

Folle no 2

Nº 313

B O L E T Í N



Director
Rafael Pérez Sierra

TEATRO COMPANIA NACIONAL CLASICO

T: 35.000
PVP: Gratis
Coste: 602.000

Z-589

1990

Septiembre-October

Un caballero y una dama, perdón; una dama y un caballero nos acompañarán a lo largo de toda una temporada que parece ordenarse al estilo de aquel ideal de planificación familiar, muy anterior a la manipulación genética desde luego, que se compendia en «la parejita». Luego habrá más, eso siempre ocurre, y en primavera vendrá otro título, que por ahora no desvelaremos, a sumarse a *La Dama Duende* y *El Caballero de Olmedo*.

No es la primera vez que Lope y Calderón aparecen emparejados en nuestra programación, así empezó todo y no podía ser de otra manera, pero entonces el contraste se conseguía con uno de los dramas de honor más contundentes de Calderón y una disparatada comedia de Lope. Luego volvimos a ver dos obras más de Calderón de género y rango bien diferentes, mientras buscábamos la oportunidad de hacer volver a Lope sin conseguirlo.

Así, *El Caballero de Olmedo* representa el pago de una deuda o, para decirlo con el título de una de las obras del propio Lope, *La fianza satisfecha*; porque *Los Locos de Valencia*, un juego que tan sólo con un trabajo de puesta en escena muy libre podía mostrar sus virtudes escénicas, nos haría desear una de esas obras en las

18

Dama y Caballero: Clásicos con duende

Rafael Pérez Sierra

que Lope aparece como dramaturgo y poeta a la vez.

Un drama y una comedia, Lope y Calderón, elementos con los que, sin duda, se pueden hacer un sin fin de combinaciones. Aquí tenemos una de ellas construida con dos obras de diferente propósito, ambas, sin embargo, de gran repertorio, clásicas entre las clásicas, que no han dejado ni dejarán nunca de subir a los escenarios,

sugestivas las dos, teatrales en grado máximo y con un punto de coincidencia, no calculado por cierto, que es el misterio como ingrediente argumental a la vez que como pura teatralidad, aunque ese misterio tenga muy diverso aspecto y finalidad en el drama y en la comedia. Esta vez, además, no es Calderón el que adopta el gesto más serio, por si sobre ese particular quedaba alguna duda o error, cosa que a estas alturas no creo probable.

Para estas obras contamos con un elenco de actrices y actores totalmente nuevo que no excluye a los que han encarnado los papeles de los tres últimos montajes, que continuarán en gira con el más reciente de ellos, *El Vergonzoso en Palacio*, para luego acometer ese nuevo trabajo previsto para la primavera. Así pues, damos la bienvenida a los que se incorporan ahora porque entre todos, divididos en esas dos ramas y confiando siempre en que repartos tan compendiados y escuetos, como los de estas dos obras ejemplares que presentamos, son frecuentes en nuestro repertorio, iremos satisfaciendo el interés que las giras ya realizadas van despertando y acudiendo a otros escenarios nuevos, cada vez más, para cumplir con lo que parece lógico en una Compañía Nacional.



La vida es sueño

Calderón en Hamburgo

Esta es la segunda temporada en la que el Schauspielhaus de Hamburgo asume el riesgo de presentar una obra de Calderón de la Barca.

Tras la puesta en escena de El alcalde de Zalamea, dirigida por Bogdanov, cuyo intento de actualizar la obra se quedó en un realismo superficial, pero que obtuvo un gran éxito de público, en esta temporada, David Mouchtar-Samorai ha estrenado La vida es sueño en la pequeña sala del teatro principal, Malersaal, destinada generalmente a obras contemporáneas o experimentales

La elección del lugar marca la pauta de este nuevo montaje de Calderón. Se trataba de prescindir de la sofisticada tecnología del *Schauspielhaus*, evitar una escenografía barroca y suntuosa, para así poder aproximarse de manera más profunda a la densidad filosófico-religiosa de la obra calderoniana. El reto de este montaje consistía principalmente en confrontar al público alemán con un pensamiento teológico complejo y extraño a ellos, y con un lenguaje extremadamente elaborado y por tanto difícil de traducir. Junto al dramaturgo, Hajo Kurzenberger, David Mouchtar-Samorai ha conseguido desempolvar el discurso calderoniano logrando un lenguaje análogo y creando así la base de una función, en la que destaca el excelente trabajo de actores de toda la compañía.

