

6 PANORAMA INTERNACIONAL
La India y sus clásicos

7 OTROS CLÁSICOS
Cervantes y Cañizares, *La ilustre fregona*

8 ENTREVISTA
Alicia Hermida



UNA DAMA DE VALOR ENTRE DOS
TRAIADORES

El curioso impertinente

OTICIS

Estrenamos Romances en Zamora

Romances del Cid es el último montaje de la Compañía. En esta ocasión el estreno se produjo el 23 de febrero en el teatro Principal de Zamora. *Romances del Cid*, con versión de Ignacio García May y dirección de Eduardo Vasco, recoge los romances basados en la figura del Cid. Es un montaje de pequeño formato, —con un elenco de solo tres actores y tres músicos— que, al igual que *Viaje del Parnaso* podrá acceder a espacios escénicos poco habituales para la Compañía. De Zamora, a Vera (Almería) y Olmedo (Valladolid), plazas a las que seguirán otras para completar una gira nacional, antes de su llegada a Madrid en la temporada 2007-2008.

Últimas publicaciones

Acaba de imprimirse el número 45 de la colección *Textos de Teatro Clásico*, recogiendo los pormenores de nuestra última producción, *El curioso impertinente*, de Guillén de Castro, con dirección escénica de Natalia Menéndez. El volumen presenta el excelente texto del dramaturgo valenciano en versión de Yolanda Pallín, junto a los dise-

ños de escenografía y figurines y fotos del espectáculo estrenado en Alicante y Madrid durante el mes de febrero. Lo acompañan el número 23 de los *Cuadernos Pedagógicos* y de las *Fichas Didácticas*, también relativos al montaje.

Los *Cuadernos de Teatro Clásico* van a enriquecerse con un nuevo volumen, que hará

el vigésimo tercero de la colección. Bajo el título "El Cid. Poesía y teatro" estará dirigido por el catedrático José María Díez Borque, y colaborarán en él reconocidos investigadores en la materia: Carlos Alvar, Jesús Antonio Cid, Ignacio Arellano, Carlos Mata, Javier del Prado, José Paulino y el propio Díez Borque.

MÁS
INFORMACIÓN
EN NUESTRA WEB
<http://teatroclasico.mcu.es>



Vuelven los Sainetes a Madrid

El montaje *Sainetes*, con versión y dirección de Ernesto Caballero, vuelve al Pavón del 18 de abril al 1 de julio. Integra los sainetes de Ramón de la Cruz, *La ridícula embarazada*, *El almacén de novias*, *la República de las mujeres*, y *Manolo*, tragedia para reír o sainete para llorar... Esta obra, que tuvo gran acogida del público la temporada pasada, tras su estancia en Madrid, está en el mes de julio en el Festival de Almagro. *Sainetes* cuenta con la música en directo seleccionada por Alicia Lázaro, con la iluminación de Juan Gómez Cornejo, el vestuario de Javier Artiñano y la escenografía de José Luis Raymond.

La Joven Compañía se estrena con *Las bizzarrías de Belisa*

la Joven Compañía ya es una realidad: un elenco joven, de catorce actores, que ha empezado ya los ensayos de la obra *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega. Se trata del último texto dramático de Lope de Vega sobre el amor entre jovencitos. Es una obra llena de sabiduría vital y formal, ideal para nuestros propósitos porque requiere una precisión minuciosa por parte de los actores. La Joven se estrenará en el Festival Clásicos en Alcalá, en el mes de junio, y en julio estará programada en el Festival de Almagro.

GIRA ABRIL-JULIO 07

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

Las Palmas. Del 30 de marzo al 1 de abril. TEATRO CUYÁS

Pamplona. Del 13 al 14 de abril. TEATRO AUDITORIO BALUARTE

Sevilla. Del 18 al 11 de abril. TEATRO LOPE DE VEGA

ROMANCES DEL CID

Almodóvar del Campo. 16 de abril.

Santiago de Compostela. Del 10 al 13 de mayo.

Villena. 18 de mayo.

Aracena. 30 de mayo.

Valverde del Camino. 2 de junio.

Cartaya. 6 de junio.

Moguer. 9 de junio.

Punta Umbría. 16 de junio.

Alcalá de Henares.

Del 29 de junio al 1 de julio.



EL CURIOSO IMPERTINENTE

Valencia. Del 10 al 20 de mayo.

TEATRO OLYMPIA DE VALENCIA

Molina de Segura. 31 de mayo.

Cáceres. 22 y 23 de junio.

GRAN TEATRO

Niebla. 13 y 14 de julio.

CASTILLO DE NIEBLA

Olite. 20 y 21 de julio.

LA CAVA

SAINETES

Almagro. Del 12 al 22 de julio.

HOSPITAL DE SAN JUAN

DEL REY ABAJO, NINGUNO

Almagro. Del 29 de junio al 8 de julio.

HOSPITAL DE SAN JUAN

Olmedo. 20 y 21 de julio.

CENTRO SAN PEDRO

LAS BIZARRÍAS DE BELISA

Alcalá de Henares.

Del 14 al 17 de junio.

Almagro. Del 3 al 7 de julio.

Olite. 22 y 23 de julio.

Nominados en Toledo

El Teatro de Rojas de Toledo prepara la XV edición de los premios que anualmente entrega a compañías, actores y actrices que han intervenido en su programación, y que son otorgados por los espectadores del teatro. En esta ocasión, han sido nominados la directora Ana Zamora, en la categoría de mejor dirección escénica y Fernando Cayo, en la categoría de mejor actor, ambos por el montaje de la CNTC *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente.

Medallas en el Pavón

El teatro Pavón fue el escenario elegido el pasado 22 de marzo para la entrega de la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo, que concede el Ministerio de Trabajo, a las actrices Julia Gutiérrez Caba, Lola Herrera y María Ysbert. Con este galardón, se premia y reconoce la trayectoria artística de estas tres damas de la escena; tres nombres fundamentales ya en la historia de nuestro teatro.

