

## Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía

Los acontecimientos que se produjeron con motivo de la crisis de 1898 originaron, como es sabido, una extraordinariamente abundante floración de obras literarias que los reflejaron. Incluso en los años posteriores a la Guerra Civil nos encontramos con autores que desde diferentes perspectivas rememoran tales hechos. Así, en el campo del teatro se pueden señalar *Tiempo de 98*, de Juan Antonio Castro y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez; y en el ámbito de las memorias las que bajo el título general de *Los pasos contados* están apareciendo debidas a Corpus Barga<sup>1</sup>. En el tomo segundo de esta última obra el autor recrea el ambiente de los años finales de aquella década. Así, por ejemplo, se refiere a los «homeros» madrileños que cantaban tristes historias o leyendas de soldados que, por su falta de fortuna, iban a luchar a Cuba, esperando regresar cargados de dinero, pero que en realidad volvían (y ya era mucha suerte regresar vivo) enfermos, mutilados y sin un céntimo. Añade Corpus Barga que parece hoy «inconcebible que se permitiera semejante propaganda pública tan derrotista y cruda, cruel» (p. 95), y más adelante habla de las

---

(1) CASTRO, Juan Antonio: *Tiempo de 98*, Escelicer, Col. Teatro, n.º 661, Madrid, 1970; RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en VV.AA.: *El teatro y su crítica*, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975, pp. 467-520; BARGA, Corpus: *Los pasos contados*. 2. *Puerilidades burguesas*, Alianza Editorial, Col. Alianza Tres, n.º 45, Madrid, 1979.

dificultades con que se encontraban a su regreso los repatriados, que en la mayoría de los casos sólo recibían buenas palabras para sus peticiones de empleo.

Pues bien, Rodríguez Méndez en su obra citada y que vamos a analizar en este artículo, sitúa la acción en los mismos años de desgracia, en el ambiente de las clases marginadas, en los arrabales llenos de miseria física y moral. Obra escrita en 1965 y publicada, tras una dura pelea con la censura, en 1975, no se puede estrenar hasta agosto de 1976 por la «Assemblea d'actors i directors de Barcelona». Pero su verdadera presentación al gran público se lleva a cabo en noviembre de 1978 en el Centro Dramático Nacional, en versión de José Luis Gómez y una vez superados antiguos enfrentamientos con el Director de dicho centro oficial, Adolfo Marsillach. Obra de muchos personajes, necesitaba una gran inversión económica para ser representada y por ello el propio Rodríguez Méndez reconoce que esto sólo podía llevarlo a cabo una compañía teatral subvencionada<sup>2</sup>.

Sin embargo, la versión de José Luis Gómez no fue estrictamente fiel al texto del autor pues el para varios críticos evidente esperpentismo del texto fue sustituido, en gran parte, por el enfoque barojiano, lo cual hace que, según el crítico Enrique Llovet, este montaje de Bodas... sea «deliberadamente frío, mucho más frío que el de Schaaf y Sanchis»<sup>3</sup>. Es una versión muy naturalista, minuciosa en los detalles, con un añadido notable de personajes secundarios que no aparecen en el texto publicado —incorpora unos treinta más—. La crítica se dividió a la hora de juzgar el enfoque que el director dio a la obra. Pablo Corbalán cree que José Luis Gómez acertó plenamente al hacer esta versión<sup>4</sup>, elogio que aparece también en boca de Pérez Fernández<sup>5</sup> y Eduardo G. Rico<sup>6</sup>; además

(2) GARCÍA MOYA, Carmen: «Estreno de Rodríguez Méndez», *Diario 16*, 21-XI-1978.

(3) LLOVET, Enrique: «Entre Baroja y Valle», *El País*, 25-XI-1978.

(4) CORBALÁN, Pablo: «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga de Rodríguez Méndez», *Informaciones*, 30-XI-1978.

(5) PÉREZ FERNÁNDEZ: «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga», 24-XI-1978.

(6) RICO, Eduardo G.: «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga (El «lumpen» en escena)», *Pueblo*, 24-XI-1978.

