


7-2009

El primer estreno en Madrid de José María Rodríguez Méndez: Los inocentes de la Moncloa

Jorge Herreros Martínez

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Herreros Martínez, Jorge. (2009) "El primer estreno en Madrid de José María Rodríguez Méndez: Los inocentes de la Moncloa," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 485-509.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

*A Ángel Berenguer,
ilustre maestro del que tanto he aprendido.*

El día 28 de enero de 1964 el dramaturgo madrileño José María Rodríguez Méndez (1925-) estrena la primera obra teatral en su ciudad natal, *Los inocentes de la Moncloa*. Hasta ese momento sus estrenos se habían producido únicamente en Barcelona¹, donde residía desde que finalizó la Guerra Civil en 1939.

Antes de estudiar la recepción crítica del estreno de *Los inocentes de la Moncloa* en Madrid, queremos presentar los datos de interés más relevantes de esta pieza teatral (*título, fecha de creación, fecha de publicación de la primera edición, otras ediciones, lugar y fecha del estreno, crítica y duración en cartel*), así como un análisis interno de los principales elementos constituyentes (resumen, antecedentes, descripción de la estructura formal, personajes, lenguaje, espacio, tiempo, movimiento y progresión dramáticos) y un estudio de la génesis teatral (motivos y estrategias).

Datos de interés

— *Título*: Los inocentes de la Moncloa

Según el informe del censor José María Cano, emitido el 24 de enero de 1961 (Muñoz Cáliz, 2006: 371), el título inicial de la obra fue Oposiciones. Si bien, hemos de señalar

¹ Hasta enero de 1964, José María Rodríguez ha estrenado nueve obras en teatros y locales de la Ciudad Condal:

1. *Vagones de madera* (1958) es estrenada el 21-12-1959 en el teatro Candilejas. La representación corre a cargo del T.E.U. de Barcelona dirigido por José María Loperena.
 2. *El milagro del pan y de los peces* (1953) y (3.) *La tabernera y las tinajas* (1959) se estrenan ambas en programa doble el 23-05-1960 en el Teatro Candilejas. La primera de ellas es interpretada por el Grupo Palestra con dirección de Ramiro Bascompte; por su parte, Florencio Clavé dirige al grupo teatral La Pipironda en la segunda obra.
 4. *Los inocentes de la Moncloa* (1960) sube por primera vez a los escenarios en 24-02-1961 en el mismo Teatro en el que se produjeron los anteriores estrenos (Candilejas). Esta vez, Ramiro Bascompte dirige a la Compañía de Artistas de Barcelona.
 5. *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) se estrena en el Teatro Guimerá el 01-02-1963. Es interpretada por la Compañía de Dora Santacreu y Carlos Lucena, con dirección de este último.
- Entre 1961 y 1963 La Pipironda lleva en su repertorio varias obritas cortas de Rodríguez Méndez que son representadas en tabernas, centros parroquiales, hogares de la tercera edad, etc. del extrarradio barcelonés. Se trata de:
6. *Prólogo a Fuenteovejuna* (1961)
 7. *El hospital de los podridos* (1962)
 8. *Historia de forzados* (1962)
 9. *Defensa atómica* (1963).

que no hemos encontrado otros documentos que certifiquen este hecho.

— *Fecha de creación*: 1960

— *Fecha de publicación la primera edición*: 1961 (*Primer Acto* 24: 24-43)

— *Otras ediciones*: Madrid: Taurus, 1968 (esta será edición de referencia en el presente artículo) / Salamanca: Ed. Almar, 1980 / *Teatro escogido* I, Madrid: AAT, 2005, 147-195.

— *Lugar y fecha del estreno*: Teatro Candilejas. Barcelona. 24/02/1961. El autor recuerda aquella noche de la siguiente manera (Rodríguez Méndez, 2004: 103):

La noche del estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, 24 de febrero de 1961, no puede olvidársenos a ninguno. [...] La expectación se mascaba ya en la calle. Los actores estaban nerviosos. Alguien me auguró un «éxito de época». Yo lo que deseaba, como siempre, era que las dos horas angustiosas pasaran para bien o para mal, pero que pasaran. [...] El final, una apoteosis. Cuando me sacaron a saludar estaba la sala puesta en pie y clamando bravos. Yo adelanté hacia el proscenio la inmensa ovación. [...] Di las gracias a todos y empezaron las felicitaciones. Todos aseguraban que el éxito era mío. Tal vez nunca haya tenido una sensación tan clara de triunfo...

— *Duración en cartel*: 6 semanas y 3 días. Hasta el 02/04/1961.

— *Crítica*

Antes del estreno, la prensa barcelonesa crea una inusitada expectación con respecto al mismo. El mundo del teatro tiene ganas de ver el tercer estreno de Rodríguez Méndez y así lo certifican los artículos previos aparecidos en las páginas de *La Vanguardia Española* y *El noticiario Universal*.

«*Los inocentes de la Moncloa* no nos pueden dejar indiferentes» señala María Luz Morales (1961: 23). Y esta vez sí, la crítica es unánime y considera un éxito la propuesta teatral de Rodríguez Méndez, así como el montaje de Ramiro Bascompte.

La labor de este joven autor no es copiosa, pero sí interesante. Merece atención, porque en ella aparece el escritor teatral inteligente, profundo y de temple. Con vigoroso desenfado, valiente y audaz en *Los inocentes de la Moncloa*, obra con la que entra por la puerta grande con todos los honores en el campo profesional de la dramaturgia española. (De Cala, 1961: 21)

El público, alentado por la crítica, acude a diario a presenciar el espectáculo y el autor se consagra en su ciudad de adopción:

Nuevo estreno de Rodríguez Méndez en el Candilejas. Nuevo triunfo de Rodríguez Méndez, a quien auguramos esa larga permanencia en el cartel que en justicia bien merece. (Cantieri, 1961: 53)

Marti Farreras (1961: 22) en su crítica elogia por igual tanto al autor, «tiene un poderosísimo instinto escénico», como a la obra «una comedia realista, de un realismo feroz, de una autenticidad analítica poderosa y de un notable verismo documental».

Tras más de mes y medio en cartel, su despedida es acogida con cierta incompreensión debido al triunfo que estaba cosechando:

Necesidades de programación obligarán en breve a cambiar el cartel del pequeño Candilejas, en donde *Los inocentes de la Moncloa*, la fuerte y emocionante comedia de José María Rodríguez Méndez, viene obteniendo un éxito que dichos compromisos van a interrumpir en el momento en que mayor asistencia le venía prestando el público. («Los últimos días de *Los inocentes de la Moncloa*», 1961: 35)

Análisis interno

Resumen

La obra se inicia con un personaje en escena, José Luis, un joven ya maduro que en la habitación de una vieja pensión madrileña situada en el barrio de Argüelles, prepara oposiciones para notarías. Sus anteriores fracasos le hacen estar obsesionado con el examen y su mayor preocupación es memorizar los temas. Mientras trata de recitar estos en voz alta, las interrupciones en su cuarto son continuas: Paco Ruiz, un joven médico desgraciado en su vida privada y que vive también la pensión, entra para pedirle un duro para tomar «el trole»; Doña Rosalía, la dueña de la pensión aparece con un muchacho cordobés que quiere ingresar en la Escuela de Ingenieros, llega enfermo y la patrona lo instala provisionalmente la habitación de José Luis, donde también entra Ana María, la novia del opositor, licenciada en Filosofía y Letras y profesora en un colegio de monjas. Trata de darle ánimos y algunos consejos, pero también le recuerda que su futuro matrimonio depende de esas oposiciones y ella está cansada de esperar. En la estancia de José Luis también aparece Santana, antiguo compañero que sacó las oposiciones al año siguiente de terminar la carrera gracias a sus influencias, y ahora sólo se dedica «a embrutecerse, a no pensar. A amontonar dinerito» (Rodríguez Méndez, 1968: 145). Invita a la pareja a cenar y se marcha. Ante esta visita, el opositor se viene abajo y piensa que todo el mundo está contra él. Todavía antes de terminar el primer acto, entrará en la habitación el último personaje, Sofi, una chica muy atractiva, sin ocupación y huésped también de la pensión. Se preocupa por el enfermo y deja medio tubo de aspirinas para que José Luis le dé una. Este, absorto en su preparación, continúa recitando temas.

En el segundo acto, la angustia y los nervios de José Luis se van incrementando. Descubrimos que se ha tomado todo el tubo de aspirinas y se muestra muy zalamero con Sofi, a la que con su indulgencia, llega a besar. Mientras tanto, el enfermo empeora, tiene pulmonía y el médico tiene que inyectarle penicilina. José Luis se queda al cuidado del muchacho de Córdoba, aunque no le hace ni caso y sigue repasando

los temas de la oposición. Mientras, los otros cuatro personajes se van juntos a cenar.