Las Mocedades del Teatro

Guillén de Castro eligió las mocedades del Cid para hablar del héroe, el comienzo, como quien dice, de su viaje hacia el mito. Corrían los tiempos todavía mozos de la comedia, cuando se habían dominado los arrebatos de los trágicos y se habían asimilado los sabios consejos de Lope de Rueda, junto a los pasos indecisos de prelopidistas como Juan de la Cueva. La comedia superaba ese periodo adolescente, en que todo sirve y todo cuesta, para convertirse en una criatura que maduraba en los corrales, que exhibía su rabiosa juventud en la primera generación de dramaturgos. Ahí estaban, al lado de Lope, el valenciano Guillén, el fraile de los vodeviles, Tirso; Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, cuya *Verdad Sospechosa* anunciaba la desbordante fantasía de lo teatral, el triunfo de la mentira. Otros discípulos menores lograron urdir intrigas apasionantes en este primer tercio de vida teatral... Algunas, como *La estrella de Sevilla*, se perfilarían como joyas inquietantes, de esas que en los años dorados del Barroco, saldrían de la madurez creativa del Fénix (*El castigo sin venganza* de 1631) o de Calderón (*La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*... también en los treinta). A medida que el imperio español mostraba la decrepitud de sus miserias, la comedia alcanzaba las más altas cotas de perfección e intensidad dramática y dotaba a los textos de un espectáculo cada vez más complejo y aparente... El teatro de las apariencias enmarcaba al teatro sobre la apariencia humana... y, con él, atrás quedaban los años mozos. Hasta que "agotado su tesoro" enmudeció la comedia en los brazos de Carlos II o escondió su frescura entre las nubes de los coliseos y las tramoyas que adornaban su rostro con afeites brillantes.

La comedia moza había crecido, había envejecido. Vinieron los Zamoras, Cañizares, Comellas... Nuevos aires, nacidos de los viejos. Había que atrapar las mocedades del teatro, había que volver al Guillén intrépido que enmendaba la plana al maestro Cervantes, dramatizando los capítulos xxxiii, xxxiv y xxxv del *Quijote*, un *Curioso impertinente*, que ponía en entredicho las leyes del honor.

Corrían los años mozos de la comedia, los años de Guillén de Castro, y si entonces faltaba reflexión y prudencia, sobraba inquietud, curiosidad por perderse en los vericuetos de la nueva fórmula, dejarse llevar. Y lo hemos hecho; nos hemos sumergido en aquellos años mozos, que también nos han guiado al Cid de los romances, que nos guiaron al Gil del risueño Tirso, que nos guiarán a las bizarrías de la joven Belisa con la Joven Compañía... que nos guían al *Curioso de Guillén*...

Las mocedades del teatro, "divino tesoro", que vuelven para recordarnos las palabras de Cervantes, el más joven:

Los tiempos mudan las cosas
Y perfeccionan las artes
Y añadir a lo inventado
No es dificultad notable.



B | L
T | N **48**

ABRIL 2007
Publicación cuatrimestral de divulgación cultural

Instituciones colaboradoras:



TEATRO
COMPANIA NACIONAL
CLASICO

Edita
Compañía Nacional
de Teatro Clásico

DIRECTOR
Eduardo Vasco

Coordinación editorial
Departamento de Prensa
de la CNTC

**Publican
en este número**
Fernando Doménech,
Luciano García Lorenzo,
Pablo Iglesias,
Rosa Navarro

**Colabora
en este número**
Yolanda Mancebo

**Redacción y
Administración**
c/ Príncipe, 14 - 3º
Madrid 28012
Teléfono: 91 532 79 28

Diseño
Antonio Pasagali GRC

Fotografía
Ros Ribas, Chicho

**Impresión, Producción
gráfica y Distribución**
Kamipress
Dep. Legal M-53701-2004
NIP0: 556-07-007-2

UNA DAMA DE VALOR ENTRE DOS TRAIDORES

El guión venía dado de antemano: Guillén de Castro había decidido adaptar para el teatro la novela de Cervantes al poco de publicarse *Don Quijote de la Mancha*. Y sin embargo, supo hacer de ella otra historia gracias a la dama que puso sobre las tablas: Camila, una mujer de valor.

En un ambiente cortesano, vemos cómo la bella dama es cortejada por un feliz pretendiente, Lotario, y asediada por un halcón rapaz y poderoso: el duque de Florencia. A este lo tiene a raya; no hay la mínima vacilación en ella. Y va a obedecer a ciegas la voluntad de su padre de casarla porque sabe que va a ser con Lotario, "a quien con el alma adoro" (como dice). Pero no puede imaginar que su amado tiene en más alta estima la amistad que el amor, y que va a sacrificarla a ella entregándola a su amigo Anselmo, un caballero que, al verla, queda prendado de su belleza.

Cuando se da cuenta de lo que sucede y que ha dado el sí a otro, asume su error y acepta las normas sociales. Por otra parte, ¿por quién podría haber luchado si es su amado quien ha renunciado a ella? Como dice a solas el propio Lotario: "¡Ay Camila! Tú dirás / que he sido amante traidor; / mas perdona, que el amor / de mi amigo pudo más".

Y, en efecto, cuando Camila ve que a quien entrega su mano es a Anselmo, exclama para sí: "¿Qué es esto, amante traidor?"; pero no va a hacer nada para oponerse y acepta en nombre de su honor. A nadie se le escapa que está en una encerrona: no podía imaginar la renuncia de su amado y la advierte en plena ceremonia.

Así transcurre el acto primero. Camila es paloma entre halcones; uno la asedia, otro la quiere y la entrega, y el tercero la ve y la consigue. Ella, mujer inteligente, se refugia en el honor y, llorando, acepta su situación.

En el acto segundo, la vemos feliz en su nuevo estado: ya no llora; le confiesa a su criada Leonela cómo "el discurso mejor / alumbró el entendimiento". ¿Qué podía hacer! Lo que hizo: olvidar a su amado traidor y acomodarse a querer a su marido. Pero entonces va a empezar éste a actuar, a fraguar su propia traición, a convertirse en curioso sin sentido y en impertinente sin medida. ¡Le da por poner a prueba la fidelidad de su mujer!, ¡y la trampa que le tiende va a ser precisamente su amigo Lotario!

Estamos ya dentro del guión cervantino, hay que seguir la senda de la trama; pero sobre el escenario se añade una traza para crear el enredo. Anselmo va a ser un tracista para disfrazar su supuesta ausencia, que le permite ser un vigilante del honor de su mujer: va a decirle a Culebro que está en casa de Lotario para gozar la hermosura de cierta dama. Él, que empuja a su amigo a los brazos de su mujer para probar su fidelidad, inventa sin pudor alguno una

supuesta infidelidad suya. Tal vez el espectador sea como Camila: acepte sin más lo que le ofrece la vida...o el teatro; pero no puede dejar de ver cómo las normas no son las mismas para uno y otra. A la mujer, por lo visto, no le cabe más papel que cerrar los ojos y dormir, como hace la duquesa, cuando vea que su marido asedia a otra dama. Sólo que Guillén de Castro no lo oculta, lo pone de manifiesto para que esta consideración pueda hacerse, para que la comparación salte a la vista. Incluso pondrá en boca del sagaz Culebro una curiosa reflexión sobre el matrimonio: "El casamiento, a mi ver, / cuando bien lo estoy mirando, / no es más que estarse engañando / un hombre y una mujer".

