallaví, estrenada en el Palacio de Congresos de Melilla, en 1997, bajo la dirección de José M^a. Antón, con interpretación de Manuel Galiana y Emilio Gutiérrez Caba-, etc. Además de *Reconquista* y *La Chispa* (1983) que editamos en este volumen y otras piezas que permanecen inéditas⁷⁹.

Rodríguez Méndez, además, ha conocido el teatro desde otras vertientes: como ensayista -labor a que me referiré después-, director de teatro⁸⁰, intérprete⁸¹, apuntador con

⁷⁵ Además de las voces de Nela Iglesias, Luis Sebastián, Aurora de Prada, Carlos Torrente, Jesús Valverde y Begoña del Valle.

⁷⁶ Publicada en Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, 1998; con "Presentación" ("El bandolero, personaje obligado", 9-13) de Antonio Morales y Marín e "Introducción" ("La muerte del 'rey de Madrid'", págs. 17-29) de Virtudes Serrano. Estaba anunciada una edición (en San Fernando de Henares, Madrid: Bitácora, 1990) que no llegó a imprimirse.

⁷⁷ Lauro Olmo escribiría el espectáculo dramático-musical, *Luis Candelas. El ladrón de Madrid* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, *Textos / Teatro*, n.º. 3), estrenado en el teatro Maravillas de Madrid, el 25 de febrero de 1984. Cf. además la biografía -aparecida en 1929- de Antonio Espina, *Luis Candelas. El bandido de Madrid* (Madrid: Espasa Calpe, 1996; con edición de Jaime Más Ferrer).

⁷⁸ Publicada en Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, 1995 (con prólogo de Antonio Morales, "Comentarios impertinentes sobre *Comedia clásica*", págs. 5-10).

⁷⁹ Como, por ejemplo, las tituladas provisionalmente *Los alegres consumidores*, *La rebelión de Pugachef*, *María Verónica*, *Frontera de la ciudad*, *La puerta de las tinieblas*, *En las esquinas banderas*, etc.

⁸⁰ Dirigió su propia obra, *El vano ayer*, en Valladolid, como señalé anteriormente, y otras obras como, por ejemplo, *La hoya*, de Ramón Gil Novales, representada por la EADAG, en la Cúpula del Coliseum de Barcelona, en 1966.

⁸¹ A este respecto señala César Oliva (*Disidentes de la generación realista*, Murcia: Universidad / Depto. de Literatura Española, 1979, 70-71): "En su calidad de miembro del grupo 'La Pipironda', hoy desaparecido, ha

Alonso, adaptador -sobre todo en su etapa con La Pipironda, como hemos visto⁸²- e incluso traductor⁸³. Situaciones de las que se servirá también para la construcción de su obra dramática.

3.2.- *Lo que sí quisiera hacer*

Hasta aquí un sintético *currículum vitae* que, aunque digno del mayor encomio, es, sin duda, algo frío y aséptico. Para dar a esta vida el calor humano preciso y novedoso voy a recurrir a un procedimiento distinto, cual es el seguimiento de la pequeña autobiografía que Rodríguez Méndez expuso en Cuenca, en la que aclara -y justifica- la relación de su existencia con la factura de algunas de sus obras teatrales, de carácter historicista, que transcribo literalmente, por su gran interés.

4.- (Auto)explicaciones de Rodríguez Méndez

Las ideas del autor sobre el rumbo del teatro español actual -del que se muestra siempre un inconformista furioso, debido a su marginación de los escenarios fundamentalmente⁸⁴- las ha recogido en una serie de intervenciones y ensayos muy polémicos⁸⁵: *Los teledictos y la reconversión teatral en España*⁸⁶, *Comentarios*

sido actor, colaborador asiduo de sus montajes, viajero, junto a los cómicos, por buena parte de la geografía catalana. En su adaptación de *Fuenteovejuna* interpretaba un pequeño papel, el del guardaespaldas del Comendador, del que el mismo autor cuenta 'que iba vestido de guarda-jurado, con un cinturón de mi época militar y una escopeta de caza. El público me insultaba'. También sabemos, por él mismo, que interpretó otro papel de *malo*, un gerente sin escrúpulos en su *sketch*, *Historia de forzados*. Dice: 'Yo he sido siempre -y bien me duele- un actor no ya malo, sino peor; pero me crecía, me crecía porque el público me ayudaba'. Otra de sus intervenciones fue en la última obra que estrenó 'La Pipironda', *El 'ghetto' o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, en donde interpretó el papel del 'chulo de barrio de la obra'. La tendencia a interpretar de Rodríguez Méndez, como hemos visto, no se justifica por su deseo de hacerse ver como actor, sino de estar frente a su público, de ser el primero de [en] recibir la influencia de él, de ver sus reacciones en el mejor de los lugares: las tablas. Rodríguez Méndez sabía que su público no es el normal de los teatros. En la misma Barcelona, ellos iban a barriadas, a pueblos de los alrededores, a tabernas, a plazas. A poca distancia de allí, el público de teatro acudía a lujosos salones de las Ramblas. Rodríguez Méndez sabía este reto, era consciente de esta no aceptación y prefería el decorado natural de un bar en Las Corts a la elegancia del Español. Él quería conquistar [a] ese otro espectador, porque 'si ese público se ganara para el teatro, el teatro estaba salvado. Por eso colaboré con 'La Pipironda' -dice- y por eso me dejaría quemar nuevamente si fuera posible seguir luchando'" (Las citas del autor se refieren a "Mis estrenos en *La Pipironda*", en *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 1968, pág. 71).

⁸² Rodríguez Méndez, además, adaptaría otras obras teatrales como, por ejemplo, la pieza de Henri Michaux, *Mi rey, castellana ofrécese*, puesta en escena por el *Teatro de la Nada*, bajo dirección de Francisco González, en diversos lugares de España en 1983 y 1984 (Cf. Luciano García Lorenzo y M^a. Francisca Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1983-1984*, Madrid: CSIC, 1984, pág. 285).

⁸³ La versión castellana de *El verí del teatre*, del valenciano Rodolf Sirera (1948), estrenada en 1985, fue realizada por Rodríguez Méndez.

⁸⁴ ¿Habría pensado alguna vez Rodríguez Méndez, en su interior más profundo, que quizás muchos de sus textos dramáticos escritos si no han sido puestos en escena se ha debido a la calidad e interés de los espectadores por los mismos? Lo que es cierto que los más significativos -*Bodas...* y *Flor de Otoño*, sobre todo- tuvieron un gran éxito teatral.

