



XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

Coordinadores de la edición
Inmaculada Barón Carrillo
Elisa García-Lara Palomo
Francisco Martínez Navarro

XXVII Y XXVIII JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Coordinadores de la edición

**INMACULADA BARÓN CARRILLO
ELISA GARCÍA-LARA PALOMO
FRANCISCO MARTÍNEZ NAVARRO**

Instituto de Estudios Almerienses
2012

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
Colección Letras. Nº 72

XXVII Y XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

- © Texto: Los autores
- © Ilustraciones: Los autores
- © Edición: Instituto de Estudios Almerienses
www.iealmerienses.es

Coordinadores de la edición
Inmaculada Barón Carrillo
Elisa García-Lara Palomo
Francisco Martínez Navarro

ISBN: 978-84-8108-538-9

Dep. Legal: Al-398-2012

Primera edición: Junio - 2012

Diseño de maquetación de obras colectivas: Amando Fuertes. Servicio Técnico del IEA

Edición digital

Editado en España

ÍNDICE

UN SIGLO DE ORO TITIRITERO: LOS TÍTERES EN EL CORRAL DE COMEDIAS.....	11
Francisco J. Cornejo	
“PORQUE MUJER Y MUDANZA / NACIERON DE UN PARTO AL FIN”: LA (IN)FIDELIDAD EN COMEDIAS DE AUTORÍA FEMENINA.....	37
Alba Urban Baños	
“Y LOS ENTREMESES, / SE VUELVAN EN LOAS”. EL TEATRO BREVE DE ANTONIO DE SOLÍS.....	61
Judith Farré.	
“LA BALTASARA”: DEL TEATRO A LA SANTIDAD.....	75
Almudena García González	
LOS CLÁSICOS: ¿DE AHORA O DE AYER?.....	87
Ernesto Caballero	
HOMENAJE A EL TEATRO ESPAÑOL. DIRECTOR MARIO GAS.....	91
D. Andrés Peláez	
PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE COPRODUCCIÓN: <i>EL INVISIBLE</i> <i>PRÍNCIPE DEL BAÚL</i>	95
ARGEL Y ORÁN EN EL TEATRO CERVANTINO.....	101
Ahmed ABI-AYAD	
EL TEATRO ESPAÑOL.....	115
Conversación entre D. Andrés Peláez y D. Mario Gas	
DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN.....	121
Piedad Bolaños	
HOMENAJE A FERNANDO URDIALES.....	149
Germán Vega y Javier Gutiérrez Pérez	

HOMENAJE A FERNANDO URDIALES

Preside y Modera: D. Germán VEGA
Universidad de Valladolid

Esta tarde está con nosotros Javier Gutiérrez, alias Javier Semprún. Es fundador y actor de Teatro Corsario, lo que significa que lleva treinta años en la Compañía.

Yo soy Germán Vega. Soy co-director de Olmedo, digamos que es la relación profesional más clara que tenía con Fernando. Fernando me oía y hacía caso cuando le interesaba. Y hacía bien, claro.

Tanto Javier como yo somos damnificados por la muerte de Fernando, ambos somos atribulados por la muerte, pero también muy agradecidos por estos homenajes.

Yo quiero empezar agradeciendo a las Jornadas de Almería el que se le dedique esta sesión a Fernando Urdiales. Las Jornadas de Almería que también están a punto de cumplir esos treinta años. Una aventura realmente extraordinaria que demuestra la capacidad de vencer las insidias del tiempo y las insidias de los despachos. Quiero significar este agradecimiento en Ascensión Rodríguez y también a Antonio Serrano por la trayectoria de tantos años en las Jornadas.

Las Jornadas de Almería eran un espacio mítico para Fernando Urdiales. La última vez que estuvo aquí fue en el 2006 para recibir el homenaje de las Jornadas por sus veinticinco años en el teatro. Ese año yo también estuve en las Jornadas, porque al tiempo se rendía homenaje al matrimonio Reichenberger. Antonio Serrano hizo de padrino de Fernando y yo del matrimonio Reichenberger.

