

*LITERATURA ESPAÑOLA.*  
*HOMENAJE A CERVANTES Y LA LENGUA ESPAÑOLA. AÑO 1978.*  
*DE UN HOMENAJE A OTRO HOMENAJE\**

Antonia Calderone (\*)

*Literatura española. Homenaje a Cervantes y la lengua española. Año 1978*, de José María Rodríguez Méndez, fue publicada por primera vez en la *Antología de Teatro Español (A.T.E.)*, con una introducción de Antonio Morales<sup>1</sup>. Según información que me ha proporcionado el autor, la pieza ha sido incorporada recientemente en una edición de piezas seleccionadas por él, de pronta aparición, bajo el nuevo título de *El rincón de don Miguelito*, el cual, como se podrá comprobar, denota con mayor propiedad su acción, fijando la atención del lector sobre el personaje y, a través del diminutivo afectivo, sobre la relación entre éste y el autor<sup>2</sup>.

Empezaba Rodríguez Méndez su bellissimo y esclarecedor *Prólogo* a la pieza preguntándose sobre la esencia de ésta misma: “¿Una obra cervantina más? Pudiera ser. No me importaría que así fuera calificada dentro del extenso campo encomiástico cervantino, siempre que resultara digna y válida.” (p. 17) y declarando a continuación el porqué de su infinita admiración por Cervantes (“una mezcla de humanidad y serena santidad literaria”<sup>3</sup>) y los motivos que lo llevaron a componer esa pieza “cervantina”: la necesidad anímica de volver a “su” lengua española y a “su” literatura española, tras los casi

\* En este año cervantino, quiere ser, éste, un homenaje indirecto al gran Maestro a través del homenaje directo al gran autor contemporáneo, que en en estos últimos años está viviendo el merecido reconocimiento de su larga labor artística y al que tengo la suerte de contarle entre mis amigos más entrañables.

(\*) Università di Messina

<sup>1</sup> Colección dirigida por César Oliva y publicada por la Universidad de Murcia. El *Prólogo* está fechado “Barco de Ávila, abril de 1979”. Cito por esta edición.

<sup>2</sup> La pieza ha pasado por varios títulos: en la *A.T.E.* alterna el citado título con el de *Literatura española* a secas, que aparece también en otras bibliografías; se le conoce además como *Puesto ya el pie en el estribo*.

<sup>3</sup> “He admirado a Cervantes con toda mi alma desde que tengo uso de razón. Lo he admirado por encima de todo, especialmente por encima de la retórica escolástica y la liturgia académica. Lo he ido sintiendo más cerca de mí -humanamente cerca, literariamente lejos hasta la raya del mito- conforme fui creciendo y amando la lengua y la literatura españolas cada vez con más ahínco y, quizás, cada vez con más desesperación. He sentido en Cervantes la realización de un ideal imposible: la identificación del hombre y la literatura sin apenas fisuras entre una

cuarenta años vividos en Cataluña, donde él, “trabajador de la lengua”, había acabado por sentirse extranjero. Ninguna fuente mejor para recobrar vida, por lo tanto, que la recuperación del mundo entremesil de Cervantes. De ahí nace *El rincón de don Miguelito*.

En un “viejo caserón” de la antigua calle de Francos (hoy día calle de Cervantes), esquina a la de León, frente al mentidero de los comediantes, por lo tanto en un único lugar escénico, se sitúa la acción del drama, que respeta también la unidad de tiempo, pues empieza por la mañana de un luminoso 22 de abril de 1616 para acabar al amanecer del día siguiente, marcando el toque de las campanas los tres *momentos* en que está dividida; en este único y mágico lugar se va a escenificar el último día de vida de don Miguelito. Reza la acotación de apertura:

El escenario es una gran reja situada al foro frente al público. Reja afiligranada de un viejo caserón madrileño. Tras de la gran reja, se ve el cielo, las torres, los tejados de un barrio madrileño en el siglo XVII. Es un mirador abierto al aire libre, a la vida popular callejera, al ir y venir de las gentes por la villa. La reja desciende hasta permitir ver el nivel de la calle [...] Por ella entra la luz, el bullicio y el ritmo de la vida popular. Tras de la reja, contemplando el mundo madrileño, un anciano decrepito se arrebujaba en sus mantas, recostado en un sillón frívolamente, el rostro vuelto hacia la luz y el espacio de la calle con la ansiedad de una planta decrepita que sólo puede vivir merced a la luz que viene de fuera. A su alrededor sombras informes de muebles, pesados cortinones, siluetas de imágenes. Todo aparece descolorido ante la fuerza del ventanal que se abre a la calle y parece ser la razón de la existencia de aquel anciano. (pp. 23-24)

Pocos, esenciales y casi desdibujados los elementos que connotan esta escena única, exceptuando la presencia de la reja de la ventana que, como se dirá mejor más adelante, funge de límite entre el mundo real y el ficticio.

Los personajes que intervienen, además de Don Miguel de Cervantes Saavedra, son: Preciosilla, la Gitana; Rinconete, el Pícaro; Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera; Lope de Vega, El Fénix de los Ingenios; Luis de Góngora, el poeta culterano; La Esposa, El Esposo, La Habladora, La Camacha, Crístinica, El Barbero, El Sacristán Pasillas, El Furriel, El Alguacil, Santa Lucía, El Escribano,

categoría y otra. Cervantes es para mí el hombre batallador por el sustento y la vida en estos conflictivos y agrios predios hispanos, y a la vez el alma de la lengua y la literatura. Una mezcla imposible de humanidad y serena santidad literaria. Cervantes, en fin, es junto con Teresa, con Juan, con Fray Luis, con...- la literatura española. La literatura española del pueblo, la literatura española para el pueblo. En Cervantes, como en los otros citados y por citar, la lengua española se agiganta para hablar al pueblo. Por vez primera es el pueblo al que se invoca, porque es el pueblo el que los ha suscitado -a esos monstruos de la palabra- para que trencen con la lengua española sus grandes monumentos.” (p. 18)

Sancho Panza y “voces diversas y gente del pueblo”; por lo tanto actúan personajes realmente existidos y personajes de ficción: a tres de los autores cumbre del Siglo de Oro (Cervantes, Lope y Góngora) se acompañan creaturas literarias cervantinas sacadas de tres entremeses (*La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca*, *Los habladores*), de tres novelas ejemplares (*La gitanilla*, *Rinconete* y *Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*) y del *Quijote*, a las que se van a añadir, en el curso de la acción, un recién nacido a quien se le impone el nombre de Pedro de Urdemalas y, en cuanto evocadas por alguna de las susodichas, Chirinos de *El retablo de las maravillas* y La Repulida de *El rufián viudo*. Mientras que los personajes ficticios aparecen a lo largo de la entera acción, Lope de Vega y Luis de Góngora lo hacen sólo una vez, el primero cerrando el *momento* primero, el segundo cerrando el segundo.

Fijaré mi atención más detalladamente en los dos primeros *momentos*, puesto que en ellos, como en toda pieza clásica, se “pone el caso” y “se enlazan los sucesos” y, sobre todo, se usan más los textos cervantinos, pudiéndose deducir ya desde ahora la relación entre los personajes -reales y ficticios- con Cervantes y la relación entre todos ellos y Rodríguez Méndez.

El primer *momento* se presenta como un entremés clásico de desfile. Después de una actuación coral de diversos vendedores, pregoneros y pedidores, llegan a la reja de don Miguelito, uno tras otro, la Gitanilla, Santa Lucía (que así se le llama al chico que pide para el aceite de la lámpara de Santa Lucía), la Habladora, Tomás Rodaja y Rinconete.