⁸⁵ Cf. "José María Rodríguez Méndez", en Varios Autores, *Teatro español actual* (Madrid: Cátedra, 1977, págs. 93-97 y 119-135 para el coloquio); Amando C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la posguerra* (Madrid: Ayuso, 1974, págs. 266-274); etc. En su trabajo, "Lo poco que yo puedo decir", el autor afirmaba: "Me han dicho: 'Un autor teatral no puede ni debe hacer crítica' [...] Otros, más pragmáticos que moralistas me dicen: '¿Cómo quieres que te estrenen las obras, si te metes con todo el mundo, empezando por José Luis Alonso'" [el magnífico director teatral] (*Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 1968, pág. 16). Confiamos en ver publicadas pronto esas *memorias* que el autor

*impertinentes sobre el teatro español*⁸⁷, *La incultura teatral en España*⁸⁸, *Los despojos del teatro*⁸⁹, etc. En ellos arremete contra el centralismo madrileño que impera en el teatro, los amiguismos de directores y actores o de cualquier tipo⁹⁰, la política teatral de la Administración⁹¹, etc.

Pero donde Rodríguez Méndez reflexiona más novedosamente será en estos apuntes autobiográficos, a los que vengo refiriéndome. En primer lugar, enmarca su vida en la historia, en la historia del siglo XX que le ha tocado vivir:

En esta vida mía, que como digo no ha sido corta, pude asistir a muy buena parte de los acontecimientos que han marcado este siglo maldito, este siglo de sangre que estamos viendo fenecer. Un siglo, ya puede decirse, más destructivo que constructivo, pese a los avances de la tecnología principalmente. Un siglo nefasto, crucificado entre dos grandes guerras generales e innumerables contiendas parroquiales. Un siglo, en fin, totalmente desequilibrado en el que, frente a ciertos y escasos descubrimientos científicos y principalmente tecnológicos, pudimos asistir a recaídas propias de la más oscura Edad Media.

Para proseguir a continuación:

Pues bien, en este siglo mío, yo he podido presenciar el derrumbamiento de algunos imperios que parecían, o pretendían, haber alcanzado el carácter milenarista o definitivo. Tal es el caso del imperio Alemán de la Cruz Gamada, que, como aquel otro imperio napoleónico, parecía inexpugnable y se derrumbó repentinamente. Tal, el Imperio Británico de mi niñez y primera juventud con su esplendor victoriano. Y por último he podido asistir al derrumbamiento del imperio soviético, acaecido sin que apenas nadie lo sospechase y prácticamente de la noche a la mañana. A veces me parece casi increíble que a lo largo de una vida, aunque no sea corta, la Historia ofrezca tales vaivenes y por supuesto tales catástrofes.

tiene guardadas en su mesa de trabajo.

⁸⁶ Barcelona: Estela, 1971.

⁸⁷ Barcelona: Península, 1972.

⁸⁸ Barcelona: Laia, 1974.

⁸⁹ Madrid: J. García Verdugo, 1993.

⁹⁰ Dice al respecto: "Ni pienso en director alguno, ni en actor o actriz alguna, ni en escenario determinado, ni me importa censura o traba alguna [porque] quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga" ("Lo poco que yo puede decir", en *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 1968, pág. 16).

⁹¹ Cf. su artículo, "Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", *Yorich* 29 (diciembre, 1968). Asimismo en "La tradición burguesa frente al realismo" -*Primer Acto* 102 (septiembre, 1968, pág. 31)- se queja de que "los subcomisarios de la cultura [como los llamaba Alfonso Sastre opusieran al realismo] el vanguardismo, el absurdismo, el movimiento tecnológico". Nos hubiese ido algo mejor, quizás, digo yo...

Puesto el marco, Rodríguez Méndez se centra en acontecimientos de su propia existencia que le han llevado a escribir una serie de obras teatrales, en clara relación con lo histórico. Unas, muy vinculadas con su propia experiencia, y otras, estrechamente ligadas a acontecimientos en los que el pueblo español ha tenido un protagonismo muy significativo. Sobre algunas de sus obras, pertenecientes a ambas categorías, apuntará algo.

4.1.- Su vida y algunas de sus obras historicistas

Dentro de esta primera tipología, mencionaré las piezas a las que se refiere el autor en esta reflexión autobiográfica, que las enmarca dentro del contexto siguiente:

Por lo que a mí respecta puedo decir que el acontecer histórico me ha impresionado y me ha llevado a juzgar los hechos de hoy según el signo de los tiempos pasados y no borrados del todo. Me gusta meditar frecuentemente sobre los acontecimientos que han ido marcando una vida no corta como la mía y que han dejado jalones sangrientos a lo largo de su recorrido.

Para conocer la génesis de su obra, *Historia de unos cuantos*, Rodríguez Méndez nos remite, en primer lugar, a su infancia:

Y pasando al territorio de mi vida particular y pequeña de alguien nacido en un barrio castizo de Madrid, pienso que los hechos que veo transcurrir ante mí me producen un verdadero vértigo. Porque me estoy viendo a mí mismo, siendo un niño, recogiendo un caramelo de las manos del rey don Alfonso XIII una tarde en la Plaza de la Armería madrileña y se me quedan clavados los ojos profundos de aquel monarca que ha salido de palacio para entretenerse con los críos de la calle.

Para trasladarnos, luego, a su juventud, cuando tuvo lugar la proclamación de la segunda República española, sobre la que opina negativamente:

Y muy pocos años después veo cómo las mismas gentes que aclamaban a aquel rey ahora lo insultan por las calles de Madrid y flamean banderas tricolores, que colocan en la mano de otro de mis héroes, mi vecino Eloy Gonzalo, Cascorro, en su monumento de la plaza del mismo nombre. Será uno de mis héroes este Cascorro, en el monumento de su mismo nombre⁹². El soldadito barriobajero, disciplinario, marginado que he de conocer años después vestido de legionario. ¿Cómo olvidar aquel 14 de abril de 1931 con una alegría desaforada por las calles de Madrid, repleta de gentes con banderas tricolores, que no era ya la banderita del pasodoble sino una banderaza con un manchón morado siniestro, que presagiaba lo que había de suceder muy pocos años después?

Como producto de esta situación histórica escribiría *Historia de unos cuantos*, sobre la que afirma:

⁹² Que inspirará la figura de *El Pingajo de Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* o el año 1898.

Esta fijación en mi retina de adolescente de aquel 14 de abril en mi barrio madrileño, sería el tema de mi obra, titulada Historia de unos cuantos, donde mezclé personajes literarios del género chico con personajes reales de mi entorno y así expuse la historia vivida desde principios de siglo hasta el final de la guerra civil en 1939.