Fernández Torres<sup>7</sup> indica que se agradece visiblemente «que el cuidado por hacer una puesta en escena naturalista alcance también a los detalles secundarios». Pero Lázaro Carreter, aunque reconoce que la dirección «resulta ejemplar en lo que a actores se refiere», pone reparos. Así, está en desacuerdo con los «rellenos» para dar «más cuerpo y ambiente», pues esa pretensión de completar un aspecto del fresco del país, «del comportamiento de un pueblo en sus diferentes estratos» como indica José Luis Gómez en el programa de mano, no la consiguió<sup>8</sup>; igualmente afirma que mal podía el montaje sustentar la atmósfera barojiana que, según dicho crítico, no aparece en el texto del autor. Sin embargo, y ahora hablamos nosotros, esa traición al original nos muestra la perspicacia del director que supo ver claramente cómo el texto de Rodríguez Méndez da sólo una visión parcial de la sociedad española de fines del siglo pasado.

Esta diferencia entre texto y representación va a pesar en nuestro estudio de la obra pues, como es lógico, tenemos que analizar la «obra dramática», no la obra teatral. Esta decisión es obligada pues la obra dramática —que es una creación del lenguaje, con un fin en sí misma— no varía, mientras que la obra teatral —lenguaje + otros factores no lingüísticos como la escenografía, los actores, la dirección, etc.— es mucho más susceptible de modificación, de tal modo que se podría afirmar que nunca hay dos representaciones iguales de una misma obra teatral<sup>9</sup>.

### Argumento

Pingajo, soldado repatriado de Cuba pero aún sin la licencia, gana en el juego de la rana a la hija del Petate, una niña de trece años llamada Fandanga. En el cuartel el Pingajo recibe malos tratos por parte de su teniente, y para evitar

(7) FERNÁNDEZ TORRES, Alberto: «Reales nupcias», *Cambio* 16, 10-XII-1978.

(8) LÁZARO CARRETER, Fernando: "«Bodas que fueron famosas...»", *Gaceta Ilustrada*, n.º 1.161, 7-I-1979.

(9) Utilizo la terminología de Juan VILLEGAS en *La interpretación de la obra dramática*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971, pp. 15 y ss.

más castigo le ofrece a su superior las primicias de la novia. Pero el protagonista, que empieza a sentir cierta ternura por la niña, incumple su promesa y deserta. Luego asalta, junto con el Petate y el Salamanca, la caja del casino y con el dinero organizan la boda de los jóvenes. Cuando el convite esté en su apogeo la Guardia Civil detiene a los tres atracadores que, en el epílogo, son ejecutados.

### *Estructura dramática*

La acción, que transcurre en Madrid «por los años de desgracia de 1898», está distribuida en siete estampas —nótese la denominación, relacionada con los aleruyas de los ciegos— y un epílogo, predominando los ambientes sórdidos de los arrabales (aparecen en tres estampas y el epílogo), aunque también vemos un cuartel de ambiente moral lamentable, el parque del Retiro madrileño, una calleja oscura próxima a la calle de Alcalá, y el interior del Casino.

Por lo que se refiere al tiempo, los hechos aparecen cronológicamente ordenados, no se utiliza el flash-back y sólo en cortas y escasas ocasiones se alude a hechos anteriores al tiempo de la acción. En este sentido, *Bodas...* no es una obra que pueda calificarse de innovadora desde el punto de vista formal, en lo que concuerda con la trayectoria artística de Rodríguez Menéndez, que, sin desdeñar la evolución formal y temática —esta obra es de un tono distinto a *Vagones de madera* o *Los inocentes de la Moncloa*—, está en contra de las actitudes experimentalistas.

La estructura dramática corresponde también al esquema tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, o, si se prefiere, primera, segunda y tercera instancias, de muy distinta duración. A la primera corresponden las dos estampas iniciales; a la segunda, las cinco siguientes; y el desenlace aparece en el epílogo, aunque esta distribución de la materia dramática puede alterarse en su parte final. Así, la segunda instancia terminaría con la sexta estampa, y la tercera aparece, diríamos, prolongada, pues para la obra dramática bastaría que

finalizara con el prendimiento del Pingajo y sus amigos; sin embargo, nos encontramos con que la acción continúa con un desenlace trágico que, aunque previsible, quizás no sea estrictamente necesario desde el punto de vista artístico, a no ser que se quiera insistir en lo grotesco y dramático de la vida y muerte del protagonista.