El espacio escénico se reduce a una enorme alfombra roja, alrede-

dor de la cual se sientan los espectadores. El atrezo necesario está a la vista de todos, y los actores que en un momento u otro no intervienen en el «sueño»,



pasan a formar parte del público sentándose a su lado. Los límites entre ser y parecer, entre el mundo y el gran teatro, se difuminan. David Mouchtar-Samorai crea en su montaje de Calderón un clima de cuento oriental apoyándose no solamente en el espacio escénico sino, sobre todo, en la ambientación musical. Durante todo el espectáculo, un percusionista —ayudado, en algunos momentos, por los actores— hace vibrar, resonar cristales vacíos o llenos de agua, macetas de arcilla, creando un paisaje sonoro de ensoñación que llega a sugerir la llamada lejana del muecín. Con esto se lograba transmitir contenidos —metáforas, imágenes, símbolos— que con la palabra no se podían trasladar al alemán

La opción de esta puesta en escena no es un mero capricho del director. David Mouchtar-

Samorai se basa en el origen de *La vida es sueño*, cuya idea fundamental se encuentra en la leyenda de Buda y sobre todo en un cuento de *Las mil y una noches*, donde un rey, oyendo las murmuraciones de un mendigo, hace que le den un narcótico, y cuando éste recobra el conocimiento se encuentra rodeado de tales apariencias que cree que es rey; la ficción dura unas horas y después de otro sueño, al despertar de nuevo, se halla mendigo como al principio.

Recurriendo a esta parábola poética, David Mouchtar-Samorai ha conseguido transmitir el mundo de Calderón de difícil acceso a cualquier público actual, incluido el español.

Isabel Navarro

BOLETÍN
de la Compañía Nacional
de Teatro Clásico

(Director: Rafael Pérez Sierra)

Publicación bimestral

Coordinación: Juan Carlos Mestre

Promoción e imagen: Julia Arroyo

Diseño: Emilio Torné

Redacción y Administración:

C/ Príncipe, 14, 3.º izqda. 28012 Madrid

Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.

Dep. Legal: M-29.568-1987

NIPO 302 90 002 4

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE.....

DIRECCION.....

CIUDAD..... C.P.....

Por favor, escriba a máquina o con mayúsculas y envíelo a:

C/ Príncipe, 14, 3.º izqda. 28012 Madrid

José Luis Alonso y Miguel Narros:

La *Dama Duende*, de Calderón y *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega son los textos elegidos por Alonso y por Narros respectivamente. Indudablemente quedan claras con su elección sus tendencias *calderonianas* y *lopidistas* de ambos, como han venido demostrando a lo largo de su amplísima carrera. Y curiosamente ambos títulos ya supusieron éxitos más que notables en fechas anteriores: 1966 para *La Dama Duende*, por José Luis Alonso en el Teatro Español y 1958, para *El Caballero de Olmedo*, con actores del Teatro Estable de Barcelona y para Festivales de España (incluyó también una *Dama Duende*), dirigidos por Miguel Narros.

¿Qué significado tienen estos dos hombres en el panorama teatral de nuestra vasta y multiplicada geografía?

No sé si por deformación (o formación) profesional he de recurrir necesariamente a lo histórico y comprobar, al repasar nuestra demoledora historia del Teatro en España, lo tardío que la figura del director de escena toma presencia por derecho entre los que componen una producción teatral. Y esto no ocurre hasta muy avanzado el fin de siglo con figuras tan cercanas a nosotros como Rivas Cheriff o Martínez Sierra, nombres ajenos totalmente a la interpretación (supuestamente *dirigía* el primer actor) o de la gerencia-producción (lo que en otros siglos fue el *autor* de comedias). Se puede afirmar sin temor a error que el verdadero director de escena nos llega, tras la Guerra, con Luis Escobar, que junto a Huberto Pérez de la Ossa, se hace cargo de la dirección del Teatro María Gue-

invitados de honor

rrero, como Teatro Nacional. Pero, si importante y renovador fue su trabajo como director e innovador del repertorio de autores a estrenar, lo fue más por fundador de una escuela de creadores escénicos que son sin duda alguna los grandes de nuestro teatro: de entre ellos los más sobresalientes José Luis Alonso, Miguel Narros y posteriormente Adolfo Marsillach.