La Gitanilla, vendedora de flores, le ofrece a su viejo amigo un ramillete, pregunta por su salud, le calienta la mano entre las suyas, se la besa y, al final, le pide que le diga la buena ventura, como cuando le predijo que se casaría con un caballero, siendo ella misma de origen noble, sueño éste que no ha dejado de acompañarla todas las noches. Sin embargo, le declara que, aunque así no sea, ella quiere que su querido amigo sea el padrino de su primer hijo. Canta y baila para él.

Se acerca luego a la reja el chico que pide para la lámpara de Santa Lucía, enfadado porque el soldado (que “ya ha descalabrado al sacristán de san Lorenzo, al barbero de la esquina, al mandadero de las monjas,” p. 30), por celos le está malogrando el negocio puesto que no le permite el paso a la calle donde vive Cristinica, la criada de Teresa Cascajo, y donde viven también las Camachas que son muy caritativas.

Llega a continuación la Mujer Habladora que va descargando sobre el pobre viejo (“hecho un ovillo al pie del sillón para protegerse de la andanada de la vieja”, p. 32) un sin fin de chismes entre los cuales hace referencia a La Chirinos (“Pues ¿qué me dice de la Chirinos, la Chirinos, la cómica del siete? ¿Supo su merced que salió azotada por las calles de Ciudad Real?”), y a La Repulida (“Y la Repulida, que apartóse de Cañamar y anda amancebada con un guro de Toledo. Vea, su merced, la que tanto presumía...” (p. 32).

Al marcharse la Habladora, que encuentra más atento público a sus pláticas en María la Camacha y Teresa Cascajo, se detiene frente a la reja “un curioso tipo alto y tieso como una espátula, muy pulcramente vestido [...], rostro ascético y grave.” (p. 33). Es Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, quien, cuando don Miguelito le pregunta qué tal va “en los achaques del vidrio”, le contesta que sigue siendo de vidrio fino, pero irrompible gracias a una sustancia que cierto alquimista toledano ha añadido al cristal para darle dureza sin quitarle sus propiedades de transparencia y ligereza.

A seguir, llega a la reja Rinconete, “mozo pícaro, que ya anda rondando los treinta años de su vida dura” (p. 35), que ahora tiene el oficio de aguador, haciéndose llamar Agustín el de las Pañuelas, y niega ser “el compañero de aquel Cortadillo, que en Babilonia aprendía las artes de Monipodio”, niega conocer a don Miguel y ser viejo amigo suyo (pp. 36-37). Apesadumbrado y dudando de sus facultades mentales, Cervantes vuelve a tumbarse en el sillón, cuando al rato “aparece ante la reja otro personaje. Es un elegante clérigo, de edad madura, remilgado y apuesto. Melena casi negra y barbita entercana. Ojos chispeantes. Cuerpo jacarandoso envuelto en el rico manteo.” (p. 40). Es Lope de Vega, a quien vamos a dejar por ahora frente a la reja, ya que merece atención especial, para seguir con los avatares de los personajes ficticios. Con esta escena se cierra el *momento* primero.

El segundo se abre con un diálogo entre don Miguel y Cristinica, desconsolada y en lágrimas porque no puede llegar a su casa por culpa de un “maldito furrier” que cierra su calle y que “agora anda dándose de cintarazos con el sacristán Pasillas”. Mientras, un siniestro redoble de cajas en la lejanía, por Atocha, anuncia el paso de una procesión de azotados, entre los cuales se encuentra Monipodio, que según palabras del Escribano es “[...] rufián entre los rufianes, [...] que vino desterrado de su tierra, de Sevilla...” (p. 50). En eso, irrumpen en la escena, riñendo, otros dos protagonistas: el soldado, “tizona en ristre”, que persigue a “una especie de lombriz negra armada con un simple palo de escoba” (p. 51), o sea el sacristán.