### *Primera instancia*

El necesario conflicto que debe aparecer en toda obra dramática consiste en el hecho de que el Pingajo tenga que casarse con la Fandanga, tras haber vencido en el juego de la rana y tras superar las reticencias de la madre de la muchacha. Para mostrarnos esta situación a la que se ve abocado el Pingajo sin reparar en su trascendencia, el autor necesita dos estampas en las que se nos presenta a los personajes fundamentales, salvo el Teniente (aunque se alude a él). Son estos personajes el Petate, padre de la niña, hábil y autoritario, que sólo calma sus ímpetus ante la dura, interesada y «bruja» suegra suya; el Salamanca, carterista con amplias experiencias carcelarias y policiales; la impetuosa y a la vez dócil ante los golpes Carmela, madre de Fandanga; ésta, de trece años y mentalidad infantil, como demuestra que sólo piense en jugar y que hable mal todavía; el tabernero, de nombre el Tuerto; la Madre Martina, vieja, ambigua y compleja, vendedora de escapularios y de estampas taurinas; y finalmente, el Pingajo, pobre, fanfarrón, con cierto respeto a sus superiores militares y que logra convencer a sus interlocutores de que obtendrá una cierta prosperidad económica; además, por algún gesto hacia la niña supera la resistencia de la Carmela, aunque el autor nos hace saber por una acotación que el Pingajo contempla «a su presa como la víbora al pajarillo». Vencidos los obstáculos de la madre y la abuela, estamos ya ante una situación irreversible, la futura boda, que se pretende sea sonada. Con un ambiente de alegría finaliza la segunda estampa.

*Segunda instancia*

La acción empieza a torcerse desde el comienzo de la tercera estampa. La incorporación de un ambiente nuevo, el cuartel, y de un personaje importante, el Teniente, modifica el rumbo de los acontecimientos, pues una serie de situaciones planteadas en la primera instancia empiezan a tener una evolución desfavorable. Así, nos encontramos con que el Pingajo, que había dicho sentir respeto por sus superiores, es golpeado sucesivamente por sus compañeros y por el teniente, en una estampa un tanto costumbrista, que rompe la acción dramática, pero que es importante para el rumbo de los acontecimientos y para la caracterización del protagonista. Ahora sabemos qué es lo que motiva el nombre de Pingajo: se debe a que en la guerra de Cuba más que soldado era un espantapájaros o, mejor, un «espantamambises», debido a su fealdad, a su «jeta»; la palabra «pingajo», además, semánticamente, está próxima al término clave del esperpento, «pelele». El otro hecho importante es la promesa del protagonista de entregar a su novia al teniente. Esta decisión del Pingajo, tomada en medio de la borrachera y de los golpes, la revoca al día siguiente cuando sale a pasear con la niña y se da cuenta de que es una promesa indigna. Lázaro Carreter cree que Rodríguez Méndez no explica con claridad los mecanismos psicológicos que llevan al Pingajo a enamorarse de la Fandanga y a no entregarla al teniente<sup>10</sup>. Creemos que es una objeción razonable pues, aunque en la segunda escena se habla de un gesto de ternura del soldado hacia la muchacha, se puede argüir que es más bien una reacción ante una niña y no ante una novia. Sin embargo, el enamoramiento posterior a la cuarta estampa es creíble, pues entre la salida al retiro y la boda pasan varios días, aunque desconocemos exactamente cuántos; sólo sabemos que el Pingajo «está ahora deserta, desde el día que su señorito le arrimó una tollina e bandera» (p. 499). Tal período de tiempo podría haber servido para profundizar en las relaciones de la pareja.

(10) LÁZARO CARRETER, Fernando: art. cit. y en «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga», de J. M. Rodríguez Méndez, *Gaceta Ilustrada*, n.º 1.038, 29-VIII-1976.