No se trata ahora de recrear biografías que siempre tienen el morboso aire de responso final, sino de marcar las coincidencias que han dado lugar a esta *coincidencia* de nombres concurrentes en la sede de Príncipe, 14 (la calle más cargada de historia teatral de nuestro país).

Los dos basan su punto de partida para cualquier montaje en el trabajo con los actores: Alonso los moldea, los trabaja palabra a palabra, gesto a gesto, hasta llevarlos al justo lugar que él tiene concebido, tras muchas horas anteriores de trabajo en solitario, donde interpretación, decorados, trajes, músicas, luces ya están decididos el primer día de ensayos. Nada queda a la improvisación y si algo nuevo se incorpora será solamente en los resquicios intencionados dibujados para el caso.

Narros, parte con el actor y junto a él como un Jano bifronte van dibujando el personaje, luchan juntos, trabaja escena a escena, palabra a palabra junto al actor, le prepara el camino y en un punto determinado lo abandona y como en el bíblico festín de Baltasar el actor devora a la medida de sus fuerzas.

Sus maneras de trabajo les une nuevamente a la hora de elegir

sus equipos, son de una meticulosidad casi cirujana. Horas de mesa hasta dejar claro los encargos y responsabilidades de un montaje, desde el más pequeño al mayor de los detalles están dados a una serie de nombres, que bastaría con leer algunos de ellos para saber con total certeza quién está detrás: M.^a Jesús Valdés, Antonio Ferrándiz, José Bódalo, M.^a Fernanda d'Ocón, José M.^a Prada, M.^a Dolores Pradera o M.^a José Goyanes... Margarita Lozano, Julieta Serrano, Ana Belén, José Pedro Carrión, Ana Marzoa, Manuela Vargas, Helio Pedrehal, o Carmelo Gómez, han sido nombres absolutamente vinculados a Alonso o Narros. Como lo han sido Emilio Burgos, Mampaso o Nieva y Burman, Luis de Ben o Andrea D'Odorico a la hora de recrear las escenografías.

Enjuto, medido y preciso José Luis Alonso. Apasionado, barroco y exultante Miguel Narros, desembocan en sus concepciones teatrales en una casi idéntica y vibrante poética de la puesta en escena, que no hace sino señalar el mismo punto de origen. Caminos que aunque con influencias separadas los han enriquecido les lleva ahora a un mismo punto de encuentro, a un mismo resultado de calidad —aún en momentos flacos, muy por encima de cualquier media elegida—, que les hace ser reconocidos y cuya meta, aún por puertas distintas, es concurrente, y ahora en este caso, al edificio de la calle del Príncipe, insisto, la calle de más historia teatral, sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Bienvenidos *Dama* y *Caballero*.