Camila podrá soportar bien los embates de un Lotario servil a la amistad mientras se sienta que pisa terreno seguro. Su exclamación "¡Díteme para mujer / y búscasme para amiga!" expresa no sólo esa seguridad en sus sentimientos, sino su asombro ante la traición continua de ese Lotario de saliva, que se mueve al son del viento de un amigo, el impertinente Anselmo.

Pero se va a enterar por medio de Leonela de otra supuesta traición: la de su esposo Anselmo, porque su traza, dicha sin prever los efectos, los consigue: "de cierta dama que adora / está bebiendo el aliento / tu esposo". Y Camila se hunde. No tanto por un juego de sentimientos, sino por la pérdida de sentido de su papel. Ella está defendiendo una fortaleza cuyo señor está entregado al enemigo. ¿Qué sentido tiene ya para ella la lucha?

Pero todavía va a saber de otra traición mayor: Lotario ha estado sirviendo a una hermosa Clori mientras la pretendía a ella, ¡cuatro años de engaños! Bueno, es lo que le dice Anselmo como parte de la traza que va urdiendo para probarla, en combinación con el propio Lotario. La paloma tan asediada está descubriendo que todo es un trampantojo, que el amor es para otras. Y exclama con toda la razón del mundo: "¡Buena estoy / metida entre dos traidores!". Y aunque no sea la traición del tipo que ella cree, es casi peor, porque no empujan a las mentiras con su fuerza ni el deseo ni el amor, sino la estúpida curiosidad desmesurada de su esposo y la complicidad de su amigo.

Camila va a abandonar su papel como dama con honra en una sociedad coherente. Una vez que deja su función de defensora de un lugar social, los sentimientos se apoderan de ella. Si hasta este momento ha renunciado a un amor para amar a quien debe, a su esposo, ahora se abandona en brazos de los celos. Y los celos no engañan; unos años después la condesa de Belflor, Diana, va a descubrir su amor por su secretario al sentir su fuerza (es el espacio escénico de *El perro del hortelano*, de un Lope tan alabado por el valenciano al comienzo del *Curioso impertinente*).



Camila notará su zarpazo en cuanto se entera del fingido engaño de Lotario. Y al saber que no existe, ya no podrá ocultar el sentimiento que se manifiesta nítidamente tras los celos: el amor. Estaba antes latente, pero de nuevo aflora y con furia. En una fortaleza desmantelada, ¡qué importa ya! Ahora es cuando las palabras que antes dijo Culebro sobre el matrimonio cobran realidad.

Camila se entrega, ya no es ella porque vive en su amado, en Lotario. Y es plenamente consciente de ello. "Bajose el seso a los pies", "Tuya soy". Queda sólo el acto tercero, y el guión impone que se mezclen a los poderosos celos el embuste, el azar e incluso un chivatazo vengativo. Todo va caminando hacia el fin trágico: van a ser descubiertos los amantes, va a morir el curioso impertinente, pero Guillén de Castro decide cambiar el signo último de la obra y convertirla en tragicomedia. Va a salvar a la dama y la va a dejar, no encerrada en un convento como en la novela cervantina, sino en el papel que ella había escogido al comienzo cuando iba a obedecer supuestamente a ciegas a su padre.

Tal vez esa mujer de valor consiguiera más allá del espacio escénico lo que merecía: no más traiciones.

Camila aceptó las normas sociales, defendió su honor frente a los halcones que la rondaron hasta que fueron cayendo uno tras otro los valores en los que creía y por los que luchaba. Si los hombres la habían traicionado siempre, ¡para qué seguir! Y abrió la puerta a sus sentimientos, se abandonó a la tiranía de los celos y a la fuerza del amor. Lo demás venía solo, y el guión imponía un final desastroso.

Guillén de Castro, con un golpe de timón dramático, enderezó un poco la historia y la puso a los pies de esa gran dama para gusto de los espectadores. Se respetaba el juego social, y ella se quedaba con el perdón, el amor y el dinero. ¡Viva el teatro!

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

GUILLÉN DE CASTRO DESDE CERVANTES

En el *Viaje del Parnaso*, uno de los últimos montajes llevados a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (el montaje de mayor riesgo de todos los cervantinos que llegaron con el centenario de 2005), escuchamos que el dios Urano viene así acompañado:

Desembarcóse el dios, y fue derecho
a darle quatro mil y más abraços,
de su vista y ayuda satisfecho.
Volvió la vista y reysteró los lazos
en don Guillén de Castro, que venía
deseoso de verse en tales abraços.

Lope de Vega reconoce repetidamente su admiración y afecto por Guillén, lo mismo hace Gracián y con ellos otros escritores de la época. Efectivamente, el autor de *El curioso impertinente* es uno de los poetas dramáticos más importantes de la España de finales del XVI y primeras décadas del XVII, pero es también pieza fundamental en ese grupo de autores valencianos que va a llevar la escena de su tiempo por los caminos que definirán el teatro presente y posterior, naturalmente recogidas esas aportaciones valencianas por el genio indiscutible de Lope de Vega y obligándonos desde entonces a dividir la historia del teatro en un antes y un después de las prácticas valenciana y lopesca.

A Guillén de Castro, a pesar de esta importancia, se le ha visto siempre como el autor de una obra y no se ha hecho suficiente justicia con el resto de su producción; es cierto: *Las Mocedades del Cid* en sus dos partes ha estado siempre en todas las antologías de las comedias y los dramas de la Edad de Oro, los apartados o capítulos en las historias del teatro en gran medida han estado dedicados a esta dramatización de Rodrigo y escasas, muy escasas, han sido las ediciones modernas de otras obras de Guillén a partir de su publicación en el XVII. Esta ha sido su fortuna en los libros y no mayor ha sido la de la escena: de los ocho o nueve montajes de carácter comercial que han llegado a las tablas en los últimos sesenta y tantos años, casi todos lo han sido de *Las Mocedades*, excepto uno de *La fuerza de la costumbre* y dos de *Los malcasados de Valencia*, arrastrados estos últimos por el eco que en la ciudad levantina tuvo la moderna edición publicada por la Editorial Castalia y el montaje —serie B, se decía entonces de algunas puestas en escena— de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1994. Incluso, y cerramos con eco lastimero este resumen, ni siquiera el público que viera los últimos montajes de *Las Mocedades* tendrá guardado en su memoria buen recuerdo de los mismos. A cambio, eso sí, habrá podido ver en este tiempo varias de *Le Cid* de Corneille y una de ellas, la de Declan Donellan en el Festival de Almagro (1996), inolvidable.