Guerra (in)civil -apuntaría yo- que dejaría profundas huellas en su existencia:

Apuntando la adolescencia asistí a la terrible iniciación de aquella espantosa contienda. Vi cómo el 18 de julio de aquel año de 1936 ardía la mayor parte de las iglesias de Madrid y se proclamaba el estado ateo y colectivista que se anunciaba claramente con la bandera roja de las hoz y el martillo y los gigantescos retratos de Lenin y Stalin en la Puerta de Alcalá. Pero aún eso no sería lo peor, sino aquellas sacas nocturnas que hacía una soldadesca populachera que en siniestros automóviles (se llamaba la Brigada del Amanecer) se llevaban a gentes pacíficas, en mi mismo barrio de trabajadores, que aparecían al día siguiente fusilados a las orillas del Manzanares. Con los ojos abiertos parecían besugos y las mujerucas iban a verlos. "Vamos a ver a los besugos", decían. Y organizaban una pequeña verbena de churros y aguardientes en aquella pradera.

La causa de esta visión negativa del bando republicano nos la proporciona con un hecho especialmente relevante para él y para su familia:

Y en mi historia particular no puedo olvidarme de aquel atardecer en que los siniestros coches de la Brigada del Amanecer se detuvieron delante de mi casa e invadieron mi hogar, el hogar pobre de un empleado, al que no podrían fusilar en Paracuellos del Jarama al día siguiente porque se encontraba afortunadamente en la otra zona...

En conjunto, los años de la guerra fueron "una época siniestra", en la que

los críos vagábamos sin escuela entre los escombros, en búsqueda de algo que comer, entre el terror de los bombardeos y el hambre.

Tras la guerra, la posición ideológica del escritor queda nítidamente definida:

Pero la liberación de todo aquello nos vino en la primavera de 1939 con las tropas del general Franco y tampoco puedo olvidar a aquel pueblo depauperado que salía por fin a la calle, bajo el sol, tras el terrible secuestro para vitorear de nuevo a la realidad gozosa de poder vivir.

Después vendrían "los años duros", "años de reconstrucción de un país", en los que realizaría sus estudios de enseñanza secundaria. He aquí su visión de la educación recibida:

Nunca podré olvidar aquel maravilloso bachillerato que inicié el mismo año de 1939 y concluí en 1945. Porque en aquella época tan dura y

tan denostada tuve a los mejores profesores que nunca soñé. Ellos me impulsaron a la cultura con siete años de latín, cuatro de griego, tres de filosofía, etc. Bachillerato que equivaldría a dos carreras universitarias de hoy. Y me emociona todavía hoy la extraordinaria conducta de aquellos catedráticos de Instituto, procedentes unos del bando victorioso y otros del bando perdedor, pero que sobreponiéndose todos a sus creencias e ideologías particulares se esforzaron en formarnos humanísticamente, sólo humanísticamente, con una dignidad y una valentía que hoy por desgracia han desaparecido. Por eso me río mucho cuando hablan de eso de la escuela nacional católica y otras tonterías por el estilo. El recuerdo de aquel Instituto Menéndez y Pelayo de Barcelona permanecerá latente siempre en mi alma. Creo que allí fue donde aprendí a amar la lengua y la literatura y a utilizar la historia para poder desmentir la que no se usa certeramente sino con fines torcidos.

Terminado el bachillerato, la universidad le esperaba. El juicio de su paso por ella no puede ser más terrible y de su decepción iba a germinar otra pieza teatral, *Los inocentes de la Moncloa*:

*Por el contrario, sería en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona⁹³ donde pude comprobar la existencia de malos catedráticos, surgidos de la corrupción y no de cauces limpios y normales. Allí me sentí defraudado y perdido hasta abominar de la enseñanza universitaria aquella. Y resultado de aquella decepción iba a ser una de mis primeras obras teatrales, la titulada *Los inocentes de la Moncloa*. Porque yo, como otros muchos, me vi provisto de un título universitario y unos conocimientos endebles de la materia jurídica, con lo que no pude superar ni siquiera las oposiciones más elementales a la escala administrativa de algún ministerio⁹⁴. Pero, por contra, pude saber lo que es la lucha del opositor, el paro juvenil, como ahora. Las injusticias y los favoritismos de los tribunales, etc., etc.*

Como resultado de estas adversidades nació para el teatro, como hemos visto, una nueva pieza, *Los inocentes de la Moncloa*, sobre cuya génesis Rodríguez Méndez señala:

Y escribí aquella obra que se convertiría en una de las piezas que se representaron más en los teatros universitarios y hasta alcanzó éxito comercial. Y cuando ahora vuelvo la mirada a mi alrededor y veo que el paro juvenil no sólo sigue existiendo, sino que además de aumentar se complementa con la terrible droga⁹⁵, pienso que sería imposible dedicarse a escribir vodeviles y juguetes cómicos, como se sigue haciendo, dando la espalda a la dolorosa realidad de todos los tiempos.

⁹³ Rodríguez Méndez terminaría la carrera en la Universidad de Zaragoza "por inadaptación a la vida escolar" de Barcelona.

⁹⁴ Opositó a la Escuela Técnico-Administrativa del Ministerio de Obras Públicas. Tras este fracaso, Rodríguez Méndez se iría a Argentina, como enviado especial del periódico *El Noticiero Universal* (Barcelona).

⁹⁵ Tema que trataría en *La marca del fuego*.

Pero tras estas adversidades, la vida de Rodríguez Méndez iba a tomar un nuevo y definitivo rumbo. Sus pasos se encaminaron hacia la vida militar que tanta influencia tendría en algunas de sus piezas teatrales. Rodríguez Méndez, que había realizado las prácticas de alférez de complemento de la Milicia Universitaria en Cádiz⁹⁶, tras su regreso de Argentina (donde vivió Rafael Alberti y donde ejerció como enviado especial de *El Noticiero Universal*), se vio obligado a optar por la milicia en Valladolid, Zamora y Melilla. Veamos cómo se produjo el hecho:

Pero fue ese desempleo, el paro juvenil de mi primera juventud, lo que me llevaría a vivir una experiencia que no sólo no dejaría de serme fructífera para mi teatro, sino que también me llevó a conocer un campo humano nuevo y sugestivo: la figura del militar profesional español, ese estamento tan denostado generalmente por el intelectual. Encontrándome totalmente desamparado y perseguido, sin trabajo y con una ficha policiaca en la comisaría por subversivo, me vi obligado a lo que antiguamente se denominaba sentar plaza en el ejército como tantos golfos de la picaresca literaria. El Ministerio del Ejército había convocado unas plazas de alférezes a las que podían optar los que, como yo, teníamos realizados los cursos de Instrucción Premilitar Superior o vulgarmente la Milicia Universitaria. El Ministerio ofrecía contratos anuales prorrogables, con posibilidades de ascenso y demás. En suma, se ofrecía lo que en las viejas ordenanzas de Carlos III se llamaba asiento a la lumbre. Yo, pese a mi pacifismo congénito y al expediente que tenía, solicité una de esas plazas, convencido de que no me la habían de conceder dados mis antecedentes. Pero grande sería mi asombro cuando un día leí en el Diario Oficial del Ejército que se me había concedido la tal plaza y estaba destinado al Regimiento de Infantería de San Quintín en Valladolid. Cuando yo volví a ponerme el uniforme militar y fui a presentarme al Jefe del Regimiento imaginé que iba a ser tratado con desprecio, pues al fin y al cabo no era más que un advenedizo que recurría al ejército como única alternativa, fracasado en mi carrera civil. Otro gran asombro me produjo la cordialidad con que fui recibido y las atenciones, por mi carrera jurídica, con las que fui rodeado. Se me ascendió a Teniente de Complemento y fui tratado como un militar más. Recordaba que otros muchos, más ilustres que yo, habían trocado la pluma por la espada y eso me sirvió de consuelo. Eso y la camaradería de algunos compañeros que como yo procedían del campo de la universidad, porque no hay cosa que más una que la desgracia colectiva.