Fue en Almería, en esos días de 2006, cuando Fernando y yo mantuvimos una conversación importante para la puesta en marcha de Olmedo Clásico y una noche se decidió que empezábamos Olmedo Clásico.

Cinco estupendas ediciones con él al frente. Lo digo desde mi experiencia. No juzgando. Eso es cosa de otros. Pero Almería no solo está ligada circunstancialmente a la pasión de Fernando Urdiales, sino mucho más estrechamente. Siempre reconocimos que de Almería habíamos recibido un inmenso respaldo. Primero, en forma de modelo. Era un modelo que nosotros podíamos seguir, por los muchos aciertos que habíamos contemplando, en los muchos años que habíamos estado en contacto con las Jornadas de Almería, y también por los consejos y el asesoramiento de Antonio Serrano que fueron fundamentales para echar a andar en esa edición de 2006 que se montó en tres o cuatro meses.

Desde 2006, Fernando Urdiales vivió la pasión de Olmedo Clásico. Él, que se sabía mortal, más mortal que los demás mortales, vio en ello la posibilidad de dar una nueva dimensión a su pasión por los clásicos. Diez días antes de su muerte, el doce de diciembre, nos llamó para decir que «*ya se encontraba aceptablemente*» y que se iba a poner a trabajar, a ver vídeos, para la próxima edición del 2011. Él sabía que la muerte iba a llegar, y nosotros también, pero no lo creíamos.

Olmedo Clásico fue el último paso procesional de su pasión por los clásicos, y entenderán que juegue con el doble sentido del término «paso procesional», sobre todo los que conocen la trayectoria de Olmedo y la importancia de su espectáculo *Pasión*. Pido disculpas por la reiteración del término «pasión».

Al día siguiente de su muerte, me encargaron un artículo para el periódico y lo titulé «La pasión de Fernando Urdiales», y hablaba de la importancia de la pasión por el teatro.

Ahora hemos pedido a los que habían conocido a Fernando, a los que le quisieron y admiraron, que escriban unas líneas, un par de páginas como mucho, para un libro que se publicará en la colección de Olmedo Clásico, y ya he recibido una veintena de trabajos. Es impresionante cómo todos coinciden en destacar el hito que supuso su espectáculo *Pasión*, y la insistencia con la que aparece el término «pasión».

Esa pasión por el teatro le había llevado en su día a una decisión que pocos debieron de entender. Desde luego no parecería en su entero juicio una persona que, perteneciente a una familia obrera, se atreviera a dejar el confort de la profesión psiquiátrica para dedicarse al teatro. De todas formas, la trayectoria de Fernando está muy ligada a su vida y a su arte. No es gratuita, por ejemplo, la elección de *Los locos de Valencia* para celebrar el veinticinco aniversario de la Compañía.

Pero a la demencia se le puede dar una vuelta de tuerca más, y por loco de remate tuvo que ser tomado este hombre (incluso por los de su entorno artístico y por los de su cuerda política) cuando, desde posturas políticas y sociales de extrema izquierda, decidió dedicarse a los clásicos.

En los años ochenta, los autores clásicos fueron tenidos por cosa de rancios y carcamales, cuando no sospechosos de haber colaborado con el régimen triunfante de la Guerra Civil. Sin embargo, hoy es más fácil entenderse con ellos gracias a que los últimos treinta años han normalizado su estatuto artístico y político con apenas recelos, y se ha logrado por la visión y empeño de artistas, como Fernando, que entonces apostaron fuerte y arriesgaron mucho.

La relativa bonanza del teatro clásico (yo soy de los que cree que estamos viendo un buen momento) se nota en la proliferación de grupos, de festivales y de espectáculos. Esta situación de hoy debe mucho a personas que, en esos momentos difíciles, empezaron a dedicarse a los clásicos, y así tendrán que reconocerlo las historias del último teatro español. A los clásicos no les han hecho clásicos el empeño de los profesores de literatura por traerlos a sus clases. Y pido perdón por contrariar

la etimología (lo de «clásicos» y «clase»), y también a los colegas por tirar piedras contra el tejado de los filólogos, sino fundamentalmente aquellos que, como Fernando, han apostado porque vivan de nuevo en los escenarios.