Guillén de Castro siempre ha sido tenido por uno de los autores de mayor originalidad de nuestro teatro clásico. Original por el tratamiento que hace de no pocos asuntos de sus dramas y comedias

y especialmente de los conflictos matrimoniales, original por su personal visión de ese personaje indispensable de nuestra comedia clásica que es el Gracioso, original por su repetida presencia en escena de los reyes tiranos, despóticos, original por ciertos desenlaces, original por crear el primer gran figurón de nuestra historia teatral (*El Narciso en su opinión*), original por retos como componer una de sus obras (precisamente *Los malcasados de Valencia*) únicamente con redondillas, olvidándose del resto de formas estróficas... Pero, quizás la característica que mejor define el teatro de Guillén, convirtiéndose en su marca muy personal, es el acercamiento que hace repetidamente a la literatura, a manifestaciones literarias del pasado o del inmediato presente, para componer a partir de ellas sus propias creaciones, naturalmente sin olvidar los conflictos, sobre todo de carácter amoroso, repetidos por los dramaturgos coetáneos. Eso es lo que sucede, en primer lugar, con las historias que Guillén toma del Romancero y no sólo con la de El Cid, pues hermosísima es la versión que el valenciano nos ofrece de uno de los más hermosas composiciones de nuestro romancero tradicional —El Conde Alarcos— y que también será dramatizada por Lope, Mira de Amescua y bastantes más escritores incluso hasta el siglo XX.

Pero, dentro de esta dedicación guilleneana, lo que ahora más nos interesa es poner en evidencia la admiración de Castro por el primero y mejor de nuestros escritores: Miguel de Cervantes. Efectivamente, del alcaíno ya vimos hace años huellas patentes en el valenciano y recogimos, incluso, una apreciación muy justa del primer gran editor y estudioso de Guillén —Eduardo Juliá Martínez—, uniendo su nombre al de Lope y al de Cervantes: "Cervantes y Lope eran antagónicos: los valencianos se pronunciaron por el segundo, y la crítica y la investigación es de esperar que podrán determinar algún día hasta qué punto llegaron en aquel entonces las enemigas contra el autor del *Quijote*. En sus tiempos cortesanos Guillén de Castro llevó a la escena al héroe manchego, y al *Curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*, según los moldes del arte nuevo; de esta forma, la dramaturgia valenciana vino a enlazar la admiración por los dos genios nacionales que elevaron la literatura hispana a la más alta región de Arte". Habría que precisar: quien lo hace con Cervantes es, de una manera muy concreta, Guillén de Castro.

Don Quijote de la Mancha es una comedia de carácter burlesco escrita por Guillén como un gran homenaje al personaje cervantino y el primer gran testimonio de nuestra historia literaria con el Hidalgo como protagonista. Desde su aparición en 1605, *Don Quijote* ha estado presente en Europa y América, primero, y en el mundo entero después con miles de versiones en todas las manifestaciones artísticas, desde el teatro hasta el cine, desde la música hasta la pintura, desde la escultura al grabado... Decenas de miles de muestras de carácter iconográfico se muestran hoy en el Banco de

imágenes del *Quijote* (www.qbi2005.com), decenas de versiones teatrales de muy diferente tipo se ofrecieron en el 2005, varias óperas se estrenaron ese año, y son sólo las muestras más recientes de los últimos acercamientos al primero de nuestros personajes literarios. Pues bien, abriendo un desfile en el que marchan desde Unamuno a Orson Welles, desde Picasso a Manuel de Falla, debe estar Guillén de Castro, que muy poquito después de aparecer la novela convierte en héroe de chanzas y burlas a Don Quijote, para que sus contemporáneos rían las historias de las cuales es protagonista y en este caso puedan hacerlo desde el patio de comedias.

La fuerza de la sangre, la novelita más corta de todas las "ejemplares" cervantinas, es una de las menos atendidas por lectores y crítica, pero también —y buena prueba es del olfato versionador de Guillén— ha sido adaptada al teatro, a la ópera, etc., en no pocas ocasiones y en diferentes lenguas, ya desde María de Zayas en el XVII y donde no pocas semejanzas podemos encontrar entre *La esclava de su amante* y el relato cervantino. La obra de Guillén, aunque no está entre lo mejor de su producción, es buen testimonio, sin embargo, de lograr una más que aceptable comedia partir de un mínimo enredo.

En fin, el tercer homenaje del escritor valenciano a Cervantes es precisamente *El curioso impertinente*, de la cual ya escribió el maestro Francisco Ayala: "Pues esta novelita es en verdad una de las creaciones más ambiguas e insondables de su ambiguo e insondable autor". Como es bien sabido, Cervantes intercala en la trama general de la historia quijotesca no pocos relatos y quizás uno de los más importantes, por muchos conceptos (desde su origen a la descendencia posterior) es el que titula "Novela del curioso impertinente" y que ocupa los capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV de la Primera parte. Nunca hemos visto en escena este texto de Guillén de Castro, pero en más de una ocasión hemos hablado y escrito de sus bondades y de la modernidad de algunos de sus conflictos. Unas bondades que ya vio Massinger, en 1611, en una obra a este escritor inglés atribuida, y que luego han testimoniado con diferentes versiones otros escritores españoles y extranjeros.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico cierra un ciclo con el *Viaje del Parnaso* y abre el siguiente con Cervantes tras el texto de Guillén de Castro. Se hace justicia con el valenciano y seguro que don Miguel, tan quejoso en su tiempo por la falta de atención a su teatro, iría con gusto en busca de los dioses de la mano de su fiel admirador y el primero de sus recreadores, como de la mano saldría a saludar recordando quizás aquella otra noche de 1992, en que el estreno "mundial" de su *Gran Sultana* cosechó uno de los más fuertes aplausos que la Compañía había recibido desde su fundación.

Luciano García Lorenzo
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La India y sus clásicos

Permanecemos en el continente asiático para esta vez visitar, nada más y nada menos, que el segundo país más poblado del mundo y el séptimo en extensión. En la República de la India, cuya diversidad cultural queda manifiesta por sus más de veinte idiomas oficiales y sus más de mil dialectos, perviven aún unas tradiciones teatrales dispares que prácticamente se remontan a los primeros balbuceos del arte escénico.

La forma teatral más antigua de la India es el Drama Sánscrito detalladamente descrito en el *Natyasastra*, tratado atribuido a Bharata y cuya fecha de escritura oscila, según distintos investigadores, entre el año 200 a.C. y el 200 d.C. En esta obra de treinta y seis capítulos no sólo se hace referencia al origen mitológico del teatro, sino que también se tratan muchos de sus aspectos como la interpretación, arquitectura teatral, vestuario, dramaturgia, música, organización de las compañías, escenificación, etc. Además se puede considerar el primer escrito en el que se menciona explícitamente la presencia necesaria en las compañías del director de escena, que en el texto sánscrito se denomina *sutradhara*. Destaca entre los diversos autores de este tipo de teatro cuyos dramas han llegado hasta nosotros, como Bhasa, Sudraka o Bhavabhuti, el genio de Kalidasa, comparado en ocasiones con Shakespeare y cuyo escrito más relevante es *El reconocimiento de Sakuntala*. Este texto aún hoy es representado frecuentemente en suelo hindú y se inspira en diversos pasajes del inabarcable *Mahabharata*, que junto con *Ramayana* y *Puranas*, conforma la terna de fuentes de las que se nutren los argumentos de los dramas sánscritos. A partir del siglo X de nuestra era, esta forma escénica experimentó un decaimiento imparable, parejo al ocaso político y militar de las castas que lo sustentaban.

En la actualidad sobrevive una única forma teatral sánscrita propia de la región de Kerala: el *Kutiyattam* o *Koodiyattam*. Reconocida en 2001 por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, tradicionalmente formaba parte de los rituales desarrollados en los templos y sus representaciones normalmente se realizan en un *koothambalam* o *kuttampalam*, edificado de acuerdo a las pautas establecidas en el *Natyasastra*. Un acto de una obra de *Kutiyattam* puede llegar a prolongarse durante cuarenta días, extendiéndose las representaciones desde aproximadamente las nueve de la noche hasta, en ocasiones, las tres de la madrugada. Cada acto se divide en tres partes: *Poorvagam* (o preámbulo), *Nirvahanam* (pasajes individuales en los que los personajes se presentan y suelen relatar su pasado) y *Koodiyattam* (en los que los intérpretes actúan conjuntamente). Entre las múltiples particularidades del *Kutiyattam* destaca el hecho de que sea una de las pocas formas teatrales en las que actúan de forma conjunta hombres (tradicionalmente pertenecientes a la casta sacerdotal conocida como Chakyar) y mujeres (ancestralmente las damas de la comunidad de Nambiyar denominadas Nangiari). Asimismo resulta curiosa la presencia del *Vidooshaka* o *Vidushaka* (Bufón real), que de un modo cómico glosa al público los sucesos que se desarrollan en el drama. Existen diversas formas derivadas del *Kutiyattam* como son el *Kuttu* o *Koothu*, en el que un único actor representa todos los personajes del drama intentando resaltar su mensaje moral, el *Nangiari Koothu*, donde actúa sólo una actriz y en el que las historias se extraen del *Sree Krishna Charitam* que relata la vida de Krishna, o el *Chakyar* o *Prabhandam Kuttu*, únicamente interpretado por el irónico *Vidushaka*.

Entre los maestros recientes de este arte quizás podría destacarse a Ammannoor Madhava Chakia, considerado uno de los mayores exponentes del *Kutiyattam*. Usha Nangiari, una de sus discípulas, junto con Kunjipalakykutty Nangiaramma, son estimadas como dos de las grandes intérpretes de *Nangiari Koothu*. Existen asimismo diversos centros de formación, la mayoría de las cuales forman compañías teatrales. El propio Ammannoor fundó su propia escuela *Chachu Chakiar Smaraka Gurukulam*, y un discípulo suyo, Gopal Venu, hizo lo propio con *Natana Kairali*. Esta institución incluye además a *Natanakaisiki*, centro de investigación creado en 1979 por Nirmala Paniker y dedicado a las danzas y formas teatrales interpretadas por mujeres, tales como *Mohiniyattam*, *Nangiari Koothu* o *Thiruvathira Kali*. Junto con estas entidades, *Kerala Kalamandalam*, que cuenta con su propio *koothambalam*, se ha convertido en un importante centro de enseñanza en el que se imparten cursos regulares de cinco años de duración para estudiantes que comienzan su formación a los trece años. En la escuela no sólo se instruye *Kutiyattam* sino que también se enseñan otras formas teatrales hindúes como el *Kathakali*, *Mohiniyattam* o *Thullal*. Por su parte, *Margi*, institución constituida en 1970, dispone de sendos centros de formación y compañías dedicadas a la práctica del *Kutiyattam* y del *Kathakali* respectivamente.

“ La forma teatral más antigua de la India es el drama sánscrito ”

Tras el declive del drama sánscrito, a partir del siglo XV empezaron a aparecer en las distintas comunidades hindúes infinidad de prácticas teatrales que hacían uso de las lenguas vernáculas propias de cada región. Todas estas formas escénicas difieren enormemente en cuanto a la interpretación, vestuario, maquillaje o convenciones. Las que se desarrollaron en el sur del país hicieron especial hincapié en la danza, como el *Kathakali* o el *Krishnattam* de Kerala mientras que las que lo hicieron en el norte resaltaron el canto, como el *Khyal* de Rajastán, el *Nautanki* de Uttar Pradesh, el *Maach* de Madhya Pradesh o el *Svanga* de Punjab. Asimismo surgieron estilos en los que el diálogo tenía un papel preeminente como el *Bhavai* de Guyarat, el *Tamasha* de Maharashtra o el *Jatra* de Bengala.

De entre todas estas formas teatrales de origen rural quizás la más conocida internacionalmente sea el *Kathakali*. Los actores de esta disciplina tradicionalmente pertenecían a los *Nair*, casta de soldados entrenada en el arte marcial del *Kalarippayattu*, y eran únicamente hombres. En el

Kathakali hay tres clases de intérpretes: los actores-bailarines, los dos cantantes y los percusionistas. La historia es relatada por medio de la letra de las baladas que entonan los rapsodas, que incluyen tanto narraciones en tercera persona como diálogos en primera, tal y como ocurre también con los cánticos del *Gidayu* del *Bunraku* japonés. A la comprensión del relato ayudan asimismo los singulares movimientos del cuerpo, la ilimitada expresividad del rostro y, sobre todo, los seiscientos gestos codificados que realizan con las manos los bailarines. En el *Kathakali* tiene igualmente una importancia capital el *Chutti*, maquillaje colorido y complejo de los bailarines que nada tiene que envidiar al del *Kabuki* japonés. Los programas de *Kathakali*, que pueden consistir en una selección de pasajes relevantes de varias piezas o en una obra completa, suelen iniciarse al anochecer y concluir al amanecer. Muchos son los grandes actores de *Kathakali* que se podrían nombrar tales como Kalamandalam Gopi, Kottakal Sivaraman o Gopi Asan. Además de los centros de formación y compañías antes citadas, en Kerala hay otros como *Kalanilayam* e incluso existen instituciones dedicadas a este arte afincadas fuera de las fronteras hindúes, como la *Kala Chethena Kathakali Company*, asentada en el Reino Unido y fundada por el actor Kalamandalam Vijayakumar y por la maquilladora Kalamandalam Barbara Vijayakumar.

No podríamos concluir este artículo sin mencionar el copioso teatro de marionetas hindú. Incluye distintos tipos de teatro de sombras como *Gombeyatta*, *Ravana Chhaya*, *Pavaikuthu* o *Tollu Bommalu*; de títeres de guante como *Gopalila*, *Pavai Koothu* o *Pavai Kathakali*, que, como su propio nombre indica, recoge personajes del repertorio del *Kathakali*; de marionetas de hilos como *Sakhi Kundhei* o *Kathputli*; y de títeres de varilla como *Putul Nautch* o *Bommalattam*. Entre los manipuladores de marionetas actuales quizás se podría nombrar, entre otros muchos, a S. Seethalakshmi o a Ranganatha Rao.

Y así llegamos al final de un artículo irremediadamente inconcluso. En el tintero se nos quedan no sólo un sinnúmero de instituciones, compañías, profesionales y festivales, sino también una infinidad de formas teatrales y parateatrales tradicionales que aún perviven en la India. Baste citar que sólo en la región de Kerala, coexisten las ya citadas con otras como el *Margomkali* o el *Chavittunatakam*, de raíces cristianas, el *Oppana* o el *Duffmuttu*, de tintes musulmanes, el *Mohiniyattom*, el *Kakkari Natakam* o el *Thiruvathirakali*. Gracias a la labor de instituciones como la *Sangeet Natak Akademi* (Academia Nacional de Música, Danza y Drama), situada en Nueva Delhi y fundada en 1953, la difusión y conservación de estos estilos escénicos es cada vez mayor. Sólo nos queda, por tanto, prorrogar este viaje para conocerlos. Aquí queda, pues, este esbozo inacabado de lo que, si se atreven, pueden llegar a descubrir.

Pablo Iglesias Simón
Director de escena



CRÓNICAS

“Las comedias: convite de Lucifer, fuego de los corazones, negocio del diablo”

El jesuita Ignacio de Camargo señalaba en 1689 que “las comedias que se representan en España son obscenas y torpes y ocasionan innumerables pecados”.

Y si la cómica muestra sus encantos en traje de varón, “¿cómo podrá defenderse un corazón miserable de tantos, tan dulces y halagüeños enemigos?” El religioso, quizás sin pretenderlo, exaltaba los aciertos de la comedia, al referir las habilidades de los farsantes, músicos y poetas, que se recibían con gusto en los corrales. Claro que disfrutar tanto sólo podía ser cosa del demonio...

Y lo que es cosa usada en las comedias y no menos inmodesta, las mugeres se visten de hombres, lo cual es cosa de suyo mala y que provoca á lascivia. ¿Qué cosa más torpe y provocativa que ver á una muger de esta calidad que estaba ahora en el tablado dama hermosa afeitada y afectada, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese casi todo retirado de la vista?

Estas son en sustancia las comedias que hoy se representan en los teatros de España. Hagamos ahora desapasionadamen-

te una breve reflexión sobre este complejo de circunstancias, y apliquemos con seriedad el discurso á lo que forzosamente ha de suceder en los patios.

Los que concurren á ellos van á estar toda una tarde viendo y oyendo con gusto, una comedia, en la cual con exquisito y primoroso artificio se representan y se ofrecen á los oídos y á los ojos materias amorosas y lascivas, esfuerzos extremados del afecto y finezas locas de un hombre galán y de una muger hermosa que se muestran ciegameamente enamorados; raptos de doncellas, adulterios de casadas, hipérboles del amor y otras ordinarias correspondencias de amantes. Todo esto en versos dulces y sonoros llenos de conceptos, de flores y de agudezas sobre estos mismos asuntos, representado con destreza y propiedad admirable por mozos galanes y airosos y, lo que es mucho peor, por mugeres mozas y hermosas vestidas como reinas y princesas, que con donaire, con bizarría, con la expresión artificiosa de vivísimos afectos, con amorosas caricias, con travesuras de los ojos, con meneos, con gestos, con ademanes, con mil variedades de estudiados artificios están hacia todas partes arrojando fuego torpe de lascivia y haciendo el patio un infierno. Subido todo esto de punto con el encanto de la música en que las mugeres de la farsa cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y graciosísimos: avivado de más á más con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mugeres bailan, to-

can y danzan, ya con los hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia. Ahora pues, yo ruego á cualquiera persona de mediano juicio que no tenga la razón cautiva de sus pasiones y que mire las cosas según Dios á la luz de la verdad, que me diga desapasionadamente cómo estará una multitud de hombres (lo mismo digo de las mugeres con su proporción) por la mayor parte mozos y de no mucho temor de Dios, viendo y oyendo estas cosas con gusto. ¿Qué ímpetus, qué movimientos sensuales resultarán forzosamente en el apetito que se va sin libertad como bruto desbocado tras de cualquier objeto sensible que le deleita? ¿Cómo podrá defenderse un corazón miserable de tantos, tan dulces y halagüeños enemigos á quienes él mismo ha buscado y franqueándoles gustosamente la puerta? ¿Es creíble que en medio de tantos y tan vehementes incentivos de lascivia, en medio de una hoguera que es bastante para abrasar salamandras, no reciba un corazón que es de pólvora? ¿Que esté como un mármol inmutable á tan fuerte y violentas impresiones? No me admirara más si vera al fuego arder en el agua. No es posible, no es posible

¹ *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo. En que por todo género de autoridades, en especial de los Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Escolasticos, y por principios sólidos de la Teología, se resuelve con claridad la question, de si es, o no, pecado grave el ver Comedias, como se representan oy en los theatros de España. En Salamanca, año de 1689. En Emilio Coterelo y Mori, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, 1904. Pág. 121-126*

OTROS CLÁSICOS

CERVANTES Y CAÑIZARES *La Ilustre Fregona*



Moratin no tenía buena opinión de Cañizares. Pensaba que “no tuvo talento inventor; pero llegó a suplir esta falta con una particular habilidad que manifestó para saber introducir en sus fábulas cuanto había leído en las otras: ése fue su mayor estudio”. Claro que el madrileño José de Cañizares (1676-1750) tuvo que ser un gran lector de obras dramáticas: fue censor de comedias desde 1702 hasta su muerte, así que toda la producción teatral de la primera mitad del XVIII pasó por sus manos antes de llegar a la escena. No es improbable que en la crítica de don Leandro haya una velada alusión a esta actividad censoria que le habría permitido plagiar impunemente a quien se sometía a su veredicto. El caso es que, efectivamente, Cañizares no fue un autor de extrema originalidad. No lo fue ningún dramaturgo de su época en España. Pero fue un adaptador, hábil e ingenioso, dueño de un estilo que, en palabras del mismo Moratin, fue en los asuntos “comunes y domésticos festivo, epigramático, chisposo, si así puede decirse”.

La ilustre fregona es un buen ejemplo de esta habilidad de Cañizares como adaptador. La comedia mantiene el núcleo argumental de la novela de Cervantes, las aventuras y desventuras de don Tomás de Avendaño, convertido en mozo de mesón por amor de la bella fregona Constanza, que resultará, al final, hija perdida y reencontrada de un gran señor, que en Cervantes es don Diego de Carriazo y en Cañizares el corregidor don Pedro de Lara. Desaparecen aquí las historias de la vida golfa de don Diego de Carriazo el joven, transmutado en Lope Asturiano, pero aparecen en cambio dos personajes que dan carácter a la comedia, los dos hijos del Corregidor, don Policarpo y doña Clara.

Él es, de acuerdo con la descripción que hace don Diego en las primeras escenas, un hombre “extravagante, ridículo, impertinente”, calificativos a los que habría que añadir otros tales como grosero, petulante, corto de entendederas y torpe. Su hermana, en cambio, es una muchacha dulce y buena, pero que ha dado en el vicio de ser “culto latiniparla”. Las boberías del uno y las pedanterías de la otra van pautando el desarrollo de la historia con sus extravagancias y la hacen sumamente regocijada, de una comicidad muy eficaz al alternarse con bastante sabiduría la anécdota sentimental y novelesca con las ridiculeces de los dos hermanos. Estamos ante un mundo nuevo y una estética muy diferente de la de Cervantes o Lope (quien compuso una primera comedia sobre *La ilustre fregona*). Es la comicidad del *figurón*, personaje y género que instauraron en la escena española de comienzos del XVIII Zamora y Cañizares.

La comedia acaba con los consabidos reconocimientos y nuevas sorpresas que caerán como una losa sobre el insensato Policarpo (esta vez sin don) dando de nuevo motivo a la risa, la risa franca y alegre que depara esta buena comedia, tan carente de originalidad como llena de diálogos chisposos. Sin duda, como en otras ocasiones en que juzgaba sus propias producciones, al aprobarla, el censor Cañizares escribiría: “Esta comedia es mía, y bien puede representarse salvo mejor opinión”.


Fernando Doménech
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid



ROMANCES del
CID

VERSIÓN IGNACIO GARCÍA MAY
DIRECCIÓN EDUARDO VASCO

Almodóvar del Campo	16 abril
Santiago de Compostela	10-13 mayo
Villena	18 mayo
Aracena	30 mayo
Valverde del Camino	2 junio
Cartaya	6 junio
Moguer	9 junio
Punta Umbria	16 junio
Alcalá de Henares	29 junio-1 julio



Alicia Hermida



FOTO / PABLO ROBREDO

Premiada con el Ercilla de teatro 2007 y con varios reconocimientos recientes por su trabajo en *Divinas palabras* de Valle-Inclán, esta actriz, directora, profesora de verso y miembro de la compañía La Barraca, es, ante todo, una mujer comprometida con su oficio, con el arte y con el ser humano. Alicia Hermida, para quien el teatro ha de ser siempre comunicación.

Si tuviera que elegir un autor entre nuestros clásicos... Pues, entre Lope y Calderón, ahí están mis amores. Y Shakespeare. Valle-Inclán decía que el teatro español estaba en Cervantes y en *La Celestina* y que luego se había ido por otros derroteros menos interesantes. Es verdad. No había pensado en *La Celestina*. Me parece un texto impresionante.

Y una obra...

Hay una obra de Calderón, no sé si porque la he trabajado mucho. *La vida es sueño* me parece un texto muy moderno, que habla de ese afán del hombre por ser libre y esa dificultad tremenda que te impone todo para serlo.

¿Cómo aprendió a valorar a los clásicos?

Yo empecé en la escuela de oyente cuando tenía ocho años y entonces, como no tenía libros ni dinero ni tenía nada, me iba a la biblioteca de la escuela y me leía todos los clásicos, bueno, todos... Leí muchísimo y la profesora —Carmen Seco se llamaba— era muy orgánica, muy moderna, no era nada académica. Decía muy bien el verso, pero sus clases eran prácticas. No era el libro de métrica lo que teníamos en la mano para decir el verso. Como en Oriente, con la música —parece que no existe el solfeo—; la gente aprende música con los maestros, igual que en los talleres de pintura del Renacimiento. Nosotros tuvimos la suerte de tener una maestra.

¿Cree que es necesario conocer a los clásicos para poderlos interpretar?

Es fundamental tener un conocimiento de ellos. Veo que los actores —al no existir las compañías de repertorio— no tienen la posibilidad de leer tantos textos, porque hoy no hay tiempo y todo es cultura visual y se lee muy poco... Falta la práctica de estar en el escenario haciendo textos distintos y el tiempo necesario para el reposo.

¿Se trata con suficiente profundidad en las escuelas para actores, la dicción, el verso, el texto, en una palabra?

Yo veo que quizás hay un exceso enorme de cultura visual. Se trabaja poco el texto. Y hay un problema para el teatro, la falta de concentración. Cada vez hay menos espacios para trabajar. La gente está, desde que empieza a estudiar, presentándose a los *casting* y no tiene el tiempo para decir: "Estoy estudiando".

Federico García Lorca decía —y creo totalmente en ello—: "Desde el teatro más pobre al más encumbrado habría que escribir en salas sin camerinos la palabra *arte*, para que no se convierta en un comercio o en algo peor que no me atrevo a pronunciar".

Ese es el objetivo, pero hoy todo va a favor del comercio, con lo cual es muy difícil pedirle a la gente que empiece que no luche por insertarse en lo que existe y que quieran hacer arte. Hay que estar en este mundo, aunque un actor debe luchar, principalmente, por ser un artista.

La CNTC busca la estabilidad y el equilibrio artístico de sus miembros, para lo cual pretende crear un elenco fijo. ¿Qué ventajas e inconvenientes le atribuye a esta propuesta?

El inconveniente único es que, como hay poco trabajo, hay gente que trabaja y gente que no. Creo que los elencos estables son estupendos en todas partes.

La concepción de la cultura, cada vez más, es que sea rentable. Lo he oído mil veces. Pero se necesita una base cultural. Así que, todo lo que sea trabajar en esa dirección, de taller, de compañía estable es totalmente necesario. Para eso también hay que tener unos actores, gente que no trabaje sólo por dinero, por salir en la revista.

Para lograr esa armonía interpretativa, la CNTC también desarrolla una labor de formación continua de sus actores; de hecho, ha creado la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico... ¿qué opinión le merece este reto? ¿El teatro clásico exige una mayor dedicación y estudio?

Respecto a lo primero. La preparación es necesaria. Importantísima. Marsillach me llamó para la escuela de El Clásico, pero me iba a Nicaragua, en el 89; quería trabajar con gente que estuviera viva, despierta. Me parecía mucho más estimulante que trabajar con actores que, a veces, están dormidos.

El actor de teatro clásico necesita una dedicación mayor, porque no existen modelos. Ahora ya no se hace tanto teatro clásico; entonces, claro que es necesario trabajar más, porque antes, viendo, aprendías.

Usted es profesora de verso y de sobra conoce la polémica sobre cómo decirlo. ¿Cree que existe un modo exclusivo y único para interpretar el verso de los clásicos?

Hay que leer cosas de un crítico como que "los actores rengloneaban; yo no sé si sería por la rampa". Contestación del director: "Al contrario; la rampa les ayudaba a renglonear". Yo he trabajado con actores que decían bien el verso, pero no eran nada interesantes. Tú tienes que actuar, actuar y decir bien el verso, sin quitar la poética del texto, sin quitar el ritmo interno, ni la música. Y si el "Ay, mísero de mí, ay infelice" de Calderón no se llena de vida, es insostenible. Pero está el secreto de quién lo dice bien y quién solamente declama.

Yo lo aprendí sin el libro de métrica, con la práctica. El libro de métrica es algo que hay que conocer, para que te ayude y te apoye. Yo creo que si el texto está bien escrito lo que manda en el concepto. A mí me decía un actor inglés: "Shakespeare es igual que Calderón, en una respiración de punto a punto". Me preguntan "¿aquí puedo parar?". Depende. Si aquí de pronto te emocionas, supongo que como en cualquier texto. Stanislavski decía "¿El método? Yo no tengo

método". La métrica nació después que el verso, para analizarlo, pero primero fue el verso. La musicalidad está dentro y, si tú tienes la lógica del texto, te va conduciendo solo.

Usted ha trabajado en todos los medios (teatro, televisión, cine...) y en todos se ha enfrentado a los clásicos. ¿En qué se diferencia el trabajo en cada lenguaje? ¿Por qué los Estudios 1 tenían éxito de público y crítica y los intentos posteriores de televisar teatro no han logrado el mismo aplauso?

Lo de las audiencias es un invento absurdo. ¿Por qué gustaba el teatro en televisión y ahora no? Porque antes casi no había casi nada en televisión y ahora hay tantas cosas... A mí me sigue parando la gente por la calle para decirme "qué maravilla de textos que hemos tenido oportunidad de ver, nos hemos aficionado al teatro por esos textos que hemos visto por televisión..." De acuerdo, había muy pocos medios técnicos, se hacía en muy poco tiempo. A pesar de todo, he visto algunos que han repetido en el canal internacional y me ha sorprendido lo bien que están. Yo disfruté mucho porque hice textos interesantísimos, comedias de Aristófanes, tragedias... Me decía una actriz: "¿Cómo se hace una tragedia en televisión?". Y yo le decía: "Una tragedia en televisión, pues, mira, bien".

Cuando te dicen que el teatro es tan distinto al cine... Hay que ser esenciales siempre. ¿Las diferencias? Pues si tú trabajas en el teatro de Mérida para no sé cuántos espectadores y trabajas en una sala para cincuenta o cien personas, haces una obra clásica, una actual... ésas son las diferencias. Cuando me dicen en televisión "ese actor hace teatro", digo "no; sobreactúa". Pero también sobreactuaría en el teatro. Existen diferencias mínimas.

Los clásicos encontraron una fórmula comercial y al tiempo artística en su tiempo ¿Cuál fue el secreto de esa comunicación?

El público estaba acostumbrado al verso. Porque estaba la cultura del texto; ahora tenemos la cultura de la imagen y la cultura de la imagen te atrapa. Produce hipnosis. Benavente pidió a Lorca y a Valle que escribieran en verso para sacar al teatro de la vulgaridad en que estaba aposentado. El verso tiene una magia que es la música indudablemente. La riqueza de los clásicos es el verso. Y detrás de los textos, están las imágenes que conectan directamente con el subconsciente.

Y, además, lo que cuentan interesa todavía. Shakespeare habla de todas las pasiones humanas y Calderón, si hablamos de *La vida es sueño*, la falta de libertad del hombre... Son universales...

¿Cree que se ha evolucionado en el modo de interpretar y llevar a escena a nuestros clásicos?

Los montajes sí; se ha cambiado mucho en el teatro en general, en cuanto a las puestas en escena. Lo que necesitamos es que el trabajo de los actores también se cambie, pero no por cambiar, sino por darle al teatro la vitalidad que necesita. La puesta en escena ha cambiado muchas veces para bien; otras veces, no. Veo un montaje lleno de efectos acústicos y visuales —odio los efectos acústicos— y viene Peter Brook con cuatro actores, cuatro sillas y una mesa, con talento y trabajo... Es la síntesis de lo que yo quiero. La puesta en escena es a veces excesiva. Los clásicos. Había una forma en los años cincuenta o sesenta de puesta en escena más tradicional. En cierto modo, más naturalista. No era muy sugerente; era algo estático. Había movimiento escénico, pero sin ningún invento. Todo estaba más en el juego de los actores.

Para finalizar. Cíteme unos versos, de esos que siempre la acompañan...

Unas palabras de Lope: "Dadme dos actores, un tablero y una pasión". Ahí está el teatro.