Inserto ya en el ejército, como teniente de complemento, en 1956, iba a ser destinado a Melilla (1957), comenzando una nueva etapa de su vida, participando en el conflicto bélico de Sidi-Ifni y en varios consejos de guerra militares:

Fue interesante esta segunda etapa de mi vida militar. Destinado a Melilla y adscrito al Tercio Gran Capitán de la Legión, se me dio el mando provisional de una plaza de soberanía: las islas Chafarinas. Todo ello me resultó especialmente formativo para mi carrera de escritor, porque

⁹⁶ Donde tuvo contactos con poetas (Antonio Gala, etc.) que escribían en la revista *Platero* (1951).

coincidía con uno de los muchos periodos conflictivos entre España y Marruecos, como fue la invasión de Ifni por los nacionalistas marroquíes, la toma del cabo Bojador, etc. Me encontré en situaciones delicadamente jurídicas y militares que sirvieron para recuperar la confianza en mí mismo. Y debo decir que en el elemento militar sólo encontré nobleza y calor auténtico de compañerismo.

Experiencia vital que traspasará también a su teatro:

Así fue cómo volví a encontrarme con la Historia y el personaje del militar invadió más tarde mi teatro. En todo mi teatro el militar aparece con mucha frecuencia, para bien o para mal.

Ante todo -señala- en *Vagones de madera*, sobre un grupo de soldados que van a luchar a la guerra de África en 1921:

Efectivamente, una de mis primeras obras describía una de tantas experiencias militares mías: el traslado de reclutas en vagones de madera desde España a las orillas de África en la época del desastre de Annual [...] en ella defendía a la juventud pacifista que tenía que moverse al compás del famoso pasodoble La Banderita, allá por la tierra mora. Expuse allí todo el lenguaje aprendido en los cuarteles, las opiniones de las salas de banderas. Y tal vez por eso esta primeriza obra, estrenada a poco de pedir el retiro⁹⁷, fue un buen éxito y me ayudó a trocar de nuevo la espada por la pluma que habría de ser ya mi compañera para el futuro.

En conjunto, la mencionada experiencia vivida iba a hacer que en el teatro de Rodríguez Méndez los personajes que encarnan a los militares estén dibujados con humanidad, frente a la ferocidad con la que los retratan algunos sectores de la sociedad:

Tantas aventurillas más o menos coloniales, tantas noches pasadas entre el tedio y la desesperanza, tanto tambor y corneta hicieron que me interesara por esos militares que no pocas veces fueron tratados con gran injusticia. El roce de lo humano nunca me dejó indiferente y siempre deseé que un soplo de calidad humana alentara en mi teatro por encima de las ideas.

Como se puede atestiguar en una serie de obras teatrales⁹⁸:

⁹⁷ Tras licenciarse en el ejército se fue a vivir a Barcelona, donde estaría varios años, dedicado a una labor burocrática y ensayística.

⁹⁸ Hecho que también constata José Martín Recuerda al estudiar su teatro, en la introducción a José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño* (Madrid: Cátedra, 1979): "No es extraño que en casi todas sus obras se refleje la experiencia de la vida militar y de sus tipos. Ya en su obra *Vagones de madera* (1958) aparece el tipo de cabo, irritante, crispado ante una guerra que no termina, deshumanizado, predisponiendo a los soldados a la ira, al odio y a la matanza del enemigo. Esta clase de tipo militar se va a ir repitiendo en el avance de las obras de Rodríguez Méndez, cada vez mejor perfilado, utilizando un lenguaje propio, donde abunda el barbarismo, el *argot* cuartelero y la frase cortada y apocopada. En casi todos estos tipos militares encontramos alienación y hasta cierto retraso mental. Lo que digo lo observamos en el personaje del teniente en *Bodas...* y en el teniente de *Flor de Otoño* (1972), así como en el

Así aparecieron los militares de Bodas que fueron famosas...; los dos generales, vencedor uno y vencido el otro, de Última batalla en El Pardo; los desorientados militarillos golpistas de El sueño de una noche española y aquellos otros que acogen a mi Lluïset de Flor de Otoño en la noche del Barrio Chino de Barcelona. Productos de aquellos años militares, que también aparecen en mi última obra, recientemente estrenada, precisamente en Melilla, bajo el título de La gloria esquiva.

Junto a la experiencia militar, la jurídica se reflejará también -como ha visto Martín Recuerda- en *Flor de Otoño*, *Los quinquis de Madriz* o *Los inocentes de la Moncloa*. Después de esta etapa militar, Rodríguez Méndez se instalaría de nuevo en Barcelona, donde colaboraría en *El Noticiero Universal* como crítico teatral -algunas de éstas entregas periodísticas las recogería luego en sus libros de ensayo-, hasta trasladarse al centro, a Barco de Ávila⁹⁹, luego a Ávila -donde escribiría *Teresa de Ávila*-, y definitivamente a Madrid (1983), por la asfixiante catalanidad -según el autor- que en la ciudad Condal empezaba a emerger. Como jubilado -manteniendo su soltería- se dedicará a observar la sociedad que le rodea, a quejarse del sistema político de España, así como de su marginación teatral, y a seguir escribiendo que ha sido siempre la mayor aspiración de su vida.

4.2.- Exaltación del pueblo español

La segunda tipología de las obras teatrales de Rodríguez Méndez la constituyen aquellas piezas en las que el pueblo español ha tenido un protagonismo importante -como harían también Martín Recuerda, Lauro Olmo, Alfredo Mañas y tantos otros-, acercando los hechos históricos a la realidad española actual, siempre desde su perspectiva ideológica -como no podía ser de otra manera-, según expone el propio autor:

En lo que se refiere a mi propio teatro debo decir que he utilizado la Historia como un valioso instrumento para recrear la época a que se refiere y a la vez exponer unas cuantas tesis que presiden siempre mi discurso teatral, centrado frecuentemente en investigar el papel del pueblo español en la historia de mi patria, frente al papel interpretado por unas minorías dominantes, usurpadoras, no pocas veces del acontecer histórico de España.

húsar de *Historia de unos cuantos* (1971), en el sargento de la Guardia Civil de *La mano negra*, o el legionario de *La batalla del Verdún*. A veces se prodigan las alusiones a la vida militar, como en el personaje de 'El Trueno' de *Los quinquis de Madriz*, que acaba de terminar el servicio militar, lo mismo que 'El Tralla' de *La vendimia de Francia* (1961), 'El Andrés' y 'El Ángel' de *La batalla del Verdún*. O encontramos otros matices dentro de la alienación: el del general Villacampa, cazarro y cuartelero, que más sabe por experiencias que por los libros, o el general Astarloa, rebelde y contestatario de la Restauración, pero esfumado y hundido, ambos personajes de *El vano ayer*". Cito por el extracto, publicado por Luciano García Lorenzo (ed.), en Francisco Rico (director) y Domingo Ynduráin (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea* (Barcelona: Crítica, 1981, t. 8, pág. 622).