Tercer acto. Llega el día del examen, en la habitación del opositor el enfermo se halla al borde la muerte y vemos la actitud egoísta de la patrona que quiere echarle de la pensión para que no cause problemas. Las chicas se muestran muy contrariadas por el suceso y el médico nada puede hacer, a Ana Mari ni siquiera le preocupa el examen de su novio ante la gravedad de lo sucedido. José Luis vuelve triunfante, ha ganado el primer ejercicio de las oposiciones y se dirige a celebrarlo sólo con Sofi, sin reparar en Ana Mari. Tras unos momentos de incertidumbre por la muerte del joven, deciden celebrarlo. El final feliz con José Luis y Ana Mari abrazados sugiere el comienzo de una vida más dichosa para todos.

Antecedentes

Basándonos en la temática expresa de la obra este drama tiene un indudable antecedente, la novela de Alejandro Pérez Lugín *La casa de la Troya*. Obra publicada en 1915 (Linares Rivas realiza una adaptación teatral en 1919), refleja el ambiente estudiantil de finales del siglo XIX, centrándose su acción en una pensión situada en Santiago de Compostela donde confluyen numerosos personajes. Si bien, el ambiente festivo y alegre de esta novela es contrariamente opuesto a la atmósfera sórdida y tensa de *Los inocentes de la Moncloa*. En palabras del Rodríguez Méndez: «Yo intento terminar con la idea que se tiene de la juventud universitaria alegre y despreocupada que nos dejó *La casa de la Troya*» (Del Castillo, 1961: 6). Por todo ello, Monleón (1968: 36) define *Los inocentes de la Moncloa* como «una especie de sainete anti-*Casa de la Troya*». Mientras que Pablo Corbalán (1964: 7) apunta que «entre el desenfado de los personajes de *La casa de la Troya* y estos de Rodríguez Méndez media igual distancia que de la tierra a la luna y existe el mismo fuerte contraste que entre lo blanco y lo negro».

Rodríguez Méndez conocía bien esta obra, que tiene para él un importante valor sentimental: en 1944 realizando labores de meritoriaje en la compañía de Paco Melgares, éste le da un pequeño papel para que actúe por primera vez en el teatro profesional: «Cuando yo debuté en el teatro como actor en *La casa de la Troya*, Paco Melgares escribió cuatro líneas para que las dijera yo, ¡é!, que era el actor principal»².

Por otro lado, encontramos una serie de aspectos en común que relacionan esta comedia con una de las obras clave del Naturalismo español, la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (1889): ambas obras se sitúan en la ciudad de Madrid en el

² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03.

mes de mayo cuando se celebra la festividad de su patrón, San Isidro. En las dos, el ambiente caluroso y asfixiante determina la conducta de sus protagonistas, que justifican sus acciones como resultado de la influencia que sobre ellos ejerce el entorno que les rodea. Por otro lado, un final feliz donde las dos parejas (José Luis y Ana Mari por un lado, y Diego Pacheco y Francisca de Asís Taboada por el otro) terminan unidas a pesar de todo, deja en el aire el incierto futuro de los actantes.

Por todo ello, encontramos en *Insolación* un antecedente estético de la comedia mendeciana.

Por otro lado, la influencia de la literatura francesa se puede apreciar en el comportamiento de los personajes de *Los inocentes de la Moncloa*, que podemos relacionar con aquellos frustrados y pesimistas del dramaturgo Henri-René Lenormand —fallece en París en 1951, un año antes del importante viaje de Rodríguez Méndez a la capital francesa— marcados por una especial hondura psicológica. Si bien, como apunta María Luz Morales (1961): «Éstos del Candilejas son más auténticos, menos literarios, sobre todo; están más cerca de nosotros, en espacio y tiempo».

Descripción de la estructura formal

Los inocentes de la Moncloa es una obra estructurada en tres actos, aunque estos no aparecen divididos en escenas, a excepción del tercer acto que se encuentra fraccionado en dos partes: «Momento primero» y «Momento segundo». Con ello, el autor ha mantenido la estructura clásica de sus primeras obras introduciendo una novedad: la división en dos partes del último acto coincidentes con el doble desenlace de la anécdota narrativa.

Personajes

Los siete personajes que aparecen en *Los inocentes* coinciden en un aspecto: todos ellos son seres frustrados por alguna razón particular y su inocencia juvenil agudiza esa frustración tiñendo sus vidas de angustia y tragedia personal, aunque algunos traten de disimularlo: «somos unos pobres inocentes que no saben dónde van» (Rodríguez Méndez, 1968: 168). No son solidarios entre sí y tampoco son capaces de unirse para salir a flote dignamente.

José Luis es el verdadero protagonista de la comedia. Tiene «treinta años encima» y lleva diez preparando las oposiciones para notarías. A dos días de un nuevo intento, descubrimos que recita de memoria los temas y muestra una personalidad obsesiva y enajenada. Está desbordado por la necesidad de aprobar y ello le conduce en mayor grado que otros personajes a la alienación. Piensa que todo el mundo está contra

él y por ello trata de aislarse y se muestra insensible con todo lo que sucede a su alrededor; ni siquiera presta atención al enfermo, lo que en cierto modo le convierte en causante indirecto de su muerte. En este sentido, el propio dramaturgo va incluso más allá en la valoración de este personaje: «La deserción de José Luis, el protagonista, ejemplifica la deserción del intelectual y precisamente lo que yo quise es resaltar esa cobardía del intelectual, que por desgracia es muy frecuente» (Isasi Angulo, 1974: 273-274).

Es el eje de la acción dramática y el resto de personajes tienen alguna relación de dependencia con él: novia, huéspedes de la pensión, antiguos compañeros de universidad, etc.

Está enamorado de su novia, pero en un momento determinado, nervioso tras haber ingerido numerosas aspirinas y condicionado por un ambiente sofocante, besa a Sofi. Del mismo modo, cuando vuelve del examen «algo bebido» también se dirige en primer lugar a Sofi. Esta joven es para él como una fantasía, es lo prohibido, lo que está fuera de su triste realidad, por eso únicamente recurre a ella cuando se encuentra en estado de embriaguez. Ana Mari por el contrario es la realidad, una realidad que le recuerda constantemente que es un hombre frustrado con un futuro sombrío. Un futuro donde le podemos ver casado Sofi, trabajando de notario en alguna triste provincia y teniendo como amante a Sofi o a alguna muchacha similar.

Por fin consigue su deseado propósito de aprobar las oposiciones para entrar en la sociedad con un trabajo digno, aunque no sabemos si para conseguirlo se ha valido de las amistades de Santana, el cual conocía a dos miembros del tribunal y le había dicho a José Luis: «A ver si podemos hacer algo... Tienes que ser notario como yo» (Rodríguez Méndez, 1968: 144). Lo cierto es que ambos regresan juntos del examen y de acuerdo con la personalidad de Santana esta hipótesis cobra mucha fuerza. Si así fuera, sería todavía más frustrante para José Luis, que habría estudiado tanto con el propósito de entrar en la sociedad de forma honesta para tener un brillante porvenir, y después de tantos años ni siquiera esto habría podido conseguir.

Doña Rosalía es el personaje de más edad, pero su actitud ante la vida no difiere mucho de la de los jóvenes: su falta de ilusión determina que sólo piense en el dinero. Aparece en escena caracterizada con bata de flores y rulos en el pelo. Es desde hace veinte años la dueña de la pensión donde se alojan los jóvenes de manera ilícita y por ello tiene pavor a la llegada de la policía, «la de líos que tendrá cuando teme tanto a la policía» (Rodríguez Méndez, 1968: 166). Por la noche tiene otro trabajo como cajera en una sala de fiestas. Es muy egoísta: acoge a un joven y lo mete en la habitación del opositor sin ni siquiera pedirle la documentación y cuando ve al joven moribundo sólo le preocupa que se lo lleven enseguida para no tener problemas. Viendo su mezquina

actitud, los jóvenes acuerdan dejar la pensión al día siguiente.

Paco Ruiz es un joven frustrado licenciado en medicina, un «*tipo superficial y desen vuelto*» (Rodríguez Méndez, 1968: 135), que ni siquiera tiene dinero para el trolebús que le conduce al hospital donde debe trabajar —o tal vez realizar prácticas no remuneradas—. Por su cabeza pasan ideas como asesinar a Sofi para que los de la tuna no sigan molestando. La falta de expectativas profesionales le lleva a la desatención de los pacientes y también se le puede considerar causante indirecto de la muerte del joven cordobés, como expresamente lo insinúa Doña Rosa: «¿Y usted no vio ayer que se moría? Vaya médico que es usted. Luego dicen que no encuentran ustedes trabajo. Si...» (Rodríguez Méndez, 1968: 166). Es quizá el personaje más fracasado de la comedia y habla como si la vida no fuera con él, como si no fuera un joven médico con un brillante porvenir: «Toda mi vida viendo cómo los otros se llevan lo bueno del mundo... Y yo, poniendo inyecciones de penicilina. Es la vida [...] Un servidor husmeando por las bocacalles de la Gran Vía... para volver a casa con sueño y mal sabor de boca. La vida...» (Rodríguez Méndez, 1968: 158). Una vida por la que la juventud tiene que pelear aunque no quiera: «es como una guerra sorda. Es como si estuviéramos en el frente...» (Rodríguez Méndez, 1968: 167). Su sentencia final refiriéndose al fallecido es muy desalentadora e indica un alto de frustración: «Él está mejor que nosotros. Morirse a los veinte años. Eso es ganar una oposición» (Rodríguez Méndez, 1968: 175).