La quinta estampa es muy breve y prácticamente carece de acción dramática, pues se limita a informarnos de que el Petate, el Salamanca y el Pingajo van a asaltar el Casino, idea del primero, que llega a afirmar que su yerno nació «pa picar alto» (p. 500). Esta estampa termina con la petición, por parte de los ladrones en ciernes, de la ayuda de Dios y de la Virgen para que su fechoría salga bien. Tales palabras tienen un claro matiz humorístico pero el desarrollo posterior de los acontecimientos les da un sentido dramático inesperado. La estampa siguiente, aún más corta, presenta la ejecución del atraco, en el que el Pingajo, vestido de teniente de húsares, lleva sobre sus hombros la mayor responsabilidad, e incluso llega a criticar la situación de España, afirmando que el ejército debe implantar una dictadura y erradicar a los rateros y desaprensivos que circulan por Madrid (p. 503). Tras la comisión del delito, llegamos al hecho esperado desde la primera estampa: las bodas de Pingajo y Fandanga, repetidas veces previstas como «sonadas». En una «jubilosa mañana primaveral» el miserable barrio se dispone a disfrutar de una gran comilona. El autor en la acotación inicial de esta séptima estampa nos indica que es «como si aquel fabuloso Camacho de las bodas hubiese descendido de las tierras manchegas a convidar a la gente humilde de los Madriles» (p. 504). Pero mientras la gente espera con alegría la llegada de los novios y familiares, la Madre Martina aporta la intranquilidad, las suspicacias e incluso el temor, pues da a entender que los dineros con que se pagan las viandas proceden de actividades delictivas (p. 504). En pleno baile de los asistentes, la sensación de tragedia se afianza debido a la incorporación de tres policías, que reconocen a los asaltantes. Otro paso más en esa creación de un ambiente de espera dramática lo constituye el comentario de un invitado que recomienda «comer y beber; llenar bien la andorga» pues «ya vendrán malos días» (p. 511). Y los hechos se precipitan pues inmediatamente aparece la Guardia Civil, que detiene a los tres ladrones, a pesar de las protestas de los invitados. Con los gritos de dolor de Carmela que ve cómo las bodas han sido efec-

tivamente «sonadas», termina la estampa «mientras el sol de la tarde aureola la figura de los tres delincuentes» (p. 512).

### *Tercera instancia*

El desenlace, que ocupa una relativamente larga estampa o epílogo, nos muestra la espera de las mujeres, entre las que está la Madre Martina, añadiéndose más tarde la Carmela y la Fandanga, por el Pingajo que va a ser fusilado por un pelotón al mando de su Teniente. Mientras llega el reo, las mujeres critican la situación de España, los procedimientos de la justicia, e incluso se hace una especie de acusación popular a la Madre Martina, que niega haber denunciado a los ladrones. Algún crítico habla de la dudosa culpabilidad de la vieja; sin embargo creemos que ella es la culpable de la detención del Pingajo y sus amigos, pues al aparecer la Guardia Civil pide que Dios la perdone y se retira avergonzada, según dice una acotación. Además, esa traición cuadraría con la técnica de Rodríguez Méndez consistente en llevar a la degradación unos hechos o palabras previos que parecían encaminados a un desarrollo favorable, como veremos más adelante.

Lo que para las mujeres va a ser una muerte noble, al producirse por fusilamiento, se convierte en algo verdaderamente grotesco, pues antes de que suene la descarga el Pingajo se desmaya. Ello motiva una intervención ridícula por parte del teniente, que le levanta del suelo, le indica que no se mueva mientras no oiga los disparos y lo deja momentáneamente colocado como si fuese para una fotografía. Este rasgo de humor negro resta dramatismo a la situación, según Lázaro Carreter<sup>11</sup>. Sin embargo creemos que tiene una clara función esperpéntica, pues significa lo grotesco llevado al máximo: la deshumanización total del teniente, que reduce el hecho dramático del fusilamiento a algo tan rutinario e intrascendente como hacer una fotografía. El Pingajo vuelve

---

(11) Id., *Gaceta Ilustrada*, 29-VIII-1976.

a caer y recibe la descarga de rodillas y, tras el tiro de gracia, es cubierto con la bandera nacional por las mujeres.