⁹⁹ En esta localidad, donde el autor se trasladó desde Barcelona, pasaría algunas temporadas, llevando la biblioteca municipal su nombre desde 1994. Allí fundaría y dirigiría un grupo teatral de aficionados, llevando a la escena, *Castilla, pequeño rincón*, una recopilación de textos de diferentes autores, con música y danzas tradicionales, que recorrió después diversos lugares.

Esta tipología la va a utilizar siguiendo dos procedimientos: re-escribiendo unos hechos históricos, haciendo que sean paralelos a "la historia oficial", con manipulaciones conscientes, con el fin de acercar los acontecimientos a la realidad española actual (como es el caso de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898*)¹⁰⁰; o, por el contrario, para conseguir los mismos fines, presentando los acontecimientos "según las fuentes y documentos oficiales, es decir, la Historia escrita por los sesudos historiadores, pero con cierto distorsionamiento, después de pasarla por aquel *callejón del gato* de nuestro maestro" -Valle-Inclán-, como es el caso de *Reconquista (Guiñol histórico)*.

Nos fijaremos el primer procedimiento. Aprovechando que en 1998 se celebraba el primer centenario de un hecho crucial en la historia de España¹⁰¹, Rodríguez Méndez analiza su propia obra, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898*. Primeramente se queja -con razón- de que esta pieza, prototipo de su teatro historicista, no haya sido llevada a los escenarios con motivo de tal conmemoración:

Puesto que estamos en el escenario de la efemérides de 1898 voy a referirme a una de mis obras que los estudiosos consideran característica de mis preocupaciones ideológicas [...] Obra que, dicho sea de paso, bien pudiera estar ahora mismo en los escenarios para conmemorar la tal efemérides, pero de la que naturalmente nadie se ha acordado, pese a que fue estrenada en el teatro Bellas Artes de Madrid, para inaugurar el llamado Centro Dramático Nacional. Pero si voy hablar de ella es porque creo que puede ser un ejemplo de este teatro historicista que estamos estudiando.

A continuación, señala que pretende conseguir un objetivo histórico, cual es poner en el escenario la realidad de España de aquellos años:

La obra, como su título indica, pretende ser una radiografía de la época en que las últimas provincias españolas de Ultramar vinieron a derrumbarse, tanto por el imperativo del progreso de la propia historia como por la siempre lamentable política de las minorías dominantes de aquel tiempo. Pero utilizando la máquina del tiempo, como diría Toynbee, en esta obra el pulso de la historia no se halla en los grandes prohombres de la Restauración y principales autores del derrumbamiento, es decir, en Cánovas, Sagasta, Weyler o Martínez Campos.

Para ello, siguiendo las pautas de su teatro, elige un protagonista, inspirado en un personaje histórico:

El protagonista en este caso es un representante del más desamparado pueblo madrileño, un soldadito inclusero de una unidad disciplinaria, llamado con el apodo de El Pingajo, pero que está inspirado en aquel Eloy Gonzalo, héroe de Cascorro, que, en su monumento, preside

¹⁰⁰ Cf. el volumen de Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España. Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados del 98* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1998).

¹⁰¹ Situación histórica que trató también Juan Antonio Castro en *Tiempo del 98* (1969), donde un liberal y un reaccionario recitan textos de autores del 98 sobre la situación de España.

la plaza del mismo nombre, muy cerca de donde nació el autor. A esa figura de la intrahistoria quise yo rendir un homenaje.

Personaje que, trascendiendo su propia experiencia, se convertirá en un elemento simbólico:

A este Pingajo, marioneta absurda, quise hacer representante de aquella España que se derrumbó sin honra alguna en las tierras de Ultramar. Hambriento, harapiento, atontado en la metrópoli después de los avatares acontecidos en la Manigua cubana, el tal Pingajo, como la mayor parte del pueblo español, parece haber perdido hasta sus más superficiales raíces. Como muchos otros soldaditos de nuestro ejército exhibe sus muñones morales, como los demás exhiben sus muñones carnales por las calles de Madrid. Para el Pingajo-Pueblo no existe ya más que la realidad grosera y la apetencia sin más de sus instintos naturales. ¿Una iconografía de aquella España? ¿Y por qué no? Para el Pingajo, como para aquel antepasado suyo, el Manolo¹⁰², sólo parece existir en la degradación propia la única razón de su existencia.

Rodríguez Méndez prosigue el análisis del personaje y de la obra del modo siguiente:

Figura de tragedia para reír o sainete para llorar, como lo definió don Ramón de la Cruz. En esta España barriobajera quedan muy lejanos los grandes pronunciamientos de Cánovas y los trenos militares. Es el pueblo derrotado y el que va a cargar con todo el peso de la derrota. Esa sociedad miserable y hambrienta (el Pingajo, el Petate, la Fandanga, etc., etc.), que no quería saber otra cosa más allá de su necesidad de sobrevivir pese a todo. Satisfacer su hambre y dar rienda suelta a sus instintos elementales. Para ellos, así lo expresa el Petate, no habrá más héroes que los grandes ases de la tauromaquia, Lagartijo y Frascuelo. En esa degradación se sumergirán en una pequeña orgía vital. Quieren celebrar por todo lo alto las bodas entre la Fandanga, hija del Petate, y el Pingajo, al que denominan con sarcasmo el héroe de la Manigua, el cual quiere correr con los gastos de la boda atracando un casino señorial, disfrazado con el uniforme de teniente del oficial al que sirve como asistente, involucrando inconscientemente al ejército en su propia degradación. Así se consuma el atraco y las bodas se celebran con el fasto de aquel lumpen barriobajero. Así lo cantarán unas coplas del Cancionero de la Villa de Madrid:

De bellotas y cascajo
se va a armar la bullaranga,
que se casa el tío *Pingajo*
con su novia la *Fandanga*.
La madrina será la Cibeles,
el padrino el Viaducto será,
los asilos del Pardo testigos
y la iglesia la Puert'Alcalá.

¹⁰² Personaje prototipo de don Ramón de la Cruz.