El muchacho de Córdoba es el personaje que menos interviene en la comedia y ni siquiera sabemos su nombre, pero él es el que precipita la tragedia al morir, debido a una pulmonía doble, en la habitación de José Luis mientras éste se estaba examinando. Los pocos datos que de él conocemos es que ha llegado a Madrid desde Córdoba después de catorce horas en tren y se está preparando para ingresar en la Escuela de Ingenieros.

La forma de comportarse del resto de personajes hacia él cuando le ven moribundo, nos sirve para comprobar el egoísmo y la insolidaridad de éstos: doña Rosalía le acoge en la pensión a pesar de saber que está enfermo y de no tener una habitación disponible. Le mete en el cuarto de José Luis hasta «quede libre el tres», pero cuando el médico le dice que va morir trata por todos los medios de deshacerse de él; José Luis no quiere que se quede en su habitación, pero no logra disuadir de su idea a doña Rosa. Pese a todo, se desentiende de él, «¿y qué quieres que haga yo? Bastante he hecho con dejarle acostar aquí» (Rodríguez Méndez, 1968: 147), y ni siquiera se preocupa de darle la medicina. Cuando se entera de su muerte, simplemente señala: «¿Qué le vamos a hacer?» (Rodríguez Méndez, 1968: 175); Ana Mari en el momento que lo ve, piensa que doña Rosalía se lo ha colocado a José Luis porque es el más tonto. Cuando ya no hay nada que hacer por él, Sofi y ella son los únicos personajes que muestran compasión; Santana, por su parte, exclama: «Y este gandul, ¿quién es? Eso sí que es

vida, tú» (Rodríguez Méndez, 1968: 145) Más adelante, cuando baja con Sofi a comprar penicilina, en lugar de hacer rápido la compra debido a la urgencia, se entretienen y vuelven «*muy alegres y riéndose ante la envidia de todos los demás*» (Rodríguez Méndez, 1968: 160). La muerte del muchacho tampoco le causa mayor preocupación: «Es triste lo del muchacho, pero ya no tiene remedio» (Rodríguez Méndez, 1968: 175); Sofi cuando lo descubre, se refiere a él con frivolidad: «Al chico dale una aspirina. No será nada. Estoy segura de que no será nada. Me voy... ¡Pobrecillo! Es guapito, ¿verdad?» (Rodríguez Méndez, 1968: 148); Paco Ruiz, a pesar de verlo delirando y con fiebre, no lo considera muy grave, «Unas cuantas unidades de 'peni' y mañana nuevo, chata» (Rodríguez Méndez, 1968: 157). Tampoco da especial importancia a su muerte, una circunstancia que revela la verdadera tragedia del grupo: «Tienen que pasar estas cosas... ¿comprendes? Estas pequeñas cosas, para que nos demos cuenta de algo. De que somos unos pobres inocentes que no saben dónde van; de que hay un destino negro por delante... Pero no te preocupes. Mañana ya habrá pasado. Y nos olvidaremos también de esto [...] Ahí quedará el pobre muchacho desconocido. Pasará al depósito judicial. Seguiremos indagando sobre sus familiares... Y seguiremos viviendo los demás...». (Rodríguez Méndez, 1968: 168)

Martín Recuerda (1979: 106) alude a motivos psicosociales ajenos a la pieza dramática para argumentar de la muerte de este personaje:

Su lucha en las pensiones madrileñas mientras preparaba oposiciones, ha debido ser feroz, hasta llegar al aniquilamiento. Lo mata, pues, una sociedad indiferente y no organizada; una sociedad de ladrones, de parásitos, de embaucadores, de hipócritas, de vanos discurseros; la sociedad de los vencedores que como aves de rapiña quieren retener el pan a costa de sacrificar a todos.

Ana Mari es la novia de José Luis, ansía casarse, pero para ello tiene que esperar a que su futuro marido apruebe las oposiciones. Tiene veintitantos años y físicamente es «*más bien fea y desgarbada*» (Rodríguez Méndez, 1968: 138). Licenciada en Filosofía y Letras, ejerce de profesora de literatura en un colegio de monjas donde no se siente a gusto porque cobra cuarenta duros al mes y ni siquiera cree en Dios. Angustiada, ve pasar el tiempo y la frescura de la juventud y piensa que nadie, ni siquiera su novio le presta atención. Por esta razón, siente envidia y celos de Sofi e incluso difunde comentarios con tal de difamarla: «¿sabes lo que dicen de ella? Pues que va a dar a luz [...] Ahora que con respecto a la belleza de la prójima, no sé dónde la verán. Anda a ver si tú también vas a ser otro admirador...». (Rodríguez Méndez, 1968: 140)

Su frustración personal llega hasta el extremo de confesarle a su novio que «no aguanto más. Te digo que la paciencia tiene un límite... Me pongo a hacer la carrera..., no la

de Filosofía, claro que ya la tengo y maldito para lo que sirve..., sino la otra». (Rodríguez Méndez, 1968: 141)

Un final feliz abrazada a su novio que acaba de aprobar las oposiciones, puede significar el final de una triste vida y el inicio de una etapa esperanzadora para ellos.

Pepe Santana es «un hombre de unos veintitantos años, despeinado a la europea y con aire de paleta amundanado» (Rodríguez Méndez, 1968: 143). Es el simbolismo de la incipiente sociedad de consumo que ya posee un seiscientos, veranea en la Costa Azul francesa y no piensa en el matrimonio. Compañero de universidad de José Luis, aprobó las oposiciones al año siguiente de terminar la carrera porque tenía «un tío general del Timbre... Y gracia para decir las cosas» (Rodríguez Méndez, 1968: 139). Es notario en Écija y está en Madrid de paso, por lo que decide ayudar al angustiado opositor. Le gusta hacer ostentación de su situación social y de su dinero: presume de tener «un seiscientos»; ganar «cincuenta mil duros largos»; desarrollar una escasa actividad intelectual, «no leo el periódico siquiera. Me estoy embruteciendo a base de bien» (Rodríguez Méndez, 1968: 144); y ni siquiera ocuparse de su trabajo, «Yo no me ocupo de la Notaría, claro está. Tengo un esclavo que lo hace todo» (Rodríguez Méndez, 1968: 145). El consejo que da a José Luis es muy elocuente y da cuenta de la personalidad de este irresponsable notario: «Tranquilo; tú tranquilo, y la plaza es tuya. A embrutecerte, a no pensar. A amontonar dinerito...» (Rodríguez Méndez, 1968: 145). En un asunto sí pone mucho interés este personaje: en perseguir a Sofi y tratar de conquistarla —aunque no lo consigue—.

Curiosamente, en el informe sobre la obra que el Delegado Provincial de Barcelona envía al Director General de Cinematografía y Teatro, aquél, elogia al texto y enfatiza el éxito cosechado por el montaje, pero señala como aspecto negativo el tratamiento de este personaje:

Lo único de la obra que no es acertado es el joven notario que presenta una irresponsabilidad y modo de ser muy lejos de la bien ganada fama de los que ejercen esta profesión. [Carta con fecha de 28 de febrero de 1961, reproducida por Berta Muñoz Cáliz. (2006: 758)]

Sofi es una guapa muchacha que vive alegremente a costa de su atractivo. No tiene planes de futuro ni un título universitario, aunque empezó a estudiar farmacia. Todos los hombres sucumben ante sus encantos: el jefe de la tuna de Farmacia acude todas las noches con sus compañeros a cantarle una serenata; Pepe Santana queda prendido de ella nada más verla, «Vaya monumento» (Rodríguez Méndez, 1968: 155) y ella muestra un interés recíproco cuando descubre que es notario y gana cincuenta mil duros al año; el mismo José Luis, en un momento determinado y presa de las numerosas aspirinas que ha tomado y del ambiente, la requiebra y se lanza a darle un beso.

Esto le lleva al opositor hacerse ilusiones y a pensar sólo en ella cuando regresa triunfante del examen, situación que molesta sobremanera a Ana Mari: «Sinvergüenza... Vete con la Sofi... Vete al infierno» (Rodríguez Méndez, 1968: 175). Aunque lo cierto es que Sofi no quiere causar ningún conflicto en la pareja y «*para evitar el abrazo de José Luis, sale rápidamente de la habitación*» (Rodríguez Méndez, 1968: 174).

Pese a su comportamiento frívolo con los hombres, es el personaje que más se compadece del enfermo, del cual siempre está pendiente y al que trata de auxiliar de la mejor manera posible.

Termina yéndose de juerga con los jóvenes de la tuna.