Llegada la hora de la siesta, don Miguel vuelve a su sillón frailuno para descansar, pero no logra hacerlo, por las voces de disputa entre el Esposo y la Esposa en la casa colindante. Por la discusión se entiende que se trata de doña Leonor y de Pancracio de *La cueva de Salamanca*, pero también en este caso la anécdota difiere del original: no actúan ni la criada ni el estudiante y la Esposa, tras comentarle a don Miguelito lo peligroso que es para una mujer quedarse sola en casa (aunque ella se siente tranquila por tener a un buen vecino como él), le comunica que va a recluirse en la suya como una carmelita reformada y que va a recibir sólo al barbero, que debe terminar de ade rezarle una peluca, y al sacristán Pasillas que le traerá unas velas. Al entrarse la mujer, Cervantes comenta: “Paréceme que empieza aquí otro buen entremés.” (p. 57). Al rato llegan los dos amantes. Mientras empiezan a oírse en la

casa vecina ruidos de música, taconeo, baile y risas, “la reja se oscurece ante la presencia de un ensotariado enorme, de cara rolliza, achaparrado, calvo, lustroso y vital.” (p. 61). Es Luis de Góngora.

Dejando para más adelante el análisis de este otro personaje real en su relación con el protagonista, hay que advertir que aquí él interviene también como personaje ficticio, puesto que, de alguna manera, va a desempeñar el papel que en *La cueva de Salamanca* tiene el estudiante, o sea ayudar a la mujer a salir del mal paso cuando vuelve de repente el marido, fingiendo exorcizarla gracias a sus poderes, con oraciones y conjuros, ayudado por el no menos pícaro don Miguelito.

El *momento* tercero es el más innovativo. Es de noche y de repente, sin darle a don Miguelito tiempo de reaccionar ni siquiera, una mujer “tapada” le deja un envoltorio sobre el regazo y se aleja corriendo “tras lanzar un suspiro largo y expresivo”. El llanto de la criatura recién nacida no deja lugar a dudas. Graciosísima es la reacción de Cervantes frente a una situación que no sabe dominar y que compara a otros momentos críticos de su vida (“Aquí te quiero ver, Miguelillo, que ni en la Argel, ni en Lepanto las vistes más negras”, p. 72). El anciano no encuentra remedios para que el niño pare de llorar: lo estrecha en su regazo, lo mece, llega incluso a encerrarlo en el arcón de sus manuscritos, para volverlo a sacar al rato, se retira de la ventana, temiendo lo que exactamente va a suceder a renglón seguido: se detienen a la reja el licenciado Vidriera y la bendita Habladora y se arma el escándalo, porque todos creen que el niño es hijo del anciano. A continuación llegan Preciosilla y Rinconete, que quieren casarse, pero para ello necesitan que el anciano garantice que el joven no es el antiguo maleante, perseguido por la justicia, sino el honesto Agustín de las Piñuelas. Aquí se origina otra escena muy divertida, porque Cervantes deduce que, de consecuencia, el niño es de ellos, y quiere devolvérselo, pero la Gitanilla se niega a recibirlo. Preguntándose todos, entonces, de quién pudiera ser hijo, Preciosilla opina que “Habrá caído del cielo, don Miguelito...” y Rinconete que “O habrá salido de las piedras...” (p. 79). Finalmente, llegan a un acuerdo: Cervantes garantizar por Rinconete, los dos podrán casarse y prohijar al hijo de la piedra o de la calle; Don Miguelito, que será el padrino, escoge para el niño, hijo de la piedra, el nombre de “Pedro de Urdemalas, porque así de malas ha de urdir las...” (p. 81). Bailoteando alegre con la criatura, Preciosilla empieza a cantar: “Y así, pisaré yo el polvo atán menudito, pisarélo atán menudó, atán menudó” (p. 81). Unos tras otros, van saliendo todos los personajes que se unen al baile. Hasta Cervantes es obligado a salir de su casa (al fin la reja “desciende hasta desaparecer”) a cantar y bailar.