### *Degradación e ironía*

La crítica ha señalado en repetidas ocasiones la presencia de Valle Inclán en Rodríguez Méndez. José Monleón afirma que el lector de *Bodas...* «percibirá de inmediato la reminiscencia valleinclanesca, y respirará en ese Pingajo, fusilado y envuelto en la bandera española, ecos de todos los héroes esperpénticos. Harapos, uniformes, enlutadas, rijo, robo, comilona, sangre, todo anda revuelto en esta obra con fondos de desastre colonial y trazos de corrida de toros. El vocabulario tiene también un aire valleinclanesco, así como las acotaciones y aún algún tipo concreto, como esa beata Madre Martina, de chivatería robada a la doña Tedeo de *Los cuernos de don Friolera*»<sup>12</sup>. Lázaro Carreter señala que el autor sigue las enseñanzas de Valle «en la tensión de las escenas, en la intencionalidad tajante de las réplicas, en el sarcasmo con que se contemplan las clases superiores»<sup>13</sup>. Lo mismo hacen Enrique Llovet y otros.

Sin embargo, Rodríguez Méndez rechaza tales semejanzas: «En las *Bodas* no hay apenas influjo de Valle-Inclán. Aunque lo digan los doctos. En las *Bodas* está el submundo del Madrid miserable. Sus influencias posibles, las enumero ahora: Ricardo de la Vega, Gutiérrez Solana, el género chico, Chueca y Chapí, los chistes de *Madrid Cómico*, las revistas musicales»<sup>14</sup>. Creemos que, en parte, el dramaturgo tiene razón, pues en la obra hay varios elementos del sainete: costumbrismo madrileño, clases inferiores, ciertas notas de humor a veces a destiempo (llama a la fusta con que el Teniente azota al Pingajo «código de justicia militar»), el nombre del protagonista aparece en un sainete del admirado por Rodríguez Méndez don

(12) MONLEÓN, José: «Teatro popular: La respuesta de Rodríguez Méndez», en RODRIGUEZ MENDEZ, J. M.: *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Taurus, Col. Primer Acto, n.º 8, Madrid, 1968, pp. 21-55. La cita, en pág. 52.

(13) LÁZARO CARRETER, Fernando: «Bodas...», *Gaceta Ilustrada*, 29-VIII-1976.

(14) ISASI ANGULO, Amando C.: *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Ed. Ayuso, Madrid, 1974, p. 272.

Ramón de la Cruz (*El mal casado*, donde una mujer engaña a su marido y al final es castigada con la cárcel), hay ciertas reminiscencias o al menos semejanzas con el *Manolo* del mismo sainetista (personajes carcelarios, fanfarronería). Pero también nos parece evidente que *Bodas...* va más allá del sainete, dramatizando y degradando a los personajes y las situaciones, con procedimientos de clara raíz esperpéntica. A través de la degradación y de la ironía trágica, ésta de honda raíz celestinesca como ha estudiado María Rosa Lida en *La originalidad artística de La Celestina*, hechos y personajes caminan hacia la deshumanización, el absurdo y lo grotesco. Un recorrido por la obra nos ofrece múltiples ejemplos de este proceso de degradación, incluso en pasajes de claro paralelismo inicial con otros de la tradición literaria española.

En este sentido se puede establecer una comparación entre la estampa del banquete de *Bodas...* y los capítulos del *Quijote* dedicados a las bodas de Camacho. Hay una serie de elementos comunes, pero el convite del Pingajo es una clara degradación, en el sentido de llevar un claro rumbo hacia lo negativo, hacia la desgracia, los pasajes cervantinos. Podemos ver que Basilio es pobre y hábil en el juego de la barra, lo mismo que el Pingajo carece de dinero y es un magnífico jugador a la rana y a la ruleta del barquillero. Pero el desenlace es muy diferente: mientras que el inteligente personaje cervantino prepara los hechos fingiendo suicidarse, de modo que consigue su objetivo de casarse con Quiteria, el Pingajo se deje llevar por los acontecimientos, participa en el atraco que él no ha decidido y finalmente es ejecutado, sin llegar a consumir el matrimonio que, además, se celebra al margen de la Iglesia. Quiteria es una joven hermosa que por un libre acto de su voluntad acaba casándose con su amado, en tanto que Fandanga, fea y más joven, acepta sin rechistar la imposición de su padre sin que, al menos en un principio, comprenda qué es el matrimonio. La joven del *Quijote* con sus adornos realza su belleza, mientras que la de *Bodas...* aparece vestida con afectación y de manera ostentosa y falsa, es decir, a través de su modo de vestir entra en el mundo de las apariencias, del fingir lo que no es. Este rasgo nos conduce también a otro