Charanga y pandereta de la España irredenta, que ha borrado sus ditirambos gloriosos para siempre, que arrastrará sin Dios y sin honor una vida totalmente derrotada. La boda terminará trágicamente. Cautivos y desarmados los maleantes¹⁰³, el Pingajo morirá ante el pelotón de fusilamiento, aunque será enterrado sarcásticamente bajo la envoltura de la bandera española que unas mujeres de los andurriales le ofrecerán como mortaja. Y tal vez con el desgraciado Pingajo entierren también los últimos restos de todo un pueblo cautivo.

Con la escritura de esta pieza teatral -concluye y reitera Rodríguez Méndez-, además de ser un claro ejemplo de su teatro *historicista*, su objetivo final no es otro que el de instar al lector / espectador para que lo leído / visto en el escenario lo trasvase a su realidad y tome conciencia de esos males inveterados de España que perduran y se repiten hasta el momento actual (según el autor):

Con esta obra, como dije antes, quise reescribir una historia paralela a la historia oficial. La intrahistoria frente a la historia, como dijo el otro¹⁰⁴, y tal vez con ello, manipulando la máquina del tiempo, ofrecer la degradante realidad de una España sin honor, que pudiera parecerse demasiado, para nuestra desgracia, a la que estamos viviendo actualmente. Ésa y no otra podría ser la razón de mi historicismo.

El segundo procedimiento consiste en presentar los hechos históricos de otra manera, utilizando la distorsión más descarada, como veremos a continuación.

5.- Las dos obras que editamos

5.1.- 'Reconquista (Guiñol histórico)'

Rodríguez Méndez, en su intervención en nuestro Seminario de Cuenca, nos daba la esencia interpretativa de la pieza. Frente a la utilización de la historia "como un valioso instrumento para recrear la época y a la vez exponer unas cuantas tesis" -como sucede en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898-*, en la primera obra que editamos, *Reconquista*, la distorsión intencionada del material histórico es claramente manifiesta. La pieza está considerada como un *guiñol histórico*, como reza el subtítulo y la aclaración que al respecto hace el autor:

Pero otras veces el dramaturgo, más que reescribir la Historia lo que hace es presentarla según las fuentes y documentos oficiales, es decir la Historia escrita por los sesudos historiadores, pero con cierto distorsionamiento, después de pasarla por aquel callejón del gato de nuestro maestro [Valle-Inclán]. Porque también la historia puede manipularse hasta convertirla en un guiñol esperpéntico, o en antruejo de carnestolendas, sin que pierda su carácter histórico. Éste pudiera ser tal vez el caso de mi obra titulada Reconquista y que se clasifica como guiñol histórico.

¹⁰³ Clara referencia al bando franquista en el que se anunciaba el final de la guerra civil.

¹⁰⁴ Miguel de Unamuno.

La modalidad teatral queda asignada. Como en una "representación teatral por medio de títeres movidos con las manos" -según la significación que da a *guiñol* el *Diccionario* de la Real Academia Española-, el autor maneja a su modo tema y personajes, con lente deformadora.

A continuación, nos ofrece las *razones*, o por decirlo mejor, los *impulsos* que le llevaron a escribir este guiñol sobre "la figura grande de Alfonso VI [que reinó en Castilla y León entre 1065 y 1109], el *imperator totiae Hispaniae* de las crónicas, cuando se realizó la primera unidad de los reinos"¹⁰⁵ y la de su hermana Urraca, infanta de Castilla y León, que heredó de su padre Fernando I la soberanía de Zamora con el título de reina¹⁰⁶. En primer lugar, indica la fuente y la génesis del texto:

La obra que sigue fiel a la crónica latina, escrita en mal latín clerical de la época por el Abad de Oña, caricaturiza la figura de Alfonso VI, de su hermana Urraca, del Cid, etc., etc. Si escribí sobre esta figura de Alfonso VI y su hermana Urraca fue porque me llamó la atención la polémica suscitada entre nuestro historiador Ramón Menéndez Pidal y el francés Lévi-Provençal, que estuvieron enzarzados en la cuestión de si Alfonso VI llegó o no a desposarse con doña Urraca de Zamora. Uno decía que sí y el otro decía que no. El caso es que aquella interesante historia me atrajo sobremanera.

Como consecuencia de ello, construye la historia y las figuras de sus protagonistas (Alfonso y Urraca¹⁰⁷), que buscan un destino para el ampliado reino, de esta *esperpéntica* manera:

Me puse a imaginar a un Alfonso VI afeminado y algo arabizado, tras la estancia en Toledo¹⁰⁸ con el rey Al-Mamún¹⁰⁹ ; así como el

¹⁰⁵ Fernando I (1037-1065) dividió sus reinos entre sus hijos Sancho (Castilla), Alfonso (León) y García (Galicia), uniéndose más tarde con Alfonso VI (1072), que se proclamaría Emperador -honoríficamente-, a partir del año 1076, al ocupar una pequeña parte del reino de Pamplona, a la muerte de Sancho de Peñalén (1054-1076).

¹⁰⁶ En el sitio de Zamora murió asesinado su hermano Sancho, a manos de Bellido Dolfos, habiéndose culpado a Urraca de haber tenido parte en su muerte.

¹⁰⁷ Sobre la figura de otra Urraca, la hija de Alfonso VI, que reinó entre 1109 y 1126, cf. el interesante estudio de Ángel-Raimundo Fernández González, "Doña Urraca de Castilla en la literatura española de los siglos XIX y XX", en Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (eds.), *Congreso Internacional sobre la novela histórica (Homenaje a Navarro Villoslada)* (Pamplona: Gobierno de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1996, págs. 131-139) -en el que trata de dos obras dramáticas: *Doña Urraca* (1838), de Asquerino y *Doña Urraca de Castilla* (1872), de García Gutiérrez; así como las novelas: *El conde de Candespina* (1832), de Patricio de la Escosura, *Doña Urraca de Castilla* (1849), de Navarro Villoslada, *Doña Urraca de Castilla* (1944), de Ramón Gómez de la Serna y *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz-. Sobre la recreación novelesca de Navarro Villoslada, *Doña Urraca de Castilla* (Madrid: Gaspar y Roig, 1849), conviene ver el trabajo de Carlos Mata Induráin, *Francisco Navarro Villoslada y sus novelas históricas* (Pamplona: Gobierno de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1995, págs. 250-255); así como sobre la de Lourdes Ortiz, *Urraca* (Madrid / Barcelona: Puntual, 1982; con reedición en Madrid: Debate, 1991), los estudios de Ángeles Encinar, "Urraca: una recreación actual de la historia", *Letras Femeninas* 20.1-2 (1994), págs. 87-99; María del Carmen Bobes Naves, "Novela histórica femenina" y Anjouli Janzon, "Urraca: un ejemplo de metaficción historiográfica", en José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996, págs. 39-54 y 265-273, respectivamente).