Uno de los aspectos que impresionan de la trayectoria de Urdiales, y de Corsario, es que no se dedicaron a los clásicos porque no conocieran otra cosa. Llegaron a ellos después de un teatro experimental y de vanguardia. Cinco años trabajando con autores de fuera, trabajando con Tennessee Williams, Carol, Artaud, Peter Handke. De estos autores pasaron a los clásicos sin abandonar sus señas de identidad, su concepción del teatro.

Reconociendo que *Pasión* es su espectáculo fetiche, donde se pueden ver todos los temas: el dolor, la muerte, su estética expresionista, esteticista, el rigor a la atención de los detalles, el cuidado del trabajo actoral, la metodología de trabajo, esa lenta y cuidada colaboración colectiva. Sin embargo, el principio de su trabajo con los clásicos estuvo en Lope de Rueda y en la puesta en escena de *Sobre Ruedas*, un espectáculo contado a partir de los Pasos del gran dramaturgo vallisoletano, aunque sevillano de nacimiento.

Luego vinieron montajes de *Pasión*, *El Gran Teatro del Mundo*, *Asalto a una ciudad* (en la versión de Alfonso Sastre), *Amar después de la muerte*, de Calderón; *Clásicos locos*, en el año 1994, un estupendo espectáculo a partir de los entremeses barrocos; *La vida es sueño*, en 1995; *Las coplas por la muerte*; un Sófocles, *Edipo Rey*; *El mayor hechizo, amor*, de Calderón de la Barca, un sorprendente espectáculo que muchos recuerdan también y consideran de los mejores espectáculos de Corsario; un Shakespeare, el único, *Titus Andronico*, en el 2001; *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en el 2002. Posteriormente, llegaron los espectáculos propios: *Celama*, a partir de Luis Mateo Díaz, elaborados por Fernando; *La barraca de Colón*, en el 2005, de Fernando Urdiales.

Los dos últimos espectáculos de Fernando son: *Los locos de Valencia*, para celebrar los veinticinco años de la Compañía; y *El caballero de Olmedo*, que fue su último sueño, su último reto. Y si la muerte no le hubiera venido a buscar, en estos momentos estaría trabajando *La devoción de la cruz*, de Calderón de la Barca.

Calderón era su autor fetiche, aunque los últimos espectáculos fueran de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El caballero de Olmedo*. Seguro que en la elección de *El caballero de Olmedo*, que tiene ese protagonista que se sabe víctima de una muerte anunciada, pesó esta circunstancia, pero también pesó su contacto con Olmedo.

Yo puedo dar testimonio de cómo trabajaba en los últimos espectáculos, incluyendo *La devoción de la cruz*, aunque nunca llegara a cuajar. Estudiaba el texto, indagaba, preguntaba, luego –como he dicho al entrar, con mis palabras– hacía lo que le daba la gana con todo el derecho. Yo siempre he considerado que una de las claves de la mejoría del teatro clásico es la unión entre la gente de la Universidad, del estudio, y los hombres de la práctica teatral. A pesar de que pueda haber episodios de desencuentro. No obstante, no se llevan peor los filólogos y hombres del

espectáculo, que los que se llevan los filólogos entre sí. Yo veo testimonios mucho más peligrosos en este otro bando de filólogos. Supongo que también lo habrá en el mundo de la práctica teatral.

El caso es que Fernando Urdiales sentía verdadero respeto y admiración por la labor de los estudiosos. Lo reconocía, a pesar de que era un hombre de mucho carácter, con una presencia y una manera de afirmar rotunda. Sentía una verdadera admiración por esos trabajos y hacía suyos los hallazgos. Ahí está el testimonio de *La vida es sueño*. En *La vida es sueño*, él conocía perfectamente las dos versiones, y la posibilidad de imbricar la una en otra para mejorar el texto escénicamente, pensando que funcionara ante los espectadores.

A la postre, yo creo que Fernando ha conseguido con su trabajo un equilibrio entre el respeto a los clásicos en lo profundo, sus propios fundamentos artísticos y las exigencias del público.