elemento cervantino, en concreto al mundo de su entremés *El retablo de las maravillas*. En este sentido hay que señalar que Rodríguez Méndez ha puesto de relieve en varias ocasiones su admiración por Cervantes y, en concreto, afirma que si él se ha llegado a identificar como un personaje de la literatura ha sido con el «furrier» del *Retablo de las maravillas*<sup>15</sup>, que trae la realidad al mundo de las apariencias y de los engaños en que viven los demás personajes de la obrita cervantina. Encontramos igualmente una serie de semejanzas en los detalles de la comida (torreznos asados = fritangas de churros, novillos asados = lechazo asado, seis tinajas de carne = = grandes paellas, sesenta zaques de vino = grandes pellejos) pero con una diferencia clara: la comida de *Bodas...* no es de procedencia digna, ha sido comprada con dinero robado. Por último podemos señalar que en ambas ceremonias hay bailes, pero mientras en Cervantes tienen un carácter más bien culto y noble, en el autor madrileño-catalán son decididamente populacheros. Por todo lo que acabamos de ver y aun reconociendo que ambos autores tratan un tema común, una boda y que en consecuencia las semejanzas pueden surgir espontáneamente, el paralelismo de los hechos y situaciones es tan notorio que creemos que Rodríguez Méndez tuvo muy en cuenta el pasaje del Quijote, pero dándole un sentido nuevo, dramático, lejos del optimismo cervantino.

El mismo sentido de la apariencia y la degradación nos conducen a otro posible modelo de nuestro autor, el *Lazarillo*. Si en éste se produce el paso de la ingenuidad inicial a la corrupción moral del último tratado, en *Bodas...* ocurre algo semejante pues del relativo optimismo inicial se llega a un dramático fin. Francisco Rico ha señalado el proceso de degradación en la novela, mediante la comparación entre las páginas del comienzo y las últimas, añadiendo que «las varias

---

(15) RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: «Elogio de un furriel», en su *Ensayo sobre la «inteligencia» española*, Ed. Península, Col. Ediciones de Bolsillo, n.º 219, Barcelona, 1972, pág. 15. En este mismo libro hay más páginas dedicadas a Cervantes. Además, por una entrevista reciente (ARCAS, Andrés: «El Pingajo y la Fandanga», *Cuaderno de Cultura*, n.º 8, enero 1979, pp. 34-35) sabemos que una de sus obras inéditas, *Literatura española*, trata del último día de la vida de Cervantes, frente al cual van desfilando sus personajes, como la Gitanilla, Rinconcete, Cortadillo, etc., originando una reflexión sobre la lengua castellana y la literatura popular.

etapas en la prehistoria del pregonero funcionan como una suerte de frases condicionales, orientadas (con frecuencia explícitamente, según hemos visto a propósito de las andanzas con el ciego) hacia un futuro que debe colmarles de significado». Y en nota recuerda que los contemporáneos del autor del *Lazarillo* «debieron notar bien esa convergencia de los múltiples ingredientes novelísticos hacia *el caso* singular. En el mismo 1554, la edición del *Lazarillo* estampada por Salcedo en Alcalá de Henares ofrece varias intercalaciones respecto del texto primitivo. Pues bien, la primera adición al original aportada por la impresión complutense no tiene otro objeto que añadir nuevas flechas, en forma de profecías, apuntadas al mismo blanco del capítulo séptimo»<sup>16</sup>. Veremos como en *Bodas...* se cumplirán muchas «profecías», pero con un sentido muy distinto al que cabría esperar, mucho más trágicas.