Lenguaje

a. En las acotaciones escénicas

En las acotaciones, el autor utiliza un lenguaje muy sencillo y preciso con el propósito de hacer éstas muy funcionales y de este modo facilitar la labor del director escénico y de los actores. Evita, por tanto, cualquier intento de virtuosismo poético:

La misma decoración. El mismo día por la noche. La escena en semipenumbra. José Luis se ha quedado dormido sobre la mesa. Por el balcón entra el reflejo de la calle y se oye el ruido del tráfico. En la cama, el muchacho de Córdoba se debate entre el delirio y la fiebre. (Rodríguez Méndez, 1968: 149)

b. De los personajes

En cuanto al registro lingüístico de los personajes, debemos destacar la frialdad tanto de los textos jurídicos recitados continuamente por José Luis: «Las servidumbres. Historia. En Roma se definían las servidumbres como aquel derecho real por cuya virtud se obliga al dueño de una cosa a no ejercer en ella o a tolerar que se ejerza una actividad prefijada en provecho de una cosa ajena o de una persona titular del derecho...» (Rodríguez Méndez, 1968: 133); como de las fórmulas matemáticas que en sus delirios repite el infortunado muchacho de Córdoba: «AC partido por BC es BC partido por BX, lo que es igual a OC menos OA partido por OX menos OA y OC menos OB partido por OX menos OB, lo que es igual a X sub tres menos X sub uno partido por X menos X sub prima menos...» (Rodríguez Méndez, 1968: 149). Se trata en ambos casos de un registro culto que no es posible aprender sino de memoria y

que convierte al individuo en una computadora, la condición indispensable para que un hombre de letras acceda a una vida «digna» en la España de los últimos cincuenta. Eran exigencias del reciente plan de estabilización, que dificultó por primera vez en los últimos años de posguerra la consecución de un puesto de trabajo. (Rivas, 1988)

Este uso del lenguaje, contrasta con el discurso ágil y directo de los personajes cuando

dialogan entre ellos. Cualquier retoricismo o evasión lírica en su forma de hablar es censurado por ellos mismos:

SANTANA.— Ánimo, chaval, que mañana es tu día...

JOSÉ LUIS.— Déjame tranquilo dentro de mi angustia...

SANTANA.— Esa frase debe ser de alguna obra de Buero Vallejo. (Rodríguez Méndez, 1968: 160-161)

Por lo demás, abundan en el texto las expresiones populares muy conocidas: «no venga diciendo que si fue, que si vino»; «maldita sea»; «¡Bendito sea Dios y su santo nombre!»; «¡Si que se ha quedado roque el tío!». También aparecen rasgos del español coloquial como las elipsis oracionales: «¿Que no puedo parar, que necesito estar solo, que...?»; «Pues sí... Gracias», «Y yo...»; y las palabras transcritas con la pérdida de la «d» intervocálica: «rebatao», «cerraao», «placeao», «atontao», «llevao».

Todos estos aspectos confieren al lenguaje un carácter popular, aunque todavía se encuentra lejos del lenguaje de obras teatrales posteriores.

Espacio

a. Espacio real

Nos encontramos ante una pieza cuya acción transcurre en un único escenario con connotaciones opresoras: la angosta habitación de una miserable pensión del típico barrio estudiantil madrileño de Argüelles. Este espacio escénico claramente alienante con los que allí residen, determina en muchos casos el movimiento de los personajes. A través del balcón se puede ver la calle, espacio opuesto a la habitación y símbolo de libertad para los personajes —por ello, los miembros de la tuna nunca suben a la pensión y siempre que se alude a ellos están en la calle—.

b. Espacio hipotético

La obra nos remite a un espacio mayor que el espacio real que los espectadores pueden ver. En concreto, nos debemos situar en la época contemporánea al propio autor denominada *Desarrollo* y ante una realidad que los jóvenes espectadores de la década de los sesenta conocían muy bien.

Los diferentes planes de estabilización y desarrollo, «obligan» a muchos jóvenes universitarios a preparar unas oposiciones para la obtención de un empleo en los numerosos puestos de trabajo que el aparato burocrático había creado. La posibilidad de entrar en la sociedad del bienestar y del consumo era posible, pero dejando la inocencia en el camino y renunciando a la alegría juvenil. El sistema daba una oportunidad económica a la juventud, pero por otro lado creaba individuos egoístas que únicamente pensaban en su propio beneficio.

Este espacio hipotético no parece aplicable únicamente a la sociedad española de

los años sesenta del pasado siglo, sino que es universal y asimilado por aquellas sociedades capitalistas en las se crea una maquinaria burocrática esencial para el correcto funcionamiento del sistema. En estas situaciones, siempre existirán vetustas pensiones donde convivan angustiados jóvenes posgraduados que persiguen el mismo sueño: aprobar unas oposiciones.

c. Espacio imaginario

El autor, como es característico en esta primera etapa, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único identificable sin ninguna complicación para el público. Al igual que en otras obras, en la primera acotación del texto, el autor detalla los elementos escenográficos necesarios para el montaje, los cuales permanecen prácticamente invariables durante los tres actos.

Sobre el decorado en el montaje de Barcelona, nos dice Giovanni Cantieri (1961): «sobrio éste, perfectamente ambientado, sin la menor concesión de matiz decorativo».

Tiempo

a. Tiempo real

El espectáculo tiene una duración aproximada de una hora y quince minutos, que podría ser algo superior si se respetasen las indicaciones del autor de bajar el telón en cada uno de los actos y entre las dos partes del tercero.

b. Tiempo hipotético

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, al igual que en anteriores obras, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo desarrollista abre la puerta de un futuro esperanzador para los españoles, pero para lograr ese objetivo hay que renunciar a muchas cosas. El recuerdo de un oscuro pasado marcado por la Guerra Civil y la posguerra (referente fundamental del pasado) trata de ser olvidado por unos nuevos dirigentes franquistas que proponen cambios radicales en la economía del país y ofrecen al individuo la posibilidad de pensar en un futuro seguro dentro de la sociedad de consumo, donde se podía ganar «cincuenta mil duros al año» y tener un seiscientos sin hacer nada. Esta situación una década antes era impensable.

c. Tiempo imaginario

El tiempo narrativo de la obra es lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, pero con algunos saltos temporales.

Por las referencias del diálogo, la acción se inicia aproximadamente a las nueve de la mañana del día 12 de mayo, ya que José Luis se examina «pasado mañana» que es

«catorce de mayo. Hombre, mañana es San Isidro» (Rodríguez Méndez, 1968: 170). Durante toda la mañana van pasando por la habitación de José Luis todos los personajes de la obra. Un salto temporal nos sitúa en acto segundo «*el mismo día por la noche*» (Rodríguez Méndez, 1968: 149) antes de que varios personajes salgan a cenar invitados por Santana. Este acto termina cuando ya «son más de las diez y media» y después de esperar mucho tiempo a que Sofi y Santana regresen con la penicilina (Rodríguez Méndez, 1968: 162). En el «momento primero» del tercer acto, la acción se sitúa «*dos días después, por la noche*» (Rodríguez Méndez, 1968: 164), un breve diálogo introduce el «momento segundo» «una media hora después» (Rodríguez Méndez, 1968: 168) (el supuesto tiempo que han tardado en retirar el cadáver de la habitación). Con la llegada de José Luis poco tiempo después concluye la obra.

Por lo tanto, vemos cuatro fragmentos de dos días en las vidas de estos personajes: la mañana del primer día, que es el más extenso; ese mismo día por la noche; y dos días después por la noche con un intervalo de media hora. Del día intermedio no tenemos ninguna referencia salvo las alusiones al empeoramiento del muchacho de Córdoba.

De acuerdo con su estrategia, el autor, no es muy estricto con la tradicional unidad de tiempo —aunque sí lo es con las otras dos unidades teatrales de lugar y acción— ya que alarga la acción dramática hasta casi sesenta horas (dos días y medio), si bien las escenas siguen un evolución temporal lógica y lineal. A este respecto, debemos tener en cuenta que en su *Poética*, Aristóteles señala únicamente que la tragedia «se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol, o excederla un poco». En realidad la intención del filósofo griego al escribir sobre la tragedia no es establecer reglas para su realización, sino caracterizar su naturaleza. Por ello, la duración que Aristóteles establece para la tragedia no se indica en términos de tiempo, sino que se implican dos cuestiones: la magnitud, mientras pueda recordarse íntegramente y la disponibilidad de tiempo para que se desarrolle la peripecia verosímelmente.

Por lo tanto, ateniéndonos a esta breve explicación está perfectamente legitimada la unidad de tiempo en *Los inocentes de la Moncloa*. Opinión que comparte también Martín Recuerda (1979: 105):

Creo que Rodríguez Méndez consigue en *Los inocentes de la Moncloa*, los objetivos más certeros de la tragedia; tragedia que no se ha dado entre héroes ni reyes, sino entre inocentes muchachos de la clase media española en vías de disolución. Como tal tragedia —y no sainete trágico— la obra responde, en parte, a la teoría clásica de las tres unidades. Así, pues, el segundo acto continúa el mismo día por la noche, cuando «el muchacho de Córdoba se debate entre la fiebre y el delirio», y los dos momentos del tercero, acusan la ligera variante de haber transcurrido dos días con respecto a los otros dos actos.

Movimiento y progresión dramáticos

a. En los personajes

Todos los personajes de la pieza evolucionan de forma similar: su progresión nos hace ver su verdadero carácter egoísta e individualista. Tan sólo las dos chicas: Sofi y Ana Mari muestran algo de compasión ante el muchacho muerto. A los demás, poco les importa su fallecimiento.

Con ello, se demuestra que apenas existe progresión en unos personajes que únicamente luchan por su interés personal: por aprobar las oposiciones; por formar una familia; por ganar dinero; por presumir de posición social, etc. Este hecho, también explica que los diálogos entre los personajes carezcan de importancia: en realidad, se trata de verdaderos monólogos donde cada personaje dice lo que él mismo quiere oír, sin importarle con quién esté hablando —el caso más evidente es el de José Luis que se pasa los dos primeros actos recitando los temas en voz alta, aunque en su habitación aparezcan numerosos personajes—.

b. En la acción dramática

La progresión dramática de esta obra es semejante a la de *Vagones de madera*: en el primer acto, el autor nos presenta a todos los personajes; en el segundo acto se desarrolla el conflicto: un conflicto que enfrenta a todos los protagonistas con algún aspecto determinado: las oposiciones, la muerte, el dinero, la felicidad, etc. Por su parte, el tercer acto dividido en dos momentos nos muestra el doble desenlace de la pieza: por un lado el trágico final del muchacho de Córdoba (Momento primero); y por otro lado, el falso final feliz con el éxito de José Luis, donde descubrimos la manifiesta insolidaridad de los personajes (Momento segundo).

Tras el estreno de la obra, la progresión dramática de la acción fue percibida de forma divergente por la crítica: para algunos el segundo acto no está a la altura de las expectativas creadas por el primero y el ritmo de la pieza decae:

El primer acto, justo de intensidad y de proporciones, es, posiblemente, el más logrado de la obra, que en el segundo acto se diluye un tanto para recobrar, en el tercero, un pulso seguro y profundo y alcanzar, al amparo de los momentos de mayor intensidad de la historia, una sarcástica violencia dialéctica, que logró sin duda viva resonancia sobre el público del estreno, pero que, por otra parte, tal vez significase una ruptura demasiado brutal en el ritmo y en espíritu de la obra. (Martí Farreras, 1961)

En opinión de otros críticos, el tercer acto rompe la estética mantenida en los dos primeros y la pieza abandona radicalmente el tono cómico:

Todo el primer acto es de un ingenio, de una gracia y de una intención punzante y un poco ácida, deliciosos. Ese tono brillante se mantiene en la mayor parte del segundo acto, cuyas calidades siguen siendo, asimismo, excelentes. En cambio, en el tercero, cuando el autor imprime decididamente a su comedia un tono dramático, de sátira social, descarnada y cruda, la comedia pierde, a nuestro juicio, una parte de su encanto, aunque siga manteniendo el interés. (Martínez Tomás, 1961: 35)

c. *En la anécdota narrativa*

Los personajes que pasan por el cuarto de José Luis conducen durante toda esta obra la anécdota narrativa —si la hay—; son quienes mediante su egoísmo y su carácter insolidario imprimen al texto la situación de angustia en la que se encuentra la sociedad española. Realmente, no existe una acción progresiva y unitaria en esta obra —ya se ha hablado del carácter egocéntrico de todos y cada uno de los personajes—, pues aunque son varias las anécdotas que se cuentan y que ayudan a su comprensión, nos hallamos nuevamente ante una obra basada en la dialéctica y no en la acción —la cual como hemos dicho, tendría un doble final: la muerte del muchacho y el éxito del opositor—.

Por todo ello, podemos concluir este apartado relativo al movimiento y progresión dramáticos señalando que el autor continúa desarrollando en esta obra una estrategia similar a la *Vagones de madera*:

Los diálogos en realidad no existen, porque la acción se vive con la inanidad de quienes están encerrados en sus proyectos primarios y meramente personales. En realidad, hay que llenar el tiempo, darle a la palabra la función material de ocuparlo, a sabiendas de que «todo» está en otra parte, en la hora de matar o morir en las tierras rifeñas, o de ganar o no ganar unas oposiciones. La irrupción de la muerte real no cambia nada, simplemente porque no está programada. En ambas obras mueren dos «inocentes», dos meros figurantes, que no hacen sino entorpecer el curso establecido de la representación. (Monleón, 2004: 125)

Génesis de la obra teatral

Motivos

Al igual que ocurría en *Vagones de madera*, el motivo principal que genera esta comedia hay buscarlo en la fértil biografía del dramaturgo: si en aquel caso, tuvo como referente principal la experiencia militar de Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa* se adentra en sus angustiosos recuerdos como opositor: preparó las oposiciones a la Escuela Técnico-Administrativa del Ministerio de Obras Públicas en 1952 y posteriormente en 1955, obteniendo en ambos casos un resultado negativo. Fue un periodo donde compartió angustias, fracasos, pensión, comedor del S.E.U., etc. con numerosos opositores y conoció de primera mano los problemas de los jóvenes posgraduados.

El propio dramaturgo relata de esta forma los motivos que propiciaron la creación de esta pieza y que tienen su origen en su época de estudiante universitario:

Allí [en la *Universidad de Barcelona*] me sentí defraudado y perdido hasta abominar 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 no siquiera las oposiciones más elementales a la escala administrativa de algún ministerio. 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. Una vez más la realidad me salió al paso para que escribiera la historia de aquel tiempo mío. [...] 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 droga, 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. (Rodríguez Méndez, 1998: 46-47)

A este respecto, es muy revelador el siguiente fragmento de una entrevista mantenida con el autor:

- *Los inocentes de la Moncloa* es el drama del universitario que aún hoy sigue estando ahí ¿Por qué escribes esta obra?
- Por mi propia experiencia, yo no gané las oposiciones, yo las perdí. Y si las hubiera sacado ¿qué? La vida sigue igual
- ¿Tú crees?
- Sí, sí. El enigma, el misterio de la vida está ahí. *Los inocentes de la Moncloa* quiere decir perder tiempo por una cosa que no hacía falta. Dar los mejores años de tu vida por una cosa que no merece la pena, eso es. Y termina mal, claro. Bueno, no termina mal, hay gente que dice que termina bien porque gana las oposiciones, pero ganas las oposiciones y qué, la vida sigue siendo la misma. Yo estoy harto de ver gente joven que se ha pasado la vida intentando sacar las oposiciones y luego algunos no las han sacado, y el que sí las había sacado ¿qué? Para vivir y morir al final. Eso es lo que quise decir en esa obra³.

Dos días antes del estreno, el autor hace explícito su propósito:

Se trata de una obra de ambiente juvenil: de estudiantes que han terminado sus carreras y se preparan para ocupar un puesto en la sociedad [...] He querido sacar la realidad de todos los días. Con lo toques humanos y el contraste irónico que ofrece la misma vida. (Del Castillo, 1961)

Estrategias

Los inocentes de la Moncloa es una obra que ejemplifica muy bien las características de la tendencia reformista en la cual inscribimos a su autor en sus primeros dramas: el deseo de transformar la sociedad desde el diálogo y al mismo tiempo tener la certeza de que la obra va a poder esquivar a la censura, le hace plantearse un drama donde los personajes se lamentan de su propia mala suerte, pero aceptan el mundo en el que les ha tocado vivir. En ningún caso vemos que los personajes den muestra de una esperada rebeldía juvenil ante su injusta situación, y se rebelen contra ella y contra el propio sistema. Como el propio autor reconoce: «Jamás pretendí ni hacer lo que alguien llama “teatro de protesta”, ni tampoco un drama con mensaje existencialista». (Rodríguez Méndez, 1961: 19)

Para hacer efectivo este propósito, el autor recurre principalmente al paradigma

³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007.

estético del Naturalismo⁴, lenguaje artístico del cual destacamos algunos elementos que deben ser tenidos en cuenta por su influencia en la obra:

— Espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto.

Como en otras piezas dramáticas (*El milagro del pan y de los peces*, *Vagones de madera*, *La vendimia de Francia* o *En las esquinas, banderas*) del primer periodo de creación del autor, *Los inocentes de la Moncloa* transcurre íntegramente en un único espacio escénico cerrado que queda perfectamente definido en la primera acotación y que no sufre ningún cambio en las siguientes escenas. Reproducimos a continuación la didascalía inicial:

Habitación de una pensión del barrio de Argüelles, de Madrid. Dos camas. Una de ellas, impecable; la otra, revuelta. Un gran armario de luna anticuado y muebles del mismo estilo, ajados y deteriorados. Balcón a mano izquierda, por el que llega amortiguado, el ruido de la calle. Junto al balcón, una mesa camilla llena de papeles. Al levantarse el telón, José Luis en pijama, revuelve un montón de papelitos doblados que hay en la mesa y, con gesto nervioso, coge uno y lee de prisa. (Rodríguez Méndez, 1968: 133)

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes y no al contrario. La escena debe representar exactamente el entorno de los personajes.

Este es un aspecto sumamente importante en la configuración de la obra: una obsoleta habitación de una sórdida pensión madrileña donde viven estudiantes, sirve de marco para ver el comportamiento de siete personajes. La angustia de la propia habitación de reducidas dimensiones, la decisión de José Luis de no abrir el balcón para que no le moleste el ruido de la calle, unido al asfixiante calor del mes de mayo en Madrid, determinan el comportamiento de unos personajes ya de por sí angustiados por su propio futuro. Si a esto le añadimos la llegada de un joven moribundo que tiene una fiebre altísima, debemos imaginar el ambiente tan cargado en el que se encontraban los personajes y que en algunos momentos explica su comportamiento nervioso e individualista. Nada más entrar en la habitación, Ana Mari se apercibe de ello: «¡Huy, qué ambiente! ¿Por qué no abres un poco?» (Rodríguez Méndez, 1968: 138) y dos días después este mismo personaje señala: «Dios mío,

⁴ José Monleón (1968: 38) justifica el empleo de este lenguaje artístico cuyo uso es ya en 1968 muy criticado y tachado de caduco, burgués y anticuado:

Hoy ha comenzado a desdeñarse la estética del naturalismo a que pertenece *Los inocentes de la Moncloa*, que es, en última instancia, la de todo nuestro teatro pequeño burgués. Hoy queremos nuevas implicaciones en la obra dramática. Sin embargo, lo admirable de *Los inocentes de la Moncloa* es que dentro de sus horizontes estéticos e históricos, consiguió mostrar una realidad hasta entonces encubierta. El instrumental quizá era viejo, pero su modo de usarlo le daba una nueva potencia y un nuevo valor ¿Acaso no era éste el camino estético lógico? Primero había que emplear los medios conocidos, tomados del inmediato teatro español, para construir una dramaturgia de revelación y de denuncia. Había que contestar —se quisiera o no; por limitación cultural objetiva— al teatro burgués con un teatro formalmente afín e ideológicamente contrario.

qué atmósfera hay aquí dentro...» (Rodríguez Méndez, 1968: 150), una atmósfera que vuelve «fuera de sí» a José Luis y le hace cometer una serie de despropósitos, llegando a comparar su angustia con el estado febril del muchacho de Córdoba: «¿Cuarenta? Si me lo pones a mí, rompo el termómetro». (Rodríguez Méndez, 1968: 155)

El autor ha evocado perfectamente un ambiente que es de vital importancia para la comprensión de la obra y que sin duda nos lleva a pensar, como dijimos anteriormente, en la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación*.

— Las relaciones sociales y económicas condicionan el comportamiento de los personajes

La llegada de los tecnócratas al gobierno franquista supone para el individuo la necesidad de lograr una posición económica privilegiada que le permita acceder a la sociedad de consumo. Por ello, numerosos jóvenes se lanzan en los años sesenta a intentar la consecución de un trabajo estable a través de una oposición. Para ello, son capaces de renunciar a cualquier cosa, incluso a aquello que les define como seres humanos y que les debería llevar a compadecerse de un muchacho enfermo que muere delante de ellos. Cuando se consigue este objetivo, como le sucede a uno de los personajes (Pepe Santana), es como si todo el sufrimiento en la vida hubiese terminado y ya simplemente hubiera que embrutecerse, ganar mucho dinero y perseguir a jovencitas.

Opina al respecto José Monleón (1968: 37), que:

La prueba de «suficiencia», entendida como una competición deportiva, con plazas para los plusmarquistas, es el resultado casi esperpéntico de una cultura que ha perdido sus medidas humanas y su perspectiva comunitaria. La relación humana, concebida como una lucha por la supervivencia, y no como una integración armónica y progresiva en la sociedad, tiene en las oposiciones uno de sus rostros menos enmascarados.

— El carácter didáctico de la estética naturalista

En este sentido, es evidente como así lo ha manifestado el propio autor, que la génesis de la comedia está determinada por su propia experiencia y por la necesidad de mostrar nuevamente en escena el problema humano de la juventud española. Por ello, ha construido una estrategia escénica que permite al público extraer sus propias conclusiones y que relaciona la obra con el teatro épico de Bertolt Brecht.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Rodríguez Méndez presenta aquí un universo opresor que condiciona el comportamiento de unos jóvenes angustiados ante un futuro más que incierto.

Se trata del conflicto individual sufrido por tantos y tantos jóvenes licenciados

universitarios que se plantean continuar viviendo en libertad (como les sucede a los miembros de la tuna) o formar parte de un sistema social que a través del filtro de las oposiciones, les conduce a la muerte espiritual. De ahí las declaraciones del autor que nuevamente reproduzco:

Yo no gané las oposiciones, yo las perdí. Y si las hubiera sacado ¿qué? La vida sigue igual [...] Yo estar hartado de ver gente joven que se ha pasado la vida intentando sacar las oposiciones y luego algunos no las han sacado, y el que sí las había sacado ¿qué? Para vivir y morir al final. Eso es lo que quise decir en esa obra⁵.

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

Nuevamente, el dramaturgo construye una pieza teatral que se desarrolla íntegramente en un angustioso y reducido espacio escénico donde los personajes evolucionan y se comprenden por la expresión de sus emociones y donde apenas existe acción. Inevitablemente, la tensión entre ellos es palpable desde el comienzo y desemboca en dos «momentos»: un trágico suceso y un feliz (?) final.

— El motivo principal de la obra está tomado de la actualidad

La afirmación de Rodríguez Méndez: «*Los inocentes de la Moncloa* es un trozo de vida, la vida del universitario de la Moncloa en el año sesenta»⁶, se relaciona claramente con el precepto de Jean Jullien: «una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte en un escenario».

El dramaturgo planea una estrategia escénica donde combina la anécdota (que el autor escoge debido a su propia experiencia como opositor) con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes, con el propósito de revelar la angustiosa situación de la juventud española. Este aspecto guarda una estrecha relación con el realismo social, que preconizaba que la literatura debía estar abierta a la vida diaria.

A propósito de esto, Martí Farreras (1961) en su crítica al estreno de Barcelona señala:

A través de unos tipos humanísimos y reales y al servicio de una anécdota de intención muy ácida, Rodríguez Méndez logra crear el clima exacto que la historia requería y proporciona al espectador, desde el mismo momento en que se levanta la cortina, una sensación de autenticidad.

Además de la estética naturalista, que ya ha quedado perfectamente explicitada, Rodríguez Méndez, asume el compromiso social que caracteriza la literatura española de los años cincuenta y principios de los sesenta y se adhiere a la corriente

⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007.

⁶ Ídem.

del realismo social. Por tanto, en la obra destacan algunos elementos de esta estética fundamentales para su comprensión:

— Considerar la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país.

En este sentido, Guillermo Díaz-Plaja (1961: 32), en un artículo aparecido en las páginas de *La Vanguardia Española*, justifica la visión pesimista de la juventud española que Rodríguez Méndez ha querido mostrar en su obra; una tendencia realista que ha sido fuente inagotable para la literatura universal y cultivada en todos los géneros literarios:

Sin llegar a los extremos terribles de *Fin de partida* o al escalofriante nihilismo de *Esperando a Godot*, se sirve al público por medio de la escena, una visión ocre y desolada. Desde *Los pobrecitos* de Alfonso Paso, a *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez. Lo terrible de estas dos excelentes comedias es que el clima desesperado lo da la juventud. El escritor sin suerte de Alfonso Paso, los opositores angustiados de Rodríguez Méndez no son, en absoluto, falsos. Sus calvarios son reales. Cuesta un trabajo brutal abrirse paso. La vida se ha endurecido. La cucaña de las letras, la patética carrera de obstáculos de los ejercicios de oposición, acaban ciertamente por crear un clima de angustia. Pero falta exponer —porque también es auténtico— el bagaje de esperanza que la juventud tiene la fortuna y la obligación de llevar.

— La obra literaria debe ser antievacionista, preocupada y comprometida.

Tres cualidades que la pieza mendeciana cumple a la perfección y que determinan que el autor sitúe la acción en una pensión del barrio de Argüelles —barriada muy popular cercana a la ciudad universitaria— y aborde un tema muy comprometido con la realidad del momento y con un sector social muy concreto: la juventud universitaria española.

Es esta misma juventud la que rápidamente recoge el testigo del compromiso social, acude al teatro a presenciar la obra y posteriormente realiza numerosos montajes de la misma.

ESTRENO EN MADRID

Tras el exitoso estreno en Barcelona y su publicación ese mismo año en la revista teatral *Primer Acto* (1961), la obra se difunde con rapidez por la geografía española y numerosos grupos de teatro aficionados —muchos de ellos relacionados con el mundo universitario— se lanzan al montaje de *Los inocentes de la Moncloa*⁷. Así lo recoge la crítica en 1964, a propósito del estreno comercial de la obra en Madrid:

⁷ Destacamos, entre otros, el montaje del T.E.U. de Oviedo en el Ateneo de Jovellanos en Gijón el 5 de diciembre de 1961; y el de la Universidad de Deusto en el V Certamen Nacional de Teatro Universitario celebrado en Pamplona del 23 al 28 de abril de 1963.

Tengo entendido que *Los inocentes de la Moncloa* es obra casi de repertorio en nuestros infatigables teatros «vocacionales». Es lógico. Es natural. Es confortador. (Llovet, 1964: 57)

Cuando *Los inocentes de la Moncloa* se publicó en la revista *Primer Acto*, hace ya varios años, la mayor parte de las agrupaciones de cámara y ensayo se interesaron por la obra, y así, en muy poco tiempo, se dieron numerosas representaciones por toda nuestra geografía. (Ladrón de Guevara, 1964: 40)

La técnica de la pieza es sencilla, lo mismo que el juego de acción y movimiento. Comprendemos muy bien que *Los inocentes de la Moncloa* haya interesado a nuestros juveniles grupos teatrales que la han divulgado insistentemente en lecturas escenificadas y en representaciones minoritarias. (Marqueríe, 1964: 29)

Debemos volver a incidir que *Los inocentes de la Moncloa* es la primera pieza mendeciana que sube a las tablas de un teatro madrileño. El nombre de José María Rodríguez Méndez en aún desconocido para el público, y al autor no le queda más remedio que exponer su «currículum»:

—Y aquí tenemos al responsable de la noche ¿Quién es Rodríguez Méndez?
—Llevo diez años colaborando en *El Noticiero Universal* de Barcelona, como crítico de televisión y ensayista de temas teatrales. En Barcelona llevo estrenadas cinco comedias. A saber: *Vagones de madera*, *Auto de la donosa tabernera*, *El milagro del pan* y *de los peces* y *El círculo de tiza de Cartagena*. Además de esta que hoy estreno en Madrid. («Doble debut», 1964: 9)

La Compañía de Comedia Jorge Vico realiza el montaje de la obra que se estrena en el Teatro Cómico el 28 de enero de 1964, con el siguiente reparto:

Jorge Vico	José Luis
M ^a Luisa Arias	Doña Rosalía
Eduardo Moreno	Paco Ruiz
N.N.	El muchacho de Córdoba
Tina Sainz	Ana Mari
José Segura	Pepe Santana
Mary Paz Pondal	Sofi
Eugenio García Toledano	Dirección
Pato	Escenografía
Ros.	Realización del decorado

Este montaje le sirvió a Rodríguez Méndez para recibir su primer galardón artístico, ya que obtuvo el Premio Larra de la crítica madrileña en el apartado de *obras teatrales españolas*⁸. Un premio que entrega la revista *Primer Acto* y que en aquella edición de 1964, compartió con *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, estrenada por primera vez en España en el Teatro Goya por la compañía Maritza Caballero, con dirección de Juan Antonio Bardem. Por lo tanto, primer estreno en Madrid y primer premio teatral.

⁸ El jurado que unánimemente falló el premio estaba formado por: Enrique Llovet, Francisco García Pavón, Pedro Laín Entralgo, Pedro Altares, José Ángel Ezcurra, José Monleón y Ricardo Doménech.

Sin embargo, no fueron del gusto del autor ni la dirección ni el montaje, sujeto a unos intereses comerciales a los que él se opuso rotundamente. La obra fue bien recibida por un público joven y universitario que se veía allí nítidamente reflejado. A este público dedica el autor la obra:

Debo dedicar mi comedia dramática al mundo que la vio nacer: a la juventud universitaria y a todos los que pasaron, pasan y pasarán por la Universidad, para sufrir esa serie de calamidades, venturas y desventuras que jalonan la ruta del joven, que trata de abrirse camino en un mundo que todavía, desgraciadamente, es más hostil que favorable a la juventud. Va, pues por vosotros, juventud universitaria madrileña. (Rodríguez Méndez, 1964: 44)

Incluso, el día del estreno, asistió espontáneamente la Tuna Universitaria (en concreto las «Tunas» de Derecho, Peritos Agrónomos, Aparejadores e Ingenieros Industriales) para amenizar la función. Así lo narró el crítico Serafín Adame (1964: 29):

Suenan los timbres ¡Vaya, hoy parece que empezamos con solo cinco minutos de retraso! Pero ¡quia! Irrumpe una tuna universitaria. Algarabía, rondalla. Toledano dice que deben tocar algo en el vestíbulo. Pero la escena está preparada y Jorge Vico acostado.

—¡Pues que se levante!— ordena el director

Pero el regidor dio la orden antes y es el telón quien se levanta, a las once y doce.

¡No importa! La «muchachada» musical sale al patio de butacas al son de un paso doble.

En cambio, el público burgués que asistía a los teatros madrileños, un público de edad avanzada que se erigía como la pieza clave del triunfo de una obra, acogió el estreno con cierta indiferencia, lo que propició un éxito relativo y un fracaso económico para el empresario.

Este cambio de tipología en el público asistente fue recogido con entusiasmo por algunos críticos:

Camisas cerradas, sin corbatas, pelos a «cepillo», atuendos deportivos, gafas de concha y rostros jóvenes — uventud — predominaba en el público de anoche. A mí me pareció tan estupendo que salí con la duda ¿Es más importante para el estreno el acontecimiento social al que asisten «los de siempre» o este otro tipo de público que se incorpora como espectador ávido con espíritu polémico, con conocimiento de causa? [...] Y al pasar «lista» apenas si encontré media docena de rostros habituales. (Loygorri, 1964: 29)

En realidad, la crítica se mostró dividida ante este estreno.⁹ Por un lado encontramos valoraciones muy positivas:

⁹ Hasta tal punto fue así, que Alfredo Marquerie, crítico del diario Pueblo, organizó un coloquio literario para defender la obra:

Marquerie la puso por las nubes, le gustaba mi teatro con locura. *Los inocentes*... la defendió a capa y espada. Conmigo se portó muy bien. Algunos atacaron a *Los inocentes*... por aquello de la censura y él organizó en la escuela de Periodismo de la que era director, un coloquio público para defenderla. Era también un loco de *La batalla del Verdún* y sin embargo, *Vagones de madera* no le gustó. La vio en ese teatro que había aquí en la calle Cervantes [Montepío]. (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-07).

Dirección medida y certera de García Toledano [...] Jorge Vico realizó un esfuerzo extraordinario al encarnar la figura del protagonista con nervio, pasión y fervor. Nos gustó mucho, lo mismo que María Luisa Arias [...] Hay un sentido cálido y directo de lo que debe ser el lenguaje teatral con muy pocas concesiones a la evasión lírica y también tensión y palpitación humana, amor a los entes escénicos considerados no como tipos arbitrarios o caprichosos, sino como seres entrañables [...] José María Rodríguez Méndez es un verdadero autor. (Marquerie, 1964)

Eugenio García Toledano ha montado la comedia correctamente de movimientos [...] y superiormente de «tono». Los actores la han seguido con valor y eficacia [...] Y el público eminentemente juvenil, «se encontró» en la obra. Que es argumentalmente tradicionalista — una pensión de estudiantes — y focalmente de nuestros días. Buena fórmula. (Llovet, 1964)

En *Los inocentes de la Moncloa* existe el acierto, y aun la valentía, de plantear un problema bastante real en la juventud que lucha por lograr un puesto en la vida: hay también un buen diseño de ciertos personajes, que descubre en el autor dotes singulares de observador; el diálogo es, en gran parte, fluido, directo y expresivo [...] Esta obra encierra calidad suficiente, aunque sea parcial, como para que podamos esperar de su autor otras más completas e importantes. (Gómez Picazo, 1964: 12)

Rodríguez Méndez ha conseguido una comedia profundamente testimonial, de cualidades escénicas muy estimables, con valores humanos acusados y auténticos.

La interpretación me pareció completamente convincente por parte de todos los comediantes. (Corbalán, 1964: 7)

En Rodríguez Méndez se ve que hay autor, con «garra» teatral y conocedor del difícil arte de la construcción escénica. Jorge Vico vivió su personaje con auténtico talento. (Baquero Goyanes, 1964: 27)

Hay autor en Rodríguez Méndez [...] La representación del estreno fue calurosamente recibida. De una posterior que he visto puedo certificar que la obra se sigue con interés y se recibe con aplauso [...] Es simpática, entusiasta y prolonga el clima estudiantil, podemos darla por aceptable sin ulteriores objeciones. (Valencia, 1964: 11)

Pero por otro lado, cierto sector de la crítica no dudó en valorar negativamente y por diferentes motivos la propuesta escénica:

El pesimismo que rodea la acción enervante del Sr. Rodríguez Méndez llevado a límites realmente dramáticos hay que reconocer que no es aleccionador. A la juventud es imprescindible rodearla siempre de un optimismo alentador y darle pauta para que encuentre una salida humana y factible dentro de todos los conflictos por graves y agudos que se presenten.

Ese gusto de amargura que le queda al espectador en la comedia dentro del halo juvenil, francamente no nos ha gustado. (Antineo, 1964)

Nos encontramos ante una obra de rebelión que tiene el mérito de no llegar al panfleto y que está construida con irregularidades notables [...] Al montaje de Eugenio García Toledano le falta principalmente carácter. Dirigir una obra es algo más que tomar la lección al actor [...] Jorge Vico en ocasiones gesticula en demasía, disloca el papel y, como consecuencia rompe el ritmo de la pieza [...] El teatro, todo el tiempo que se ha mantenido la comedia en cartel se ha visto ignorado por el espectador universitario. (Ladrón de Guevara, 1964)

Los inocentes de la Moncloa es una pieza en un acto y un remolque [...] La fábula se remansa en unos parlamentos reiterados y sentimentales sin aportar sustantividad dramática. El que creíamos propósito testimonial y combativo del autor quedó sólo en testimonial, sin combate. (García Pavón, 1964)

Nos tememos que en Rodríguez Méndez haya un poco o un mucho tal vez de oficio bien adivinado y realmente poco de creación. De todos modos, parece que apunta en él un buen autor, aunque a *Los inocentes de la Moncloa* les falte mucho para prender al espectador y llevarle hasta la entraña de una situación y de un problema.

Tenemos que permanecer a la expectativa de nuevas producciones de la misma pluma. Lo que vivimos anoche no nos interesó más que a medias. Bien es verdad que la interpretación no ayudó mucho. (González Ruiz, 1964)

Otros, como el censor y a su vez crítico y ensayista teatral, Juan Emilio Aragonés, justifican con este estreno la gran «oportunidad comercial» de que gozó el dramaturgo madrileño, apuntando a una falta de calidad en textos posteriores y no a «razones estatales», el hecho de que sus obras fueran sistemáticamente apartadas de los escenarios:

Rodríguez Méndez tuvo su gran oportunidad comercial con *Los inocentes de la Moncloa*, estrenada en el «Cómico» de Madrid en enero de 1964, no hay que cargar sobre los hombros estatales la responsabilidad por el hecho de que sus estrenos no hayan alcanzado la deseada continuidad posteriormente. (Aragonés, 1971: 49)

Tras este estreno en Madrid, un total de diez dramas escritos por José María Rodríguez Méndez vuelven a subirse a los escenarios madrileños en condiciones de producción muy desiguales¹⁰.

Para concluir con el análisis de esta obra, reproducimos la acertada valoración general de la misma que expuso José Martín Recuerda (1979: 39), y que podría ser perfectamente válida aún en la actualidad, transcurrido casi medio siglo desde aquel 1964:

Creo que esta obra quedará en nuestra Historia Literaria. Es obra que no miente. No retórica. Plantea un tema vivo que no ha sido resuelto en nuestros días. Unos caracteres humanos que dan el grito de alerta a lo que ha de suceder después. Es obra de la que muy pocos se quisieron enterar, y que, precisamente por ese no querer enterarse, no se ha puesto remedio a tiempos venideros que se vislumbran sin soluciones.

¹⁰ Se trata en concreto de los siguientes montajes:

1. *Vagones de madera*. Teatro Montepío. Grupo de teatro La Farándula. Dir. José María Burriel. 14-11-1968.
2. *Historia de unos cuantos*. Teatro Alfil. Compañía Morgan Dir. Ángel García Moreno. 28-11-1975.
3. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Teatro Bellas Artes. Centro Dramático Nacional. Dir. José Luis Gómez. 21-11-1978.
4. *Teresa de Ávila*. Capilla del Obispo. Compañía Mari Paz Ballesteros. Dir. Pedro Carvajal. 18-10-1982.
5. *Castilla, pequeño rincón*. Centro Cultural de la Villa. Grupo de Teatro Barcense de Castilla la Vieja. Dir. Francisco Galán Álvarez y Fidencio Prieto. Noviembre 1981
6. *6. Flor de Otoño*. Teatro Español. Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia. Dir. Antonio Díaz Zamora. 10-12-1982.
 ____ Teatro María Guerrero. Centro Dramático Nacional. Dir. Ignacio García. 22-09-2005.
7. *De paseo con Muñoz Seca*. Lonja de las Terneras. Compañía de Mari Paz Ballesteros y Luis Escobar. Dir. Luis Escobar. 12-08-1986.
8. *La marca del fuego*. Real Coliseo Carlos III (El Escorial). Noviembre 1986.
9. *Barbieri, un castizo en la corte isabelina*. La Corrala. Dir. Escénico: Manuel Canseco. Dir. Musical: Pedro L. Domingo. 21-08-1987.
10. *La tabernera y las tinajas*. Centro Cultural de la Villa. 1990.

Referencias bibliográficas

- ADAME, S. (1964), «Del vestíbulo del Cómico han sido eliminados los bustos de Loreto y Chicote», en *Pueblo*, 29-1-1964, 29.
- ANTINEO (1964), «Teatro y crítica. Los inocentes de la Moncloa», en *U.C.E. (Unión de Compositores y Escritores)* 152.
- ARAGONÉS, J. E. (1971), *Teatro español de posguerra*, Madrid: Publicaciones Españolas.
- BAQUERO GOYANES, A. (1964), «*Los inocentes de la Moncloa*», en *El Alcázar*, 29-01-1964, 27.
- «Candilejas. *Los inocentes de la Moncloa*» (1961), en *La Vanguardia Española*, 07-03-1961, 28.
- CANTIERI MORA, G. (1961), «*Los inocentes de la Moncloa*, un éxito de Rodríguez Méndez», en *Primer Acto* 21, 53.
- CORBALÁN, P. (1964), «*Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, en el Cómico», en *Informaciones*, 29-01-1964, 7.
- DE CALA, M. (1961), «Se presentó la Compañía Artistas de Barcelona, con el estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, comedia dramática de José María Rodríguez Méndez», en *El Noticiero Universal*, 25-02-1961, 21.
- DEL CASTILLO, J. (1961), «El teatro por dentro. Ensayo de *Los inocentes de la Moncloa* de José María Rodríguez Méndez», en *El Noticiero Universal*, 22-02-1961, 6.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1961), «Los suntuosos desarrapados», en *La Vanguardia Española*, 14-04-1961, 32.
- «Doble debut» (1964), en *Madrid*, 29-01-1964, 9.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1964), «*Los inocentes de la Moncloa*, en el Cómico», en *Arriba*, 29-01-1964, 19.
- GÓMEZ PICAZO, E. (1964), «Cómico: estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez», en *Madrid*, 29-01-1964, 12.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1964), «*Los inocentes de la Moncloa*, estreno en el Cómico», en *Ya*, 29-01-1964, 31.
- ISASI ANGULO, A. C. (1974), *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid: Ayuso, 267-279.
- LADRÓN DE GUEVARA, E. (1964), «*Los inocentes de la Moncloa*», en *Aulas (Educación y Cultura)* 12, 40.
- LLOVET, E. (1964), «Estreno de *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Cómico», en *ABC*, 29-01-1964, 57-58.
- «Los últimos días de *Los inocentes de la Moncloa*» (1961), en *La Vanguardia Española*, 26-03-1961, 35.
- MARQUERÍE, A. (1964), «Estreno en el Cómico de *Los inocentes de la Moncloa* de Rodríguez Méndez», en *Pueblo*, 29-01-1964, 29.
- MARTI FARRERAS, C. (1961), «*Los inocentes de la Moncloa*», en *Destino*, 11-03-1961. Reproducido en «La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*», *Primer Acto* 24, 22.
- MARTÍN RECUERDA, J. (1979), *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca: Cátedra Juan del Enzina.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1961), «Estreno de la comedia *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez», en *La Vanguardia Española*, 26-02-1961, 35.
- MONLEÓN, J. (1968), «Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez» en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 21-55.
- ____ (2004), «Rodríguez Méndez, el pájaro solitario», en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid: SGAE/Fundación Autor, 111-150.
- MORALES, M^a. L. (1961), *Diario de Barcelona*. Reproducido en «La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*», *Primer Acto* 24, 23.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2006), *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M^a. (1961), «Autocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*», en *El Noticiero Universal*, 23-02-1961, 19 [Aparece también el mismo día en *La Vanguardia Española*, 30].
- ____ (1964), «Autocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*», en *ABC*, 28-01-1964, 64.
- ____ (1968), *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus.
- ____ (1999), «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid: Visor, 39-48.
- ____ (2004), *El pájaro solitario*, Madrid: SGAE.
- ____ (2005), *Teatro escogido*, Vol. I / Vol. II, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RIVAS (1988), «José María Rodríguez Méndez. *Los inocentes de la Moncloa*», en *Diario de Teruel*, 28-02-1988.
- VALENCIA, A. (1964), «Estreno, en el Cómico, de *Los inocentes de la Moncloa*», en *Marca*, 01-02-1964, 11.