Fernando era un hombre respetuosísimo con el público. En eso me recordaba a lo que Lope de Vega dice en el *Arte de hacer comedias*. Eso que escandaliza a los profesores de Universidad, eso que escandaliza a los filólogos de la época, tiene su razón de ser en la aceptación del público.

El público al que el dramaturgo está obligado a hablar, es diferente al público que tuvieron Horacio, Aristóteles, Lope de Vega o Calderón. Es decir, Fernando sabía utilizar esa libertad, pero yo creo que con un profundo respeto.

Fernando adulaba al público, conectaba muy bien con los autores populares y basaba en eso el amor a los clásicos. Él era consciente de que al público en general le gustaban los clásicos. Al teatro clásico le debe sus principales señas de identidad y el teatro clásico debe a Corsario, y a Fernando, uno de los intentos más serios que se han desarrollado en nuestros días, por asumir e integrar un legado tan espléndido como insuficientemente atendido.

No quiero recordar ya, porque lo va a hacer mucho más jugosamente Javier, su dimensión como actor.

En las relaciones personales era un hombre verdaderamente extraordinario. Estaba tocado por el genio. Te divertías mucho con él y aprendías mucho. Una de las cosas que más he apreciado de Fernando, en mi dimensión como profesional del teatro, es ese convencimiento radical, íntimo, muy entrañado, de los valores de nuestros clásicos, especialmente, de Calderón.

Después de Goethe, que decía que Calderón era el más inteligente de los escritores de la historia universal, y que se podía recomponer toda la historia del mundo si desapareciera solo con la obra de Calderón. Después de este entusiasmo de Goethe por Calderón, solo a Fernando Urdiales le he visto tan entusiasmado, y eso contagiaba. Una persona que no vivía de la literatura, como yo, es decir, que no tenía que hablar bien de Calderón para ganarse la vida, que venía de la medicina, que lo había sacrificado todo, el que dijera esas cosas, y el que dedicara su vida a hacer valer lo que él creía de esos dramaturgos, pues a mí me servía de verdadera

confrontación, de verdadera prueba de fuego de que estaba en lo cierto: de que estos dramaturgos clásicos merecían la pena.

Javier Gutiérrez Pérez

Teatro Corsario

Lo que quiero contar es nuestra aventura con el teatro clásico y, fundamentalmente, con el verso, a base de anécdotas y planteamientos concretos, pero poco académicos.

Como ha dicho Germán, Teatro Corsario se fundó en 1982. Éramos un grupo de actores que se segregó del Teatro Estable de Valladolid, que dirigía Juan Antonio Quintana. Entonces Fernando acababa de dejar el psiquiátrico, le habían dado una indemnización de medio millón de pesetas, y con eso montamos un espectáculo que se llamaba *Sin abuso de desesperación*, a partir de tres piezas de Tennessee Williams. Como las tres piezas tenían lugar en habitaciones, pues las ensayamos en una casa. Las estrenamos en septiembre del 1982, en Valladolid, en una Muestra Internacional de Teatro, y fue nuestro bautismo. Las previsiones más optimistas, nos dieron una semana de existencia. Dijeron: «*estos no duran nada*», y aquí estamos.

Después de Tennessee Williams, Fernando montó un espectáculo de poesía con unos poetas vallisoletanos, con unos músicos, con un saxofonista leonés, Ildefonso Rodríguez y, a continuación, representamos -otra vez- lo que habíamos estrenado con Juan Antonio Quintana, que era *La caza del Snark*, de Lewis Carroll. Un espectáculo que se nos iba de las manos por todos lados, con pretensiones grandísimas. Éramos seis músicos, catorce actores, muchísima escenografía y no nos podíamos mover prácticamente.

Aunque lo movimos poco, era un espectáculo muy vistoso. Como la primera versión que hicimos era un poco blandita, utilizamos una versión de Leopoldo María Panero, que era brutal. Sacamos unas veinte funciones y, después de eso, como seguimos dando palos de ciego, montamos *Las comedias rápidas*, de Jardiel Poncela, a base de textos sacados de revistas de humor, de los primeros años del siglo, *Buen humor*, los precursores de *La codorniz* y *Hermano lobo*. Humorismo español puro. Son comedias cortas, graciosísimas, un poco al estilo de *La venganza de don Mendo*.