Otra clara vinculación con la literatura clásica la tenemos en el personaje de la Madre Martina, que al final será calificada de «Celestina». Mujer de religiosidad más que dudosa, bebedora de cazalla (p. 474), pregonera del barrio (p. 475), hábil («nos da ciento y raya a nosotros», dice el Tuerto, p. 476), aficionada al dinero (p. 476), es de «una suavidad monjil muy estudiada y artera» (p. 478). A pesar de su inteligencia parece no darse cuenta de que el Petate la utiliza para comunicar a su mujer la noticia de la boda, lo mismo que Celestina no sabe valorar debidamente las fanfarronadas de Parmeno y Sempronio cuando le reclaman su parte, lo cual determinará la muerte de la vieja. Pero en *Bodas...* la Madre Martina, aunque insultada y despreciada, sigue viva; la muerte con finalidad moral de Celestina no se produce en la obra de Rodríguez Méndez. Por tanto, el hecho de que la beata siga con vida no significa una situación más favorable, una ruptura del signo trágico de la obra, sino, al contrario, la perduración de un ser que puede seguir ocasionando desgracias para sus vecinos. Esa capacidad destructora de la vieja ya se nos presenta; aunque a modo de un mero desahogo verbal ante las

---

(16) RICO, Francisco: «Lazarillo de Tormes o la polisemia», en *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, 299, Barcelona, 1970, pp. 30 y ss. Las citas textuales, en pág. 33.

bromas que el Petate y sus amigos le gastan, en la primera estampa («Llegará un día en que tengáis que ir rezando el rosario por las calles (...) ¡Ay, quién podía verlo!», p. 476).

Otros ejemplos de la presencia de la ironía trágica pueden ser los siguientes:

a) El Pingajo bromea con la muerte y afirma que él no nació para matar cristianos. Sin embargo, será la víctima ante el pelotón de ejecución.

b) El protagonista no muere en la guerra y morirá en la paz.

c) El protagonista indica que tiene afición por la milicia y que siente respeto por sus superiores. Pero el Teniente le azotará de modo denigrante y más tarde le fusilará sin demasiados miramientos.

d) Cuando es incitado a que no cumpla su servicio en el cuartel, lo rechaza y exclama: «¡...que me afusilan!» (p. 472). Y así será, aunque por otras causas. En este sentido hay que señalar que las referencias tópicas a la muerte que, desgraciadamente, surgirá, aparecen también en su obrilla dialogada *El sueño de un amor imposible*, en la que conversan varios intelectuales vinculados más o menos a la generación del 98, entre ellos Angel Gavinet, que indica que fuera de España se moriría y al que don Pepe (Ortega y Gasset) le recomienda que se vaya a Escandinavia, pues aquello le «enfriará», como efectivamente va a ocurrir, pero en el sentido del frío de la muerte en aguas heladas<sup>17</sup>.

e) No tiene dinero, a pesar de haber estado luchando de acuerdo con las leyes, quizás injustas. Cuando lo obtenga, ilegalmente, será condenado por la justicia<sup>18</sup>.

---

(17) RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María: «El sueño de un amor imposible (alta comedia)», en *Ensayo sobre la «inteligencia» española*, pp. 105-127. Las citas, en pp. 122 y 123.

(18) Hay que recordar que los funcionarios de la Administración española, cuando eran destinados a Cuba frecuentemente se enriquecían. Así, el funcionario civil J. Villamil, protagonista de *Miau*, de Galdós, por necesidades «de un sueldo que permitiese economías» se lanzó a colocarse en Ultramar, regresando «a los dos

f) El Pingajo, utilizado en Cuba para asustar a los mam-bises, acabará espantado ante la muerte, reducido a un auténtico «pingajo», es decir, convertido prácticamente en una cosa, en un pelele.

g) Su futuro suegro, al verlo vestido de teniente, le dice que nació para mandar (p. 550); no obstante, el que decide el atraco es el Petate, y en el fusilamiento, vestido de soldado sin insignias ni hombreras, recibirá órdenes grotescas para que no pierda la compostura.

h) Cuando el atraco, el protagonista afirma que el ejército debe implantar una dictadura y erradicar a los rateros y desaprensivos que circulan por Madrid. Aunque sin golpe de estado, será el propio ejército quien ponga fin a la vida del atracador Pingajo.

i) La Fandanga, según su novio, parece una niña de hospicio por lo bien aseada que está cuando salen de paseo. En el desenlace, la muchacha se queda huérfana de padre y al día siguiente viuda.