La escena se oscurece, don Miguelito siente que ya se acerca el momento de la partida fatal y, mientras se despide de su pueblo y de las criaturas que han llenado de amor su vida, nota que está llegando su buen amigo Sancho

Panza. Éste, mientras lo ayuda a incorporarse y lo “va sacando lentamente [...] a través de la escena” (p. 86), lo anima a partir contándole que Rocinante ya está aparejado, que ya es el alba y queda mucho camino por recorrer: “Y anímese, mi señor, que aún tenemos de alcanzar juntos muchas jornadas y largo tenemos de colokuar en nuestra lengua romance. Vos con vuestra sabiduría y yo con los refranes de mi pueblo...Largo vamos a platicar, señor... Y mire que ya está apuntando el alba...” (pp. 86-87).

Cae el telón mientras “una luz irreal, suave y azulada” cubre la escena.

De este rápido bosquejo del asunto espero que se haya notado cómo utiliza Rodríguez Méndez el material literario que le proporciona Cervantes: sobre una base de referencias directas a situaciones o motivos de algunas obras cervantinas -incluso con citas textuales- entreteje una afiligranada relación entre ellos que es pura creación suya. Asistimos, por lo tanto, a una *contaminatio* de textos cervantinos, basada sobre todo en incursiones de personajes de un texto a otro, por lo cual, fuera de toda exacta referencia de tiempo y lugar, se mezclan personajes de tres novelas ejemplares, el soldado de *La guarda cuidadosa* irrumpe en el terreno de *La cueva de Salamanca*, la Crisnina de *La guarda cuidadosa* pasa a ser la criada de Teresa Panza del *Quijote*, Chirinos de *El retablo de las maravillas* es nombrada por la protagonista de *Los habladores*, etc., al mismo tiempo que el autor-recreador inventa, como se ha dicho, nuevas situaciones que no tienen la más mínima relación con la obra cervantina.

Todo ello me lleva a preguntarme si ese caos primordial en que los personajes se mueven es anterior a la obra de organización del Ingenio que después los irá colocando, cada uno en su entremés, cada uno en su novela ejemplar, etc. para finalmente encerrarlos en el arcón, o si, en cambio, los personajes ya trabajados han salido del arcón (donde se sabe que yacen olvidados) para barajarse ellos mismos, como naipes locos, y generar otros entremeses, o sea para continuar ese juego maravilloso que es la literatura. Y, si los personajes ya se encuentran, materializados en los folios de un manuscrito, en el arcón, éstos que se mueven en la escena, distintos de aquéllos, ¿serían sus modelos? Parecería no existir una frontera entre la vida real dentro de la ficción y la de la ficción dentro del arcón.

En esto juega un papel muy importante la reja que -además de su fundamental valor escenográfico, siendo el único elemento de decorado en el que se concentra todo el movimiento escénico- se presenta como símbolo del límite entre la vida y la novida, como a menudo sugieren las acotaciones. Los pocos movimientos del anciano son de su sillón a la reja y de la reja a su sillón, a ella se apoya, a través de ella mantiene contactos físicos con sus amigos; por ella entra la vida y estar detrás de ella es ya, para el anciano decrepito, la única razón de su existencia. Cuando, al final, “desciende la reja hasta desaparecer y la vivienda de don Miguel queda confundida con la misma calle” y, después,

“ya no hay reja ni casa”, don Miguelito, muriéndose, se ha incorporado a la vida, se ha reunido con sus creaturas para vivir otra vida, que no puede ser otra que la de la inmortalidad, la situación inmortal de la literatura.

La incorporación de Lope y Góngora, entre los personajes, le sirve al autor no sólo para crear un apropiado marco histórico para su fábula sino también para sacar a la luz los sentimientos de don Miguelito hacia el mundo real en ese último día de su vida, que se se manifiestan a través de una gran enemistad y otra, igualmente grande, amistad.

En el episodio con Lope encontramos referencia a ese trato entre hipócrita y hostil que caracterizó el enfrentamiento de los dos autores a partir de la publicación de la primera parte del *Quijote*, trato crítico que quizás dependiera de esa situación que Guillermo Carrasco define de “lector polémico privilegiado que cada uno parece haber revestido a los ojos del otro.” (Carrasco, 2003).

El retrato que ofrece Rodríguez Méndez de Lope, según la perspectiva de Cervantes y de Góngora, es burlón y esperpéntico. En el saludo de Lope “suena su voz irónica y sus labios se extienden en una sonrisa un tanto maligna”, su gesto es “condescendiente” como el de un “emperador romano” (p. 40); “hinchado de condescendencia”, el Fénix le va enumerando a Cervantes las innumerables faenas que le esperan aquel día y, “fingiendo modestia”, declara que no son más que “quisicosas, don Miguel, quisicosas del vulgo para dar gusto...” (p. 41), para pasar luego a preguntarle: “¿Y mi señor Cervantes qué hizo de aquellos entremeses que guardaba en el baúl que ahí veo? ( *Su dedo ganchudo señala el baúl que hay junto a la silla donde se sienta Cervantes*)” (p.42). El interés de Lope por los entremeses parece ser real y serio, aunque engastado en un contexto de réplicas irónicas. La respuesta de Cervantes y el tono general de toda su actuación se mueven entre la deferencia hacia el gran autor, la modestia y la molestia frente a los ataques irónicos y ofensivos de Lope, como puede notarse en el momento clímax:

DON MIGUEL                    ¿A do habrán ido a parar tales papeles, si no están ya en el buche de los ratones? Pues en aquesta casa los tales no tienen de que sustentarse si no es de papeles viejos y ya ineservibles...

LOPE DE VEGA                (*Riendo*). [...] Pero cuide de que esos papeles no vayan a indigestar a los pobres ratos y, sobre todo, mi señor de Cervantes, procure que no vayan a dar con algún mamotreto de aquel Quijote, que anda perdido por ahí, a salvo del lugar adonde fue a parar en su día...[...] Sólo quería evitar un sacrilegio raticida, mi admirado magister, pues yo mismo tengo a honra salvar de los muladares esos ejemplares quijotescos, cuando encuentro alguno de ellos heridos por injurias corporales... (p. 42 )

Cuando Lope, al final, se marcha, en medio de una explosión callejera de vítores y clamores, Cervantes va a la arquilla y de ella saca, entre varios legajos, uno, que sacude; se lo lleva a la reja y lee: “La cueva de Salamanca”... “La guarda cuidadosa”... “El viejo celoso”... “Los habladores”... (*Dejando caer el manuscrito*). “Pues cuando menos los ratones sí que los perdonaro” (p. 43).

En el encuentro entre Cervantes y Góngora prima, en cambio, una cordial y mutua estima que llevará a los dos a ser cómplices en el episodio reinventado de *La cueva de Salamanca*. La escena que los interesa es, además, una de las más cómicas, connotada por cierta exageración entremesil, por ejemplo en el saludo de entrada de Góngora que deja apabullado al pobre Cervantes: “[...] he de dejarle en punto, luego de congratularme al verle de tan buena presencia física, que no dudo haya correspondencia concorde con su sempiterno espíritu altísimo, noble y divino...” (p. 62) o bien en la misma consideración en que tiene Góngora su propia producción:

Entre Polifemo y Galatea ando siempre metido, en ansias boreales y nácaras, perfumes, estrellas... Como si dijera del caño al coro y perdone... (*Bajando la voz*). Si he de decirle mi verdad, ya estoy estragado, porque bien sabe su merced que mi regocijo y gusto es la lírica popular, refranera y castiza, esa poesía que su merced supo componer tan bellamente en sus libros y entremeses y que ese Lopico, mal pico, prostituye y malbarata por esos corrales de cómicos... (p. 62)

y, sobre todo, en su modo de referirse a Lope:

A ese Lopico lo pico yo y lo repico... [...] tiempo habrá, señor de Cervantes, si Dios es servido, de que platiquemos hartos y nos solacemos en nuestras mutuas soledades, lejos los dos de las vanidades cortesanas, que han sido hechas para Lopillo y sus discípulos, rimadores de ochavillo, calceteros y zurcidores de versos cojitranco, albarderos de coplillas arrieras con sabor a ajo y regüeldo... (p. 63).

También en este caso Rodríguez Méndez hace revivir en la escena una situación que muy verosíblemente pudo haberse verificado en tiempos de Cervantes cuyo aprecio por Góngora -bien en su vertiente popular, bien en la culterana- fue grande, como atestiguan las dos conocidas alusiones a éste último en *La Galatea* y en *El viaje del Parnaso*. Y, a propósito de *Soledades*, me parece muy significativa la reiteración del término “soledades” a lo largo de la acción y en relación con los tres ingenios. En el momento primero Lope lo usa, con condescendencia cargada de ironía, para comentar la situación de Cervantes: “Beatus ille. Beatus, sí, en deleitosas soledades.” (p. 41) y en el momento de despedirse: “Tiempo habrá, empero, mi don Miguel, para que algún día ambos a dos podamos platicar en las soledades deleitosas de las que

vengo y a las que voy...” (p. 43). En el segundo, Cervantes le declara a Góngora: “sólo quisiera vivir unos cuantos años más para gustar el deleite de esas soledades que su merced está componiendo...” (p. 62), y, más adelante: “mucho me holgara de platicar con su merced en estas mis soledades.” (p. 63). En fin, al querer despedirse, Góngora asegura al amigo: “Tiempo habrá, señor de Cervantes, si Dios es servido, de que platiquemos harto y nos solacemos en nuestras mutuas soledades, lejos los dos de las vanidades cortesanas.” (pp. 63-64). El término se connota cada vez de un significado distinto, el que cada uno de los tres le atribuye, sin que se pierda la referencia individual en el plano literario (“*A mis soledades voy*” y *Las Soledades*); prevalece, sin embargo, la idea de lugar solitario -no exenta de la de la condición de soledad física y espiritual ni de la de la melancolía y nostalgia por falta de algo o de alguien, que el término posee en singular-, que es la que refleja la condición física y anímica de don Miguelito.

Éste último es tan sólo un ejemplo para destacar la gran pericia con que Rodríguez Méndez maneja el lenguaje también en esta pieza. Riquísimo desde sus primeras obras, el lenguaje teatral de nuestro dramaturgo se ha ido enriqueciendo, a lo largo de su producción, gracias a los aportes de su “experiencia vital múltiple” (Martín Recuerda, 1979a: 206) a la que se ha acompañado la del literato a través de su labor de ensayista y el estudio del lenguaje de las obras del género chico y de los clásicos, a partir de los años del bachillerato y su entrada en el T.E.U. de Filosofía y Letras en 1946, como actor, donde interpretó obras de Cervantes, Lope de Vega, Tirso, etc. A propósito de su experiencia en el T.E.U., el mismo Rodríguez Méndez declaraba a Martín Recuerda: “El cultivo de los clásicos [...] es una educación estética, de tipo clásico y eminentemente positiva. Allí aprendimos todos a saborear el lenguaje castellano, y la gracia y el donaire de Cervantes, Lope, Moreto, Tirso, Calderón, etc.” (1979a: 24).

De los pocos ejemplos textuales citados espero que se haya notado la recreación de esa gracia y ese donaire, junto a la reproducción de los arcaísmos, los cultismos, el caló de Preciosilla, el habla de la germanía de Rinconete, los vulgarismos de la Habladora, el habla coloquial del mismo don Miguelito. Sin lugar a dudas, en la elaboración del lenguaje teatral entremesil Rodríguez Méndez demuestra haber aprendido muy bien la lección de los clásicos. Si se comparan, por ejemplo, las pullas que el soldado le lanza al sacristán en *La guarda cuidadosa* (“sombra vana”, “sotasacristán de Satanás”, “caballo de Ginebra”, “pulpo vestido”), con las que Rodríguez Méndez crea para sus personajes correspondientes (“rabo de zorra”, “saban-dija gatuna”, “lombriz negra”), creo que nuestro autor en nada desmerece frente a los clásicos.

Pieza perfectamente engastada en la tradición popular realista española y en la que están presentes las características básicas del teatro de Rodríguez

Méndez, en su tiempo detectadas y analizadas por J. Martín Recuerda<sup>4</sup>, en cuanto al mensaje *El rincón de don Miguelito* pertenece, junto con *El pájaro solitario*, *Teresa de Ávila* e *Isabelita tiene ángel*, a esa última vertiente de nuestro dramaturgo, la de un teatro crítico de la literatura española, en el que utiliza la literatura “para explotar el clima y el ambiente mental de diversas épocas”, o para “interpretación de algunos mitos literarios populares” (Rodríguez Méndez, 1971), o bien, como muy acertadamente apuntaba A. Morales en su introducción a la edición de la pieza, para “encontrar en ellos [los personajes históricos o de ficción] respuestas o interrogantes sobre el hombre.” (Morales, 1989: 11).

Estoy de acuerdo con Antonio Morales que define la pieza “una obra de madurez”, o sea

uno de esos textos donde quedan resumidos, aclarados, subrayados, los pensamientos y sentimientos de su autor; donde los personajes y las situaciones, *el drama*, en suma, es un trasunto del corazón del escritor. Por eso *Literatura española* es un drama de soledad y españolismo. Soledad virtuosa no penitencial. [...] El españolismo no es patotería de cuartel o de manual de postguerra. Es, sencillamente sentimiento del paisaje y amor y comprensión por los demás. (Morales, 1989: 12-13)

Asímismo, concuerdo con él en que

Hay mucho de autobiográfico -no en lo anecdótico sino en lo sentimental- en el encuentro con Lope. Las relaciones personales y epistolares del grupo de autores coetáneos a Rodríguez Méndez, Recuerda, Olmo, etc. están llenos de leve amargura, de ese cansancio. (Morales, 1989: 13)

Sin embargo, soy de la opinión que lo autobiográfico (esa “leve amargura”, “ese cansancio”) invade la entera pieza como fundamento de la pieza misma, si se me permite un paralelismo entre los dos autores, Cervantes y Rodríguez Méndez, de cara, cada uno, a sus creaturas, creaturas llenas de vida, pero de vida ficticia, perfectas para ellos y queridas, pero relegadas en el fondo de un cofre, por lo tanto malogradas para los demás, o sea muertas.

<sup>4</sup> Entre ellas, según mi opinión, y relacionado con el episodio inventado sobre la Gitanilla, Rinconete y el pequeño Pedro de Urdemalas, prima el “deseo de destacar las virtudes en los personajes populares fundamentales” para que “la visión última que se lleve el espectador o el lector de su obra, sea la que ofrecen las virtudes de estos personajes, que necesitan fraternizar con los demás.” (1979b: 26).

## **Referencias bibliográficas**

- CARRASCO, GUILLERMO, 2003, “Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes”, en *Artifara*, gennaio-giugno 2003, sezione Monografica, <http://www.artifara.com/rivista2/testi/lopedevega.asp>.
- MARTÍN RECUERDA, JOSÉ, 1979a, *La Tragedia de España en la Obra Dramática de José María Rodríguez Méndez*, Salamanca, Publicaciones de la Cátedra “Juan del Encina”, Universidad de Salamanca.
- MARTÍN RECUERDA, JOSÉ 1979b, “Introducción” a J. M. Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandango. Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, 1989, *Literatura española. Homenaje a Cervantes y la lengua española. Año 1978*, en *Antología de Teatro Español*, Años 70 y 80, n. 11.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ MARÍA, 1971, *Ensayo sobre el machismo español*, Barna, Ediciones de bolsillo.