¹⁰⁸ En el año 1072.

¹⁰⁹ Rey musulmán (1038-1075).

contraste de este rey con la varonil Urraca, hermana suya, y la colaboración de ambos en el primer impulso de europeizar la recién creada Hispania, con la quinta columna de los cluniacenses¹¹⁰ y la sacralización del sepulcro de Santiago¹¹¹. La refundición de los reinos españoles, mediante actos de rapiña o vergonzosas alianzas será rematada en esta obra con la esperpéntica escena final en la que Alfonso, vestido de reina, y Urraca, vestida de rey, contraen matrimonio solemne en la catedral bajo la bendición del Arzobispo.

Los objetivos de Rodríguez Méndez quedaban cumplidos. Primeramente, al distorsionar, premeditadamente, la *alegórica* historia:

Con ello pretendía el autor dar la razón a ambos historiadores en greña, pues al cabo parece que pactaron y que se trató de unos simples desposorios de carácter más o menos alegóricos... La obra, que se inicia con la crónica en el mal latín del Abad de Oña, exalta hasta la santidad la figura de Alfonso, porque a la larga hazaña de sus conquistas bélicas añade supuestos milagros ocurridos en sus exequias.

Y después, al añadir a este simbólico segmento de nuestra historia una acendrada crítica:

Así pretendía yo salir al paso de los peligros que entraña la aceptación sin crítica de las fuentes históricas y que tras los grandes fastos se encierra siempre la caricatura de ellos. La historia de los dos hermanos Alfonso y Urraca con sus victorias sobre Toledo¹¹², Valencia¹¹³, etc., junto con el desmembramiento definitivo del reino de Portugal, pretende ser un anticipo de una historia movida por imperativos misteriosos, el misterio de Roma, que sin falsear la historia la presagia como uno solo de sus posibles y varios desarrollos.

5.2.- 'La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)'

Diferente será el tratamiento de la historia en la otra obra que editamos. De nuevo volvemos al primer procedimiento de la segunda tipología aquí establecida, al realizar el autor una hagiografía del pueblo español. De la época de la Reconquista pasamos a los episodios del 2 de mayo de 1808, en los que el autor "exalta una vez más la gloria del pueblo madrileño", teniendo presentes personajes de la literatura, como el Manolo de don Ramón de la Cruz. Las razones que le llevaron a escribir sobre el tema "tan tradicionalista", nos las ofrecía el propio escritor, en su intervención en nuestro Seminario de Cuenca. La obra fue concebida para un concurso:

¹¹⁰ En el año 910 se fundó en la aldea de Cluny (Francia) un monasterio que dependía directamente del Pontífice. A partir de 1071 los cluniacenses se extenderían por toda España y cambiarían el rito litúrgico hispano por el romano.

¹¹¹ A la que tanto contribuiría el obispo Gelmírez.

¹¹² En mayo de 1085.

¹¹³ El Cid conquista Valencia en 1094.

[...] *el Ayuntamiento de Madrid, en los años de la transición, vino a convocar un concurso de obras teatrales para glosar la efemérides que iba a convertirse en Fiesta de la Comunidad. Me malicié yo que lo que el Excelentísimo Ayuntamiento de mi pueblo deseaba, precisamente, era lo contrario de exaltar la gloriosa jornada del 2 de mayo; aquella jornada que impulsó al maestro Goya a crear su portentoso cuadro de los fusilamientos de la Moncloa. Lo que aquel Ayuntamiento de preclaros profesores¹¹⁴ quería era exaltar a la Constitución recién rematada, con un volapié taurino.*

Tras esta interpretación -tan propia como subjetiva-, Rodríguez Méndez, al darnos las claves de su texto, no desaprovecha la ocasión para seguir arremetiendo contra los regidores del Ayuntamiento de Madrid de la época. Sean compartidas o no -la libertad de cada lector sabrá calibrar en su medida lo que a continuación expone-, por fidelidad textual -que no de otra índole- me limito a transcribir sus palabras:

Así, temiendo lo peor, lo que yo hice fue exaltar la gloriosa jornada frente a los afrancesados, ésos que creían que Napoleón iba a traernos las luces, el buen gobierno, etc., etc. Los loores del gran siglo de la Igualdad, Fraternidad y Libertad. Por eso yo quise poner de protagonistas a los que fueron auténticamente. Es decir, a los chisperos y Manolas de los barrios de Maravillas y El Rastro, es decir a mis paisanos, mirados con tan malos ojos por los universalistas afrancesados y bonapartistas de los nuevos tiempos de la transición. Volví, pues, los ojos a aquella siempre sagrada página de heroísmo y resistencia que mostró a la historia el pueblo al que pertenezco.

Rememorar el mencionado episodio histórico, para exaltarlo, estaba generado por unas razones personales, como él mismo se encarga de dejar muy claro:

Porque yo viví también un terrible asedio de Madrid, por los años de 1936 a 1939, y pude comprobar las grandes virtudes de un pueblo perdedor, pero consciente de lo que es someterse a una potencia extranjera. En aquella ocasión la potencia soviética. Y yo recuerdo un Madrid poblado de banderas rojas con la hoz y el martillo y viví aquellos otros fusilamientos a orillas del Manzanares, que no tuvieron nada que envidiar a los de la montaña del Príncipe Pío de 1808.

Para proseguir luego:

Así, La Chispa viene a ser un aguafuerte muy madrileño donde se transparentan las dos épocas en que Madrid supo ser una ciudad tan sufrida y generosa como lo ha sido siempre. Por eso La Chispa es una de mis obras preferidas, porque naturalmente, aunque fue presentada al concurso aquel, fue normalmente preterida concediéndose el premio, una vez más, a una manida figura del oscurantismo liberal, El Empecinado¹¹⁵,

¹¹⁴ Clara referencia al que era alcalde por el PSOE, el profesor Enrique Tierno Galván.

¹¹⁵ Se refiere a una obra de Fermín Cabal. Sabemos que el autor de *Tú estás loco, Briones*, al abandonar el

*en que vieron tal vez la encarnación de la Pepa*¹¹⁶.

La Chispa es por lo tanto una pieza teatral en la que el autor -cual un Goya productor de grabados-, partiendo de unos hechos históricos, utiliza la técnica dramática del *aguafuerte* al producir una lámina, obtenida por el grabado al agua fuerte, dando como resultado una estampa madrileña muy peculiar y a su manera.

8.- Final

A la edición de estas obras teatrales -claro complemento de nuestro Seminario sobre el *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*- he querido añadir en estas páginas las reflexiones del propio autor, con la reproducción literal y abundante de la breve, pero profunda, autobiografía, con el objetivo de proporcionar al receptor una guía interpretativa *de primera mano* sobre su concepción y práctica del teatro relacionado con la historia.