Andrés Peláez Martín

Angel y Duende

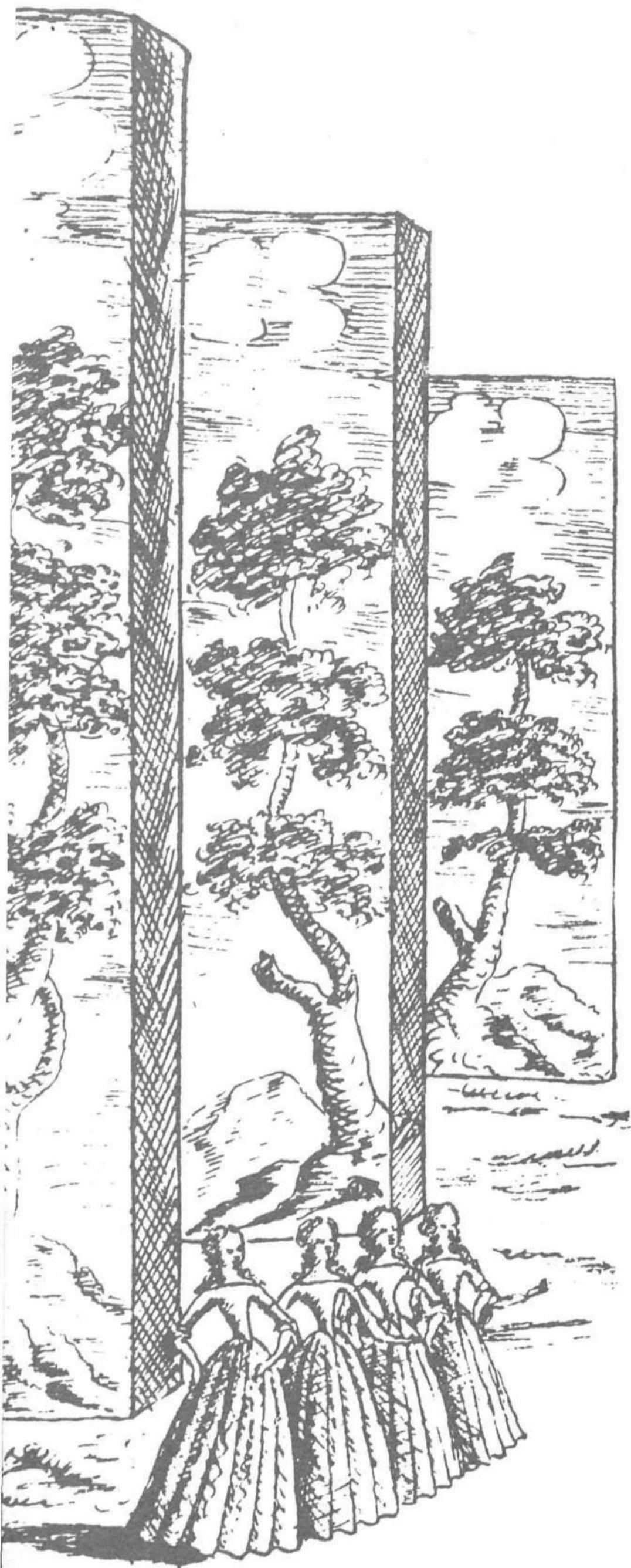
E

l principal personaje femenino de *La dama duende*, de Calderón, está en la línea de las mujeres de la comedia española. Estas se hallan sometidas a una estructura social férrea que, por ser objeto del deseo de los hombres, las obliga a ser custodiadas por sus padres, maridos o hermanos. La dama típica de nuestro teatro no carece de sentimientos amorosos, pero los somete a las decisiones de quien la custodia o del rey. Algunas mujeres, sin embargo, consiguen imponer, por distintos procedimientos, su voluntad. ¿Dónde radica, pues, la característica diferenciadora de Doña Angela, si es que la hay?

Doña Angela exige su libertad (cierta libertad) y, de acuerdo con su criada o con su amiga doña Beatriz, organiza salidas secretas a la ciudad. Cierta libertad, digo, porque no reclama en principio sino el derecho a no permanecer encerrada. No olvidemos que está viuda y su hermano mayor ha ocupado el papel social del marido o del padre, en la custodia y protección del honor. Una protección que éste ejerce con especial cuidado porque las viudas son siempre más asediadas por los hombres y ellas mismas tienden a descuidar su comportamiento: [...] *este estado / es el más ocasionado / a delitos amorosos; / y más en la corte hoy, / donde se han dado en usar / unas viuditas de azar / [...] saltan más a cualquier son / que una pelota de viento.*

Cuando Doña Angela regresa de su escapada al teatro —la que da pie a la trama—, sabemos que considera el encierro en que vive como un enterramiento. Le pide a Isabel: *vuelve a amortajarme viva, / ya que mi suerte cruel / lo quiere así.* Se lamenta de morir entre dos paredes o de estar *encerrada sin libertad* y exclama: *enviudé de un marido, con dos hermanos casada.*