Con *Comedias rápidas* empezamos a movernos más. Hicimos una gira de treinta funciones y, a continuación, como no estábamos muy satisfechos con lo que estábamos haciendo, cambiamos radicalmente de línea de trabajo. En Valladolid había una Muestra Internacional en la que se programaban cosas bastante buenas e interesantes, y bastantes modernas. Cuando te miraban y te preguntaba por lo que hacías y respondías: Jardiel Poncela. Claro, te daba un poco como de apuro, ¿no? Y no contentos con eso dijimos: «pues, ahora, para terminar con *El juicio de Dios*», de Artaud.

Fernando era un gran admirador de Artaud. Incluso físicamente tenía cierto parecido, y tenía la misma amargura. Y, por el camino de la locura, se entendían

muy bien ambos. Lo protagonizaba él. Hicimos muy pocas funciones en algún festival. Siempre en espacios rarísimos en Valladolid: en un seminario, en el que nos cortaron la luz. También recién vaciada la prisión de Valladolid, en unas navidades gélidas, nos metimos allí con un montón de maderas para hacer un escenario, y con un grupo punk que había en Valladolid, que se llamaba *Cloaca Letal*, e hicimos *El juicio de Dios*. Ensayamos una semana en la cárcel, y todos acabamos con pústulas del frío que habíamos pasado. En la cárcel todavía olía a preso, pero de una manera exagerada. Estaban todo aquello calentito todavía. Fueron tres funciones en plenas navidades que fueron míticas. Durísimas, pero lo pasamos muy bien.

Después de Artaud, ya para rematar la faena, hicimos *Insultos al público*. En aquellos tiempos, la Junta hacía una programación para movernos a las compañías. Se llamaban «Programaciones Estables», que se hacían absolutamente a voleo. Tú presentabas un proyecto y te decían: «*Te toca Ponferrada, Ávila, tal, tal, tal.*» Eso, independientemente del espectáculo. No controlaban absolutamente nada. Después mandaban a un grupo infantil, con bachilleres de dieciséis años, o nos mandaban a nosotros a Ponferrada o Ávila con *Insultos al público*, que era un escándalo. Claro, vaciábamos los teatros. Vaciamos el teatro de Zamora, vaciamos el teatro de Ávila, vaciábamos un montón de teatros. Se iba la gente insultándonos. Desde la puerta, nosotros estábamos ahí al final de la obra, salíamos de smoking y, muy educadamente, insultábamos al público. Además, trabajábamos la voz con sintetizadores y cosas de esas, para que no fuera aburrido el insulto. Y eso es lo que hicimos: vaciar el teatro.

Eso nos obligó a reflexionar. Era una actitud absurda, porque queríamos vivir de eso y, claro, vaciando teatros, no vives ni a tiros, así que hicimos una especie de refundación de la compañía. Algunos actores no quisieron seguir con el compromiso, porque era una ruina. Perdíamos mucho dinero por año. Trabajábamos muchísimo y no ganábamos nada de dinero, ni para comer. Entonces dijimos: «*vamos a buscar algo que nos identifique con nosotros mismos y que identifique a la compañía*». Entonces nos fuimos al castellano. En aquellos años no entrabas en Galicia con un espectáculo en castellano ni a tiros, ni en Galicia, ni en Valencia, ni en Cataluña, ni en ningún lado. Entonces dijimos: «*vamos a trabajar en nuestro idioma*». Y empezamos con los Pasos, que fue un montaje muy limpio, se empezó a vender algo. Con los Pasos se empezó a conocer un poco a la Compañía. Fue una versión de Fernando, un poco clownesca. Funcionó Lope de Rueda llevado al clown y con música en directo.

Estábamos en esas cuando nos entraron ganas de trabajar con el verso. Más que empezar a trabajar con el teatro clásico, era empezar a trabajar con el verso. Trabajar con una técnica que se nos impusiera, que tuviéramos obligación de estudiarlo y de aprenderlo. En *Pasión* ya había mucho componente. Es un montaje muy poético, con textos poéticos, había algo de verso: Diego de San Pedro, alguna oración, rimaba y cosas así y nos gustaba. La verdad es que nos tiraba mucho.

Pasión, Valladolid, una compañía que había hecho Artaud, que había hecho *Insultos al público*. En la Escuela teníamos nuestro prestigio de compañía rompedora y tal. Cuando hicimos *Pasión* los matamos de un disgusto.

Cuando empezamos a pensar en *Pasión*, pues pensamos en Gregorio Fernández, el gran escultor barroco. Nos la imaginábamos con los mitos que hay en la ciudad, los mitos urbanos como, por ejemplo, que la modelo de la Virgen de las Angustias era una puta, y que Gregorio Fernández la quería mucho. La primera idea que tuvo Fernando era la de Gregorio Fernández metido en su estudio con la puta sentada y, a partir de ahí, meter a Cristo. Pero había otro actor de la compañía que era muy santero. No es que fuera muy católico. Es que era muy aficionado a la Semana Santa, y reivindicaba toda la escultura de Gregorio Fernández. De ahí pasamos a los pasos de Valladolid. La procesión de Valladolid, la curiosidad que tiene, a parte del valor intrínseco de las esculturas, es que —cuando los franceses ocuparon Valladolid— le pilló a un general un viernes santo y le dijeron que querían hacer una procesión, y dijo el general que por qué no lo hacían en orden: primero la Cena, luego Los Olivos, luego el Prendimiento, luego lo otro, lo otro y lo otro, en el orden en que vienen en los Evangelios, y desde entonces se ha hecho así y es curiosa porque vas siguiendo toda la secuencia. La secuencia se la sabe todo el mundo.

La ventaja que tiene *Pasión* es precisamente eso. Es un rito en el que el espectador conoce perfectamente la historia, simplemente se la tienes que dibujar. Está en el inconsciente colectivo, y eso te quita muchas dificultades a la hora de hacer la dramaturgia y de interpretarla.

Con *Pasión* no sabíamos lo que teníamos en las manos. Poco a poco, Fernando se fue quedando con el asunto de la ortodoxia, de no tocar a Cristo. Había una imagen muy importante, no sé de qué compañía, que salía Cristo colgado de un somier, y a Fernando esa imagen le volvía loco. Quisimos ir por ahí, pero no. Empezamos a tirar de textos y textos y textos. Hay millones, claro. Hicimos un trabajo de ver los pasos, de estudiarlos y, a partir de ahí, salió *Pasión*. La dramaturgia es muy sencilla.

La estrenamos en Zamora, en 1988, sin saber muy bien qué teníamos entre las manos y, cuando acabó la función, estamos en el camerino, y empiezan a entrar señoras llorando, que le querían ver, que le querían ver a él. Bueno, ya empezamos a ver que teníamos una bomba de relojería. Cada vez funcionaba mejor. Claro, no teníamos problema de espacio para actuar porque la hacíamos en iglesias. Son funciones muy particulares, porque el camerino es la sacristía. Gracias a Dios nos hemos portado bien. No hemos hecho latrocinios, ni hemos armado ninguna. Las iglesias tienen su vía de comunicación, y cuando solicitamos una iglesia, nunca nos ponen ningún problema. Además, tenemos buen nombre en el asunto. Van muchísimas mujeres y le saltan muchas emociones. Nosotros, detrás del telón decimos: «*hoy de marujada, gran marujada*». Asisten poquísimos hombres. La gente llora con la Virgen, con el Nazareno. Sobre todo, cuando vamos de Despeñaperros para

abajo se ponen como motos. Te tocan, se creen que eres santo. Hemos tenido experiencias divertidísimas y curiosísimas con la *Pasión*, por ejemplo, ver a Fernando rodeado de siete u ocho curas del Opus, dándole palmadas, y Fernando completamente enrojecido. También hemos hecho funciones en sitios increíbles: en una ermita, en la montaña, con Cristo llevando la cruz de verdad. La gente se le echaba encima. Yo, que iba con unos platillos en la procesión, tardé casi veinte minutos en poder volver al escenario. La gente se echaba encima cada vez que se caía. Hemos hecho muchas funciones: unas cuatrocientas o así, y todavía seguimos este año. Me gustaría llegar a los veinticinco y ya dejarlo de una vez.

El montaje fue una decepción para la gente de un teatro más avanzado y para la Escuela. Dijeron: «*estos se han vendido*». Y como no estaban contentos, hicimos *El gran teatro del mundo*. Fue un montaje muy atrevido. Fue el primer trabajo con el verso y no teníamos la más ligera idea. Creíamos que, con el verso, solo con tener oído y ser actor, pues se hacía. Entonces, buscamos algo sobre la metodología del verso, y en el primer año Calderón que hubo en Almagro, en 1981, se presentó una mesa redonda en la que intervenían Lluís Pascual, Haro Tecglen, algunos periféricos y unos cuantos de Madrid. Lo curioso es que los ortodoxos con el verso eran los periféricos.

Nosotros nos hicimos partidarios de la tesis de los periféricos. Lo hicimos con toda nuestra cara. Fernando tenía muy clara la concepción estética. Era un teatro en construcción. Poníamos unos andamios. Hicimos una escenografía muy espectacular, la presentamos en la feria de San Sebastián y se estrenó en Valladolid. Tuvimos suerte de que un año la Junta no se había gastado todo el dinero que tenía presupuestado para cultura, y en diciembre nos avisaron de que nos daban diez kilos a cada compañía.

Cuando nos vinimos a Madrid, alquilamos un teatro tan ricamente, el Infanta Isabel, y nos metimos una semana con *El gran teatro del mundo*. Nos cayeron chuzos de punta. Tuvimos alguna crítica buena, la de Monleón, que hablaba de que era muy terrorífica, y luego unos cuantos palos, especialmente, a nuestra manera de decir el verso. Nos llevamos un disgusto terrible, porque creíamos que lo hacíamos muy bien, y dijimos: «*habrá que decirlo bien*».

Ahora, recopilando cosas para los homenajes, he visto *El gran teatro del mundo* y es un espanto. Vamos verso a verso, pero encima a coro, es decir, todos recitamos igual de mal, con el mismo soniquete, con el mismo rengloneo, todo igualito. Está más o menos bien interpretada, pero lo escucho y me pongo enfermo.

Después de esto hicimos *Asalto a una ciudad*, que era una versión de Alfonso Sastre, sobre una obra de Lope que era *El asalto de Maastriche o el Príncipe de Palma*. En la versión de Alfonso Sastre, como podéis suponer, los flamencos eran los buenos y los españoles eran los malos. Estaban muy bien la versión. Era muy castiza. Había cogido el espíritu de Lope, perfectamente. Era muy buena, pero tenía un montón de maniqueísmo que no lo tiene ni Lope en su obra original. Pues Fernan-

do hizo la dramaturgia a partir de los dos textos. Tenía mucho miedo. Siempre ha tenido Fernando mucho miedo con los catedráticos.

Por Lope se reivindicaba la España olvidada, la gallardía, que es lo que le daba gracia a los personajes, y los flamencos son tratados con mucho cariño, con mucho respeto. Y, una vez que la obra se desmaniqueizó, pues quedó una versión muy bonita y con esa obra tuvimos mucho éxito. Tuvimos muchos bolos.

Cuando la vio Juan Pedro de Aguilar, que era el director de Almagro, en aquellos tiempos, nos invitó a ir a Almagro. Nos llevó a su casa a Madrid, estuvimos cinco semanas, nos enseñó la entonación, las cadencias y ahí estaba el secreto: trabajar bien las pausas, cuando hay que hacerlas y cuando no hay que hacerlas. Todo el trabajo de entonación que fue capital. Juan Pedro nos presentó a Josefina García Aráez. Josefina fue la que nos enseñó a decir el verso y, a partir de ahí, pues hemos seguido ejercitando.