El lector (o el espectador) conoce ya las claves que han impulsado a Rodríguez Méndez a escribir un teatro historicista. Bienvenidas sean. Dejando a un lado los postulados ideológicos del escritor -sobre los que incido, una vez más, son de pertenencia exclusiva del mismo, pero que arrojan luz a la hora de *interpretar* los textos-, nos corresponde a todos, sin duda alguna, añadir nuestras claves hermenéuticas de *lectura* que vendrán suministradas por la competencia (ideológica, literaria, teatral, etc.) que cada uno posea, sin olvidar que es el valor teatral de los mismos lo que, al fin y al cabo, nos interesa.

En conjunto, estamos, en primer lugar, ante un teatro con una carga social, como el propio emisor se encargaba de poner de manifiesto, al explicar las razones que le han llevado a poner subtítulos a algunas de sus obras:

A veces la Historia parece enredarse o involucrarse en la obra de un autor y el realismo profundo da lugar, como dije antes, a que involuntariamente vaya uno haciendo Historia y la obra de arte se convierta en Historia, como afirmaba aquella filósofa, Simone Weil, en sus profundos estudios sobre las raíces del existir. Por eso muchas veces he querido titular a mis obras no como episodios nacionales, tal como lo hiciera el maestro Galdós, pero sí como episodios sociales.

*Episodios sociales españoles*¹¹⁷ que van desde la época de la Reconquista, pasando

grupo Tábano en 1977, se incorporó al grupo Búho que le encomendó la escritura de un texto que tuviese que ver con la nueva Constitución que sería ratificada en 1978. Escribió una primera versión, *¡Que vivan las cadenas!*, eligiendo como personajes centrales al Empecinado y al Cura Merino como representantes de las dos Españas, y en vista de que la obra no se estrenaba, realizó en 1981 una versión definitiva, *Maladanza de don Juan Martín* (Madrid: Ayuntamiento / Banco Exterior, 1985; con prólogo de Enrique Tierno Galván. Otra edición en Burgos: Asociación Cultural de Teatro *La Tarasca*, 1998; con prólogos de Enrique Tierno Galván y Juan Ruiz Carcedo), que tampoco ha sido llevada a los escenarios hasta el momento. Pedro Laín Entralgo había escrito también una pieza sobre el personaje histórico -recreado asimismo por Pérez Galdós en uno de sus *Episodios Nacionales*-, titulada *El Empecinado*, en 1968 (cf. Laín Entralgo, *Tan solo hombres*, Madrid: Espasa Calpe, 1991; con prólogo de Ricardo Doménech).

¹¹⁶ Sobre la primera Constitución española, conocida como *la Pepa* -símbolo del liberalismo radical-, proclamada en Cádiz, en 1812 -en la que se abolió la Inquisición, se estableció la igualdad de los ciudadanos, etc.-, Juan Antonio Castro escribió una pieza teatral titulada *¡¡Viva la Pepa!!* (1979), estrenada en 1980.

¹¹⁷ Idea expuesta con anterioridad: "Mi teatro podría catalogarse como una serie de *episodios sociales españoles* [...] Yo escribo fundamentalmente teatro [...] El verdadero teatro de siempre, desde Aristófanes a Brecht, pasando por Rojas, Lope y Shakespeare, es fundamentalmente crítico [...] Si a mí me ha tocado vivir

por otros siglos, hasta llegar al siglo XX y más concretamente a la época actual, como el autor consignó en el prólogo a *Flor de Otoño*¹¹⁸: "Mi teatro se refiere siempre a la sociedad española. A la sociedad actual que es heredera de la del siglo pasado"¹¹⁹. Por ello, en las *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* se referirá al 98; en *Vagones de madera*, a los años veinte; en *Flor de Otoño*, a los treinta; en *Historia de unos cuantos* a los treinta y cuarenta; en *Los quinquis de Madriz*, a los cincuenta; en *Los inocentes de la Moncloa* y *La batalla del Verdún*, a los sesenta y así sucesivamente.

Y en segundo lugar, estamos ante un teatro de corte historicista, realizado según una peculiar concepción, dentro de unos parámetros ideológicos, sociales y teatrales que el autor no comparte y que le han conducido a la *marginación*:

Teatro historicista más que histórico. Por que en él la historia nace de la vida y no de los cronicones y fuentes de archivo. Es una historia vivida o revivida al contrastarla con los tiempos que me ha tocado vivir. Tiempos en verdad crueles y difíciles, contradictorios, falsos, tramposos. Tiempos que han clavado rejonas en mis lomos y me han llevado al lugar que ocupo ahora, a la marginación, sin participar para nada en éstos que estúpidamente llaman sociedad del bienestar. Precio que he tenido que pagar para manifestarme libre, independiente, a la espera siempre de la verdad. En lucha con toda la artificiosidad que nos rodea. Ésta es mi historia y éste es mi teatro historicista.

José María Rodríguez Méndez *dixit* y se desahoga. Vale... Pero lo cierto es que el autor, que se le conoce más por la obra impresa (leída) que por la representada, ha realizado un teatro historicista crítico -siempre- y ha escrito -sobre todo con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y *Flor de Otoño*-, unas brillantes páginas para el teatro español actual. A ellas hay que sumar las de estas dos obras que salen a la luz pública por vez primera a cuya lectura / representación (y posterior juicio) queda invitado el interesado lector / espectador...

jromera@flog.uned.es

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

una época conflictiva y dura de la historia de mi pueblo, forzosamente tengo que expresarme a través de ese pueblo, que ha pasado por furiosos desarraigos, desilusiones, frustraciones y esperanzas hasta conseguir mantenerse en pie y conservar cierta ingenuidad y ternura" ("Connmigo mismo", *Primer Acto* 173, 1974, pág. 15).

¹¹⁸ Madrid: Ediciones MK, 1978.

¹¹⁹ Sobre este aspecto señalaba Rodríguez Méndez: *En el caso mío concreto, yo sobre todo tengo una obsesión (todos tenemos obsesiones, y yo creo que en esas obsesiones es donde está el misterio de la creatividad posible de cada uno) por la época de la Restauración. Varias obras mías están centradas en la época de Cánovas y Sagasta, porque creo que me identifico yo y a mi gente, los míos, la gente con la que comparto mi vida en un barrio de la ciudad, con las situaciones, los sufrimientos, gozos, de la sociedad aquella de la Restauración. Francamente, yo oigo hablar de [Manuel] Fraga, pues cómo no pensar en Cánovas; y oigo hablar de sistema bicameral, y de senado y de cámara alta y de cámara baja, cómo no pensar también en los cesantes, y todas estas cuestiones; evidentemente, eso me parece suponer que no voy muy equivocado cuando me preocupa la etapa histórica de la Restauración, porque todavía no se ha restaurado del todo...* (Varios Autores, *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March, 1977, págs. 126-127).