Un cúmulo de casualidades hace que su defensor de una asechanza callejera, que protagoniza sin reconocerla su hermano menor, sea amigo y huésped del hermano mayor. Calderón, tan sabio siempre, sabe que la verosimilitud teatral pende de un hilo pero, en lugar de corregirla, profundiza en ella utilizándola para crear la intriga. Doña Angela imita a Santo Tomás: *Pero aún bien no lo he creído; / porque extraño caso fuera / que un hombre a Madrid viniera, / y ballase recién venido / una dama que rogase / que su vida defendiese, / un hermano que le hiriese / y otro que le aposentase. / Fuera notable*



suceso; / y aunque todo puede ser, / no lo tengo de creer / sin verlo.

A continuación empieza la industria para conseguir verlo y los problemas que dicha industria plantea. Ya que Doña Angela no puede ser descubierta, acabará pasándose por misterio, sombra o duende.

Por ello, el espacio, importantísimo en esta comedia, se divide claramente en tres zonas. La ciudad, que se disputan los hombres, la vivienda, de donde no debe salir la dama, y las habitaciones separadas que utiliza Don Manuel. La dama se niega a la reclusión, a la adscripción de los espacios y los va traspasando, aunque con diversas apariencias: tapada en la calle, duende en las habitaciones del galán. Pretende estar sin llegar a ser.

Las alusiones eróticas se manifestarán a lo largo de todo el enredo. La dama, por ejemplo, pregunta por el olor de la ropa blanca de Don Manuel o, en las cartas que le escribe, se le ofrece insinuantemente. Las posibles liviandades de Doña Angela pueden entenderse y permitirse porque, como hubiera dicho Cervantes, ya conoce "los frutos del matrimonio", no es una virgen inocente. De ahí los errores de la crítica feminista norteamericana que ve, en la alacena acristalada que permite el paso de uno a otro espacio, el símbolo de la virginidad ofrecida. Doña Angela no reclama exactamente su libertad como mujer, sino el que se le considere persona adulta. De esa forma, el juego de equívocos deja de ser una broma inocente, un simple juego escénico, para convertirse en proceso y símbolo de un intento de liberación. Claro que ésta sólo puede conseguirse siguiendo los cauces establecidos por la estructura social que construye la comedia. Ante su fracaso y el miedo a los efectos de su actuación, Doña Angela se confiesa e implora: *Mi intento fue el quererte, / mi fin amarte, mi temor perderte, / mi miedo asegurarte, / mi vida obedecerte, mi alma hallarte, / mi deseo servirte, / y mi llanto en efecto persuadirte / que mi daño repares, / que me valgas, me ayudes y me ampare.*

Don Manuel la amparará, tomándola como esposa. El hermano mayor, que jamás se enfrentó con el galán ni acusó a la dama, por lo que el símbolo de la autoridad no ha sido nunca objeto de duda sobre la justicia de su modo de actuar, se ofrece como padrino. Las bodas paralelas completan el cuadro. Y termina un personaje que sólo fue cuando no fue; cuando no fue sino encantador juguete escénico.

Jorge Urrutia

El Caballero de Olmedo:

un personaje marcado por la tragedia



Quizá hubiera debido comenzar estas líneas por una invitación a aplazar su lectura hasta después de contemplada la obra, para así mantener el suspense de su desenlace en aquéllos que no conocen ni el argumento ni las fuentes de *El Caballero de Olmedo*. Sin embargo, he desistido de hacerlo con la intención de acercarme a las condiciones en las que los espectadores del siglo XVII la veían en los corrales de comedias y desde las que Lope de Vega las concibió y le dio forma dramática. La popular seguidilla que proporciona el final de la historia y la caracterización del protagonista:

*Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

era de todos conocida y no hay duda de que el público iba a ver la pieza como la «crónica de una muerte anunciada», evocando palabras de Gabriel García Márquez. Pero, desvelado su final (de tanta importancia en la comedia que Lope insiste en el *Arte nuevo*, vv. 234-39 y 300-01, en la conveniencia de retrasarlo cuanto sea posible para mantener la atención del auditorio), qué era —podríamos preguntarnos— lo que atraía de ella a los bulliciosos e inquietos espectadores de los corrales, y qué es lo que todavía hoy nos sigue atrayendo a nosotros. A mi juicio, ese halo trágico que envuelve al protagonista y que el «Fénix», sacando partido una vez más de una situación dada, sabe potenciar con su habitual maestría: en ninguna ocasión trata de ocultar, distraer o escamotear al público el desgraciado final, sino que, por el contrario, como muy bien indica Francisco Rico en su documentada y sugerente introducción a la edición de la obra¹, lo acentúa a través de una serie de elementos para que aquél lo tenga siempre presente, y proyecte en todo momento sobre ese fondo, como contra las cuerdas de un ring, la

atractiva figura del héroe.

D. Alonso Manrique, el caballero de Olmedo, reúne en su persona las características propias de la figura del galán de la comedia española. Recordemos que en nuestro teatro áureo, aunque no escrita, existe una sólida preceptiva de los personajes —en cita de Juana de José Prades²— y nuestro protagonista se ajusta con perfección a ella. Es de linaje noble, apuesto y gallardo, inteligente y discreto, valiente hasta la temeridad³, liberal y generoso, leal, buen cortesano, y enamorado⁴. Características éstas que, además de ser comunicadas al auditorio por medio del aspecto físico, las palabras y los hechos del propio protagonista, son, una y otra vez, reconocidas por todos los personajes que lo rodean, incluso por sus enemigos. Valgan, como ejemplo, estos versos de D. Rodrigo, su rival en el terreno amoroso y el causante de su muerte:

RODR. Muchas veces había reparado,
don Fernando, en aqueste caballero [D. Alonso],
del corazón solícito avisado.

El talle, el grave rostro, lo severo,
celoso me obligaban a miralle.

.....
Bien es verdad que él tiene tanta fama,
que, por más que en Medina se encubría,
el mismo aplauso popular le aclama.

.....
Su dueño es don Alonso, aquel de Olmedo,
alanceador galán y cortesano,
de quien hombres y toros tienen miedo.

Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento en vano?
O ¿cómo quiero yo, si ya le adora,
que Inés me mire con semblante humano?

FERN. ¿Por fuerza ha de quererle?

RODR. El la enamora,
y merece, Fernando, que le quiera.

(vv. 1333-37, 1342-44, 1351-58)

De esta forma, Lope de Vega magnifica al galán ante los ojos de los espectadores, llevando hasta el límite esas cualidades convencionales que diseñan su figura en el teatro del Siglo de Oro. A ellas, hemos de añadir su condición de «buen hijo» y «único heredero» de unos padres ya ancianos. Pero esta presentación del héroe como un «dechado de perfecciones», no es algo casual ni sin otras consecuencias que el mero dibujo del tipo. Con ello, el dramaturgo intensifica ante los espectadores, sin escatimar recursos, el carácter trágico del protagonista, un ser perfecto irremisiblemente avocado a la muerte, y da forma dramática a ese contraste, tan del gusto barroco, que encerraba la cancioncilla popular (noche muerte / gala flor). Para mí, es ese marcado

contraste lo que lo individualiza; la imposibilidad de luchar contra un destino adverso que se le impone desde el principio —así lo vaticinaba la canción— a un personaje triunfador en todos los aspectos de la vida.

Juan Manuel Rozas, en su ejemplificación con *El Caballero de Olmedo* del concepto de tragicomedia defendido por Lope (*Arte nuevo*, vv. 157-80), destaca el carácter de comedia de la obra: el dramaturgo, nos dice, al buscar la causa del odio que motiva el asesinato del Caballero, teje una historia de amor, planteando una situación de comedia —de comedia seria, puntualiza—; y de comedia amorosa califica el tono de los actos primero y segundo, que, junto con el tercero, «forma una tragicomedia, una —en realidad— comedia que acaba trágicamente»⁵. Lo cual, en parte, es verdad, pero conviene advertir que la tragedia de la muerte del Caballero, para los conocedores de la seguidilla, tiñe toda la obra: mucho más palpable, efectivamente, en el acto tercero, sobrevuela también, como una mariposa negra, el primero y el segundo. Ese conocimiento llena de concreta realidad, el «peligro» anunciado por Fabia —tercera en amores— a D. Alonso en el Acto I (v. 184) o por su criado en el II (vv. 926-28); y nos hace trasponer punto por punto a la historia del protagonista los sueños que le cuenta a Tello en estos bellísimos versos situados al final del segundo acto:

Hoy, Tello, al salir el alba,
con la inquietud de la noche,
me levanté de la cama,
abrí la ventana aprisa,
y, mirando flores y aguas
que adornan nuestro jardín,
sobre una verde retama
veo ponerse un jilguero,
cuyas esmaltadas alas
con lo amarillo añadían
flores a las verdes ramas.
Y estando al aire trinando
de la pequeña garganta
con naturales pasajes
las quejas enamoradas,
sale un azor de un almendro,
adonde escondido estaba,
y como eran en los dos
tan desiguales las armas,
tiñó de sangre las flores,
plumas al aire derrama.
Al triste chillido, Tello,
débiles ecos del aura
respondieron, y, no lejos,
lamentando su desgracia,
su esposa, que en un jazmín
la tragedia viendo estaba.

Yo, midiendo con los sueños
 estos avisos del alma,
 apenas puedo alentarme;
 que con saber que son falsas
 todas estas cosas, tengo
 tan perdida la esperanza
 que no me aliento a vivir.

(vv. 1757-90)

O esos anuncios, avisos o premoniciones de tragedia que bullen en todo el Acto III.

La distinta lectura del drama que provoca el hecho de conocer su trágico desenlace, me ha impulsado a orientar en este sentido mis reflexiones sobre su protagonista, en un intento de reconstruir la situación y las expectativas del público para el que fue creado, porque "los logros de la tragicomedia —como señala Francisco Rico— dependían en una proporción capital de la complicidad de un público dispuesto a ver la obra a la luz de la tradición: esencialmente, según la vieja leyenda se cifraba en la seguidilla del Caballero⁶. Es esa complicidad de los espectadores de hoy, muy alejados del hecho real que dio origen a la leyenda y de sus formulaciones literarias, la que he tratado de conseguir con mis palabras, para que, así, la tragicomedia alcance toda la potencialidad dramática con que supo dotarla Lope, teniendo muy en cuenta las circunstancias, los gustos y los conocimientos de los espectadores de su época.

Mercedes de los Reyes Peña

1. Cf. Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981, 3.ª ed. enteramente rehecha, pp. 16-19. Citamos siempre por ella.
2. En *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 262. Para las características de la figura del galán, véanse las pp. 86-101, 145-49, 66-70, 185-88 y 213-226.
3. Cuando, temeroso pero impulsado por el férreo código del honor, D. Alonso se niega a volver a Medina, como le aconseja el Labrador —"En mi nobleza, / fuera ese temor bajeza" (vv. 2410-11)—, éste más apegado a la realidad, deja patente en su respuesta —"Muy necio valor tenéis" (v. 2412)— que eso no es

- "valor" sino "temeridad". Y el mismo D. Alonso reconoce, ya mortalmente herido, que su temeridad y las envidias y celos de los otros han sido la causa de su muerte: "Valor propio me ha engañado, / y muerto envidias y celos" (vv. 2467-68).
4. La obra comienza por un monólogo —cuya primera palabra es "Amor"—, en el que el Caballero, dirigiéndose a este dios, se confiesa ya perdidamente enamorado. Un amor al que tampoco puede escapar y que le conducirá a la muerte.
5. J. M. Rozas, *Historia de la Literatura Española de la Edad Media y Siglo de Oro (2.ª Parte: El Siglo de Oro. El teatro en tiempos de Lope de Vega)*, Madrid, U.N.E.D., 1978, p. XXXII/2.
6. Ed. cit., p. 75.



• Con el estreno de *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, la Compañía Nacional de Teatro Clásico inaugura su Temporada 90-91. Bajo la dirección de Miguel Narros, para quien la obra de Lope es «un viaje al límite del misterio, el misterio del amor», se integra a la Compañía un nuevo grupo de actores: José Luis Martínez, Paz Marquina, José Carlos Castro, Marcial Álvarez, Laura Conejero y Carmelo Gómez. Encabezando el reparto y en los roles protagónicos de don Alonso y doña Inés, Carmelo Gómez y Laura Conejero suben por primera vez al escenario del Teatro de la Comedia con la obra maestra de Lope, «un prodigio de gracia y fluidez», en palabras del académico Francisco Rico, que ha tenido a su cargo la actual versión de la tragicomedia del Fénix.

Laura Conejero confiesa su entusiasmo por la obra de Lope: «El amor —declara—, es para mí el tema trascendente de *El Caballero de Olmedo*, ese sentimiento vigente e inmortal que sigue apasionando a los seres humanos; una voluntad en la que se aúnan gozo y padecimiento, y que a través del verso clásico brilla incluso con mayor fuerza ante los espectadores del siglo xx».

«En esa relación dual que se establece entre actriz y personaje —señala Laura Conejero—, yo me identifico con el perfil de doña Inés, la dama que, desde la inocencia de su juventud, descubre y se entrega de manera absoluta al amor en una actitud regida por el destino. Lope resitúa a través de ese concepto grandioso la real dimensión de los sentimientos y el poder de la imaginación amorosa.»

NOTICIAS

Acerca de la dificultad de enfrentarse al verso clásico —Laura Conejero ya había participado con anterioridad en el montaje que Sergi Belbel hizo de *Fedra*, de Racine, en Barcelona—, la actriz no duda en afirmar que «no estriba tanto en su recitado, sino en la necesidad de ir más allá de su formalidad, acercándose a su sentido para lograr conmover al espectador».

Para Carmelo Gómez, Premio Ricardo Calvo de Teatro, interpretar a don Alonso en *El Caballero de Olmedo* es el sueño de su vida: «A mi edad, veintisiete años, bajo la dirección de Miguel Narros y



Laura Conejero



Carmelo Gómez

con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, eso es oro, el mayor reto al que me podría enfrentar. Al miedo e inseguridad lógicos del principio, y a medida que el trabajo avanzaba, me he ido apasionando en todos los aspectos con la obra, convencido de que con este montaje lograremos hacer una hermosa locura, porque eso es *El Caballero de Olmedo*, una bella locura en un laberinto de pasiones».

«La poesía —asegura Carmelo Gómez—, es la mejor escalera para llegar a los techos del alma humana. El verso del teatro clásico es una música perfectamente

construida, y más en el caso de *El Caballero de Olmedo*, donde a una décima responde otra décima, como reacción a la anterior. Es precisamente esa música que plantea el verso lo que ayuda al actor a crear el ambiente y la sensación del tiempo y el espacio. Y si a esa música le añadimos el estado de ánimo, las emociones y el trabajo que pueda hacer el actor con su alma, el resultado se convertirá en magia.»

«El actor ha de dejarse conducir por el verso, por la propia música y el *tempo* que plantea el poeta. Es decir, si uno es capaz de imaginar lo que el poeta tenía en su alma cuando escribía, es más fácil alcanzar el techo de las emociones.»

«Siempre me ha gustado el verso; los romances de ciego, por ejemplo, me fascinan, las historias que cuentan, su misterio... Ahí está la raíz de nuestro teatro, la cuna de la que nació el repertorio clásico, que yo creo tiene un problema: la ausencia de dramaturgia y un exceso de capricho.»

«El teatro clásico —reflexiona Carmelo Gómez—, pagó el tributo de demasiadas censuras en su época, y eso se nota. Hay en él muchas cosas que no son lógicas, e incluso incongruentes. Es el caso, también, de *El Caballero de Olmedo*, cuyo final estoy seguro no es el que Lope hubiera deseado, pero había que meter un rey, una especie de colofón sobre el que se baja el telón. Porque el final de *El Caballero de Olmedo* es la muerte del caballero, que es, a su vez, la vida del caballero, el que vuelve así a la tradición y se hace vivo para el público. Ese final sobra.»

Fuentes de las Ilustraciones: Museo Municipal de Madrid y Biblioteca Nacional