j) En pleno enfado por la decisión de casar a la Fandanga, la abuela habla de envenenar al Petate; no lo hace pero su yerno morirá en el garrote vil.

k) El Petate, en la primera estampa, le dice al Pingajo que tiene que llegar a donde se merece, expresión que nos recuerda, por su tono, las irónicas palabras del *Lazarillo* sobre la cumbre de «toda buena fortuna». Pero los merecimientos del soldado no son precisamente muchos, pues conseguirá una nada heroica muerte.

l) El Petate afirma que él y sus compadres ayudarán a

---

años con algunos ahorros» (PÉREZ GALDÓS, Benito: *Miau*, Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, 248, Madrid, 1978<sup>2</sup>, p. 161. Referidas al ámbito militar tenemos las palabras de algunos personajes de Valle Inclán. Así Juanito Ventolera afirma que «la guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir» (*Las galas del difunto*, ed. Espasa Calpe, Col. Austral, 1337, Madrid, 1968, p. 15); y añade que la pobreza total «es el premio que hallamos al final de la campaña» (id., p. 18). Por su parte, el teniente Roviroso considera que «Ultramar ha sido negocio para altos mandos y para los sargentos de oficinas» (*Los cuernos de don Friolera*, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1968, pág. 133.

su futuro yerno. Las decisiones del padre de la Fandanga acabarán trayendo la muerte para el Pingajo.

A todo esto podemos añadir otros pasajes en los que el componente esperpéntico es claro: la presentación del Teniente en el cuerpo de guardia recuerda la del ministro de Gobernación en *Luces de bohemia*; aparece el término «guarida», propio de animales, para designar la habitación del militar; es grotesco jugarse a una niña; el objeto metálico que es la rana del juego aparece humanizado cuando se afirma que dirige una mirada de burla al protagonista; desde el primer momento la muchacha aparece comparada con una pepona de feria, etc....

Otro aspecto técnico a destacar es que nos encontramos más que ante una obra de espacio, ante una obra de personaje, significativo de un grupo social marginado de relativa abundancia<sup>19</sup>. Por su falta de decisión, por ir a remolque de los hechos —cuando una vez toma una decisión y no lleva la niña al cuartel, las consecuencias serán funestas— no hay verdadera tensión dramática, salvo en la escena séptima (tensión que el Pingajo no provoca) y en el epílogo, y aun así el dramatismo de éste aparece en parte rebajado por el rasgo de humor negro que ya vimos. Pero por esa falta de voluntad es un personaje simbólico, representativo de aquellos seres que se ven afectados por hechos a los que no se enfrentan siquiera, y seres cuya exclusiva reacción se limita a desahogos verbales, en un ambiente de frustración y lamentos, como era el de España a finales del siglo pasado.

Por todo lo que hemos visto, podemos afirmar que se trata de una obra que peca de cierta escasez de acción dramática, donde los personajes hablan más que actúan, con notorios elementos pintorescos que pueden vincularse al sainetismo o al género chico y que rompen la acción dramática. Pero al

---

(19) TUÑÓN DE LARA en su *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo* (Edicusa, Col. Divulgación Universitaria, 69, Madrid, 1974, pp. 32 y ss.) habla del «dantesco espectáculo de la repatriación de soldados famélicos, enfermos y harapientos» y de que muchos de los repatriados «volvieron a sus aldeas y campos a padecer el paro endémico y los bajos salarios». Es decir, una situación no muy diferente de la que afecta al Pingajo.

lado de estos aspectos negativos, nos encontramos con una buena caracterización de los personajes —aunque recordemos lo fundado de las objeciones de Lázaro Carreter al enamoramiento del protagonista—, hay abundantes rasgos esperpénticos, una trabajada asimilación y utilización de elementos de origen clásico español, pero también de otros exclusivos de su obra, que son transformados mediante un proceso de degradación hacia la tragedia, que llega hasta nosotros a través de una acertada tarea de trabazón y organización artística, en busca de un nuevo sentido dramático, todo ello resuelto con verdadera dignidad artística, suficiente para enaltecer cualquier obra literaria.

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA