

El caballero de Olmedo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Purificació Mascarell

Universitat de València

El caballero de Olmedo conforma, junto a *El castigo sin venganza* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, la mítica tríada de obras lopescas que han pasado a la historia de la literatura como la mejor producción dramática del Fénix. De las tres, *El caballero de Olmedo* es, quizá, la más carismática, pues la simplicidad de su argumento contrasta paradójicamente con la multiplicidad de lecturas e interpretaciones que la crítica ha extraído de ella. La historia de don Alonso contada por Lope es un ejemplo paradigmático del género de la tragicomedia al entremezclar, a lo largo de sus tres actos y pese a disolverse en un final trágico, escenas serias con escenas cómicas. Su argumento, una ampliación dramática de la seguidilla tradicional que, a su vez, se basa en el asesinato real de un ilustre vecino de Olmedo en 1521, potencia una trama y unos personajes repletos de misteriosas ambigüedades¹ (el principal enigma es la razón de la muerte del caballero). Finalmente, el lirismo, tanto en el fondo como en la forma, ha sido destacado por toda la crítica como su principal rasgo. Estas características convierten a *El caballero de Olmedo* en un complejo reto para cualquier director contemporáneo que se atreva con su representación en escena.

Cuando la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) se funda en 1986 por orden ministerial y bajo la batuta de Adolfo Marsillach, nace con el deseo expreso de consolidarse como una compañía de repertorio formada por un elenco de actores estable. Ocupa, de este modo, un espacio inexistente hasta entonces dentro del panorama cultural español, pues al contrario del caso francés (la *Comédie Française* funciona desde 1610) o del anglosajón (el *Royal National Theatre* comienza su andadura en 1879), en España no existía una compañía pública que se encargara de revitalizar y difundir los autores clásicos en lengua castellana. Marsillach se encuentra

¹ Marín, 1965.

en la tesitura de tener que «inventarse» una tradición propia para la puesta en escena de los clásicos españoles a cargo del Estado, aunque siempre evitando la tentación museística y arqueológica, porque a los clásicos hay que aproximarse «con muchísimo respeto pero con poquísima veneración»².

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LOS MONTAJES DE NARROS Y PASCUAL

El primer *Caballero de Olmedo* de la CNTC³ no se produce durante la etapa en la que Marsillach se encuentra al frente, sino entre 1989 y 1991, con Rafael Pérez Sierra al mando de la compañía. El montaje corre a cargo de Miguel Narros en la dirección escénica y cuenta con una escenografía de Andrea D'Odorico y la versión del texto por parte de Francisco Rico.

El montaje destacó, en primer lugar, por su larga duración: tres horas y diez minutos⁴, que daban buena cuenta del texto original (prácticamente no se recortaron versos). En segundo lugar, por la escenografía abstracta compuesta por tres grandes filas de paneles de tela metálica, corredizos y colocados en paralelo al proscenio cuyos cambios de posición dan forma a los diferentes espacios y permiten la salida y entrada de los personajes. Y, en tercero, por la serie de anacronismos en los que incurrió Narros, sobre todo a nivel de vestuario, y que disgustaron profundamente a los críticos teatrales de 1990.

Sobre la escenografía se emitieron opiniones contrapuestas. Para unos, los altos paneles deslizantes «no siempre aclaran la acción y tampoco consigue una estética apropiada»⁵, porque «la idea es muy buena. El resultado no tanto; se crea un clima ártico, mover aquellos portones rompe el ritmo y, por supuesto, queda sin relieve la fundamental escena de la reja»⁶. Sin embargo, para Joaquim Vilà i Folch⁷, la escenografía «dibuixa espais mòbils i canviants que, delimitats i subratllats per una magnífica i efectiva il·luminació, donen aquesta sensació de vist i no vist, de presència i ombra, de perill latent, contínuament present. En aquest sentit, el muntatge és tot un encert».

² Marsillach, 1986.

³ Ficha técnica de *El caballero de Olmedo* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1990:

Versión: Francisco Rico. Música: Gregorio Paniagua. Iluminación: Josep Solbes. Figurines: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Dirección escénica: Miguel Narros.

El reparto, por orden de diálogo y correspondiente al estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid en septiembre de 1990, es: Don Alonso: Carmelo Gómez. Tello: Enrique Menéndez. Fabia: Encarna Paso. Doña Inés: Laura Conejero. Doña Leonor: Paz Marquina. Ana: Ana Goya. Don Rodrigo: Fernando Conde. Don Fernando: Marcial Álvarez. Don Pedro: Antonio Canal. Rey Don Juan: Jaime Blanch. Condestable: Juan Calot. Sombra: José Carlos Castro. Mendo: José Luis Martínez. Sirvientes: Javier Cámara, José Mayenco, Javier Sanz.

⁴ En líneas generales, se criticó la lentitud del montaje (Lázaro Carreter, 1990; Haro Tecglen, 1990), y hubo quien lo definió «de excesiva largura y aburridor» (Armiño, 1990).

⁵ Centeno, 1990. A lo largo del trabajo, no se ofrece la paginación de las citas extraídas de publicaciones periódicas porque hemos trabajado con los recortes de prensa de la base de datos del Centro de Documentación Teatral de Madrid, donde no figura el número de página del periódico o revista en la que aparece la crítica en cuestión.

⁶ Lázaro Carreter, 1990.

⁷ Vilà i Folch, 1991.

Respecto al vestuario, como se avanza arriba, la crítica coincide en cuestionar las licencias del montaje respecto a la época de Lope o la de la copla. No se aceptan anacronismos como los pantalones camperos en lugar de las mallas para los caballeros, o las navajas que sustituyen las espadas en los lances⁸. Lázaro Carreter⁹ es el más intransigente con elementos como las improbables pipas que come Fabia (no son coetáneas como sí los altramuces), los capotes o las chaquetillas toreras que usan don Alonso y sus dos rivales, y se pregunta, lleno de perplejidad, qué sentido tienen tales anacronismos o si son puro capricho del director. López Sancho resume el sentir mayoritario así: «El complicado juego de cortinajes metálicos montado por D'Odorico, así como los contrastes vestimentarios de los figurines de Narros, violentan la unidad dramática, rompen la expresión de una época»¹⁰. En 1990, todavía se entiende la puesta en escena de un texto clásico como una recreación histórica del momento en que fue escrito o al que alude la acción.

Por último, y en lo tocante a la actuación de los actores, el don Alonso interpretado por Carmelo Gómez, según la crítica, no logra obtener «credibilidad», es «demasiado débil» y «lloriqueante»¹¹, una «especie de don Juan lloriqueador»¹², excesivo en su sentimiento amoroso. Carmelo Gómez peca de «aptitudes histriónicas» y está «todavía inmaduro» para tal papel, además, «subraya el verso con albarda gestual. Y declara demasiado cara al público»¹³. Yendo más allá, se afirmó que «el protagonista és del tot inexpressiu, amb cara i entonació de tòtil, i no arriba a configurar cap mena de grandesa (ni de petitesa) tràgica»¹⁴.

Los actores que cosecharon los mayores aplausos de la crítica fueron Encarna Paso (Fabia) y Enrique Menéndez (Tello), por su profesionalidad y solvencia sobre las tablas; sin embargo, Lázaro Carreter los define como «voluntariosamente notorios» y «momentos hay en que dan el mismo relieve fónico intenso a todos los vocablos»¹⁵. Armiño ve a un Tello «gritón»¹⁶ y a un don Rodrigo caricaturizado en su desgracia. Fernando Conde no acierta en su interpretación del antagonista porque «está en excesiva violencia desde el principio. Sus preciosas décimas de quejas de amor piden otro matiz. El desdén no se ha producido todavía. Arrufianado, pierde la condición de enamorado a quien el despecho lleva al crimen»¹⁷. En la actuación de Conde, pero también en la del resto, se percibe «massa agressivitat interpretativa, exagerada gesticulació i moviments ampul·losos, maneres brusques i aspres que dibuixen estranyes titelles»¹⁸. Y, hasta aquí, un repaso general a los aspectos más comentados por la crítica teatral del momento sobre el montaje de Miguel Narros.

⁸ Centeno, 1990a.

⁹ Lázaro Carreter, 1990.

¹⁰ López Sancho, 1990.

¹¹ Centeno, 1990b.

¹² López Sancho, 1990.

¹³ López Negrín, 1990.

¹⁴ Vilà i Folch, 1991.

¹⁵ Lázaro Carreter, 1990.

¹⁶ Armiño, 1990.

¹⁷ López Sancho, 1990.

¹⁸ Vilà i Folch, 1991.

Catorce años más tarde, cuando la CNTC ya está en manos de José Luis Alonso de Santos, y en coproducción con el Centro Teatral de Castilla y León, el director José Pascual vuelve a realizar un montaje de *El caballero de Olmedo*¹⁹. En palabras del propio Pascual²⁰, esta versión se quiere deliberadamente antirromántica y antiheroica, un espectáculo sensorial, de ritmo muy vivo, con elementos escénicos modernos y un lenguaje estético actual para huir del costumbrismo y acercarse más al drama psicológico. «Hemos buscado que este espectáculo sea un experiencia estética completa, y de ahí que la escenografía, el vestuario y la música huyan de lo anecdótico y tiendan a la abstracción, que cada escena, cada momento, esté contemplado desde el punto que más puede implicar al público», sostiene José Pascual²¹. Así pues, las posibilidades del teatro contemporáneo se ponen al servicio del montaje de un texto clásico cuyo eje, según el mismo director, es el éxito personal en tanto condicionante de la tragedia: el éxito que atormenta y angustia al protagonista y que origina el odio y la envidia de sus enemigos.

El diseño escenográfico de Ana Garay, inspirado en la arquitectura metálica y maquinista de Guggenheim, crea un espacio que expulsa a los personajes en vez de acogerlos²². En la pared del fondo, un rosetón labrado en madera funciona con un valor polisémico (escudo de armas en casa de Inés, un ojo vigilante, el corazón de don Alonso...). Garay fomenta un espacio simbólico, psicológico, con una arquitectura realista que desemboca en una cámara metálica, hermética, de presión. Los figurines de Rosa García Andújar, con base estilística en la Baja Edad Media, juegan al *kitsch* en el caso de Fabia y a la deconstrucción en el caso de los caballeros. La armadura, el elemento masculino medieval por excelencia, interesa a la diseñadora por «su imagen ambivalente, que expresa a la vez resistencia y vulnerabilidad, agresión e indefensión, dureza y fragilidad»²³. Por ello, la armadura se integra como fragmentos de hierro en el vestuario de los hombres, acentuándose así su condición de seres expuestos a la muerte, especialmente en el caso de Don Alonso.

Entre la crítica, se halla disparidad de opiniones en torno a una puesta en escena experimental y semivanguardista de la obra lopesca. Haro Tecglen señala:

El prerromanticismo de la obra, el misterio, los presagios, [...] la reiteración de la palabra muerte, la lírica de lo imposible no parecen muy justificados en un decorado geométrico, lineal, móvil: frío. Y con unos trajes a medias entre el surrealismo y la abreviatura graciosa.

¹⁹ Ficha técnica de *El caballero de Olmedo* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 2003:

Versión: Daniel Pérez y José Pascual. Asesor de verso: Gabriel Garbisu. Vestuario: Rosa García Andújar. Música: Luis Delgado. Iluminación: José Manuel Guerra. Escenografía: Ana Garay. Dirección: José Pascual.

El reparto, por orden de intervención y correspondiente al estreno en el Teatro Principal de Zamora en noviembre de 2003: Don Alonso: Israel Elejalde. Fabia: Ester Bellver. Tello: Chema Muñoz. Doña Inés: Beatriz Argüello. Doña Leonor: Margarita Ventura. Ana: Ruth Salas. Don Rodrigo: Carlos Domingo. Don Fernando: Chema Ruiz. Don Pedro: Francisco Guijar. Rey / Lacayo: Emilio Gómez. Condestable / Mendo: Rubén Pérez. Criado de armas / Labrador: Alberto Mateo.

²⁰ Sanchidrián, 2004; Moreno, 2004.

²¹ Pascual, 2004.

²² Garay, 2006.

²³ García Andújar, 2006, p. 310.

[...] Parece que todas las libertades que dan estos tiempos son necesarias para corresponder con el espíritu de la obra, y no para crear otra distinta²⁴.

Por su parte, Vizcaíno²⁵ encuentra muy atractivo convertir la sala teatral «en una especie de galaxia castellana habitada por personajes de leyenda que desgranar, en clave cinematográfica, la trágica historia» de don Alonso. Alaba los figurines barroco-futuristas, la preeminencia de la acción sobre la palabra y la falta de ajuste entre el reparto y los arquetipos previsibles de los personajes²⁶, pues «beneficia a esta lectura de ciencia-ficción legendaria». Además, resalta como un acierto haber logrado condensar la representación de la obra en una hora y tres cuartos sin renunciar, a pesar de la brevedad, a los parlamentos más bellos de la tragicomedia. En definitiva, el crítico ve «coherencia y rigor en la propuesta» de Pascual.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS

Una comparación del tratamiento de las principales escenas de la obra en ambos montajes ofrece una idea más exacta de las dos distintas propuestas escénicas del clásico de Lope realizadas por Miguel Narros y José Pascual²⁷.

Primer acto. Escena de la visita de Fabia a casa de don Pedro. Inés y Leonor se presentan como dos jóvenes ingenuas, infantiles y dulces. Su vestuario es de inspiración monjil: sólo deja al descubierto las manos y el rostro mientras sus cabellos se ocultan en cofias. Al penetrar Fabia en la casa para hacer entrega disimulada de la carta de don Alonso, la «canastilla» de la acotación de Lope se transforma en un carrito repleto de bagatelas que la vieja arrastra. Las muchachas se muestran tímidas, se sonrojan avergonzadas o sofocan su risa ante el discurso atrevido de Fabia que se impregna de melancolía al recordar su pasado amoroso y su soledad actual. Escarbando en el carrito, las muchachas dan con un extraño bulto que se pasan de mano en mano, divertidas ante el enfado de Fabia, la cual detalla el contenido del fardo de mala gana: los elementos necesarios para reconstruir el virgo de una joven. Incluso llega a indignarse la anciana cuando la criada pone en tela de juicio su comportamiento cristiano: «Hija, mi rosario y misa / esto cuando estoy de prisa / que si no...», le replica iracunda amenazándola con el brazo.

La Fabia de José Pascual, sin embargo, posee una muy menor dosis de sentimentalismo y humanidad. Este mismo comentario sobre sus actividades devotas lo pronuncia con ironía socarrona: miente y no le preocupa que sus interlocutoras perciban que miente. Asimismo, la historia de la virginidad enmendada es narrada sin complejos y buscando la complicidad de las hermanas. Por su parte, el «canastillo» del texto original es aquí un bolso desplegable repleto de compartimentos donde Inés encuentra la carta de su enamorado. En 1990, es la alcahueta quien pone entre las manos de la joven

²⁴ Haro Tecglen, 2004.

²⁵ Vizcaíno, 2004.

²⁶ Suponemos que se refiere al hecho de que Fabia esté interpretada por una mujer relativamente joven, la actriz Ester Bellver, apartándose del estereotipo de alcahueta vieja, canosa y de andares lentos.

²⁷ Para realizar nuestro trabajo comparativo hemos consultado las grabaciones de estos dos montajes que se encuentran disponibles en el Centro de Documentación Teatral del INAEM. Asimismo, hemos manejado la edición del texto de Francisco Rico (2009).

el papel de Alonso, de modo que el comentario «diste con él / cual si fuera para ti» se revela irónico, y los rasgos de ingenuidad e inocencia de Inés se refuerzan. A penas queda de éstos en la Inés de 2004, la cual, desde la primera vez que entra en escena quitándose el vestido y quedando en una saya vaporosa con escote, se muestra como una mujer decidida, burlona, más madura y con mayor carácter y seguridad en sí misma que la Inés de Narros.

Seguidamente, Rodrigo y Fernando visitan la casa de don Pedro y se produce una situación tensa en torno al papel que contiene la respuesta amorosa de Inés para Alonso. Finalmente, Fabia logra abandonar la casa con el mensaje secreto y Rodrigo lanza su queja amorosa a la frialdad de Inés: «Para sufrir el desdén / que me trata de esta suerte (...) / mata ingrata a quien te adora: / serás mi muerte, señora, ...», donde el Rodrigo del montaje de Narros tiende desesperadamente un afilado cuchillo a doña Inés, mientras el de Pascual sujeta a la joven del brazo hasta que ella logra desasirse con rabia.

Hasta aquí, dos modos distintos de plantear sobre las tablas a los personajes del texto lopesco. Por un lado, en 1990, la CNTC muestra a una cándida y dócil Inés (que, a medida que avanza la obra, va ganando un poco en audacia y valentía, como corresponde a toda persona enamorada), a una alcahueta sensible y nostálgica, y a un don Rodrigo de extremada agresividad y dureza que roza el histrionismo. Por otro lado, catorce años después, Inés es una mujer resuelta y adulta, Fabia pierde su humanidad y se convierte en un guiñol de celestina tan sólo útil para la acción, y don Rodrigo abandona la actitud chulesca y violenta y se convierte en un hombre normal al que le han robado la novia.

Acto segundo. La primera escena se inicia con la conversación entre Alonso y Tello sobre los peligros de viajar diariamente de Olmedo a Medina. Este diálogo es situado por Narros en la calle, cerca de la puerta de la casa de don Pedro. Cuadra con la petición de Alonso al criado («llama, que es hora») y con el silbido de Tello a la criada para avisar de que su amo está esperando a Inés. Los paneles deslizantes se abren para dejar paso al caballero, que penetra en los aposentos de la joven donde se produce su primer y ansiado encuentro privado.

Sin embargo, en el caso del montaje de Pascual, el acto segundo comienza ya dentro de la habitación de Inés adonde Tello y Alonso son acompañados por la criada. El diálogo sobre los riesgos de este amor clandestino, situado por Narros en la calle, tiene lugar en el interior de la casa de don Pedro. Evidentemente, por las coordenadas espaciales se hace extraña la orden «llama, que es hora» de Alonso, así como la conversación de Tello con la criada: «¿Está en casa Melibea? / Que viene Calisto aquí». Por eso el verbo *venir* es sustituido por el de *esperar* en la adaptación de Daniel Pérez y José Pascual, con el objetivo de dar coherencia a la situación. El dormitorio de Inés funciona como sala de espera del enamorado mientras Inés termina con sus obligaciones familiares y llega la hora del encuentro. Entre tanto, el enamorado juguetea con un pañuelo de seda de la joven y se tumba en su cama voluptuosamente. Dos escenas distintas se fusionan y comparten el mismo espacio, favoreciendo la agilidad dramática.

Cuando por fin los amantes se hallan cara a cara, su comportamiento en las dos adaptaciones es muy distinto. En 1990, ante la tímida aparición de Inés, Alonso se dirige hacia ella, se arrodilla y besa su mano con devoción. A lo largo de toda la conversación, y bajo la presencia vigilante de Leonor que tose y se levanta de su silla cuando Alonso

está a punto de besar en los labios a su hermana, ambos se muestran vergonzosos e inexpertos. Sentados en sillas a una distancia prudencial, escuchan recitar a Tello los versos compuestos por Alonso para su dama y se miran temblorosos como adolescentes, agachando de tanto en tanto la mirada al suelo con rubor.

En cambio, en 2004, Inés toma la iniciativa y, antes de mediar palabra con el enamorado y sin mostrar reparos, se acerca a él para darle un largo y apasionado beso que deja sorprendido al propio Alonso. El erotismo contenido y púber en Narros es aquí un erotismo explícito y directo. Se inicia el diálogo entre los amantes pero se prescinde del recitado del gracioso para acelerar la acción. Cuando el padre se acerca al dormitorio de la hija, Alonso se esconde e Inés disimula: en 1990, se hace la dormida sobre dos sillas; en 2004, reza arrodillada al borde de la cama. El comportamiento del padre al saber que su hija desea consagrar su vida a Dios es también distinto en las dos versiones escénicas.

En la primera, el padre se muestra compungido pero comprensivo, tierno con su hija y entristecido por su decisión. En la segunda, el padre resulta intransigente y seco, parece desconfiar de las palabras de su hija, pues no resulta tan crédulo como el don Pedro anterior. Además, la relación entre padre y muchacha es aquí más distante, pues ambos se replican con aspereza y sin contacto físico alguno. Por último, si en 1990 el padre sale de escena apesadumbrado, en 2004 se marcha iracundo. La falta de profundidad psicológica del padre en la versión de Pascual puede explicarse por el adelgazamiento en versos que sufre su conversación con la hija. Tras el engaño, la reacción de la Inés de Narros es un lloro amargo de arrepentimiento por disgustar a su padre. En Pascual, debido a la falta de complicidad entre padre e hija, resulta inverosímil el «pésame haberle dado disgusto» que expresa la protagonista.

Acto tercero. La escena de los toros en Medina refleja toda la tensión acumulada entre el triunfador Alonso y el fracasado Rodrigo. En un momento de descanso, el de Olmedo ordena a Tello que avise a Fabia de que esta noche pasará a despedirse de Inés antes de regresar a su pueblo. Del texto de Lope se desprende que Fabia se ha quedado en casa (¿en la casa de Inés donde, camuflada de monja, sirve a la joven?) y que Tello debe desplazarse hasta allí para trasladarle el mensaje de su amo. Esta misma lectura se plantea en el montaje de Narros. Tras dar el recado con voz temerosa y gestos angustiados, Alonso se persigna y entra a la plaza, dejando solo a Tello. Éste cambia la disposición de los paneles mientras comenta la posibilidad de seducir a la vieja y, así, arrebatarse la cadena de oro que Alonso le dio en premio. Fabia entra con su carrito y pronuncia «¡Jesús, Tello! ¿Aquí te hallo?», es decir, aquí, en casa, lejos de la plaza y del cuidado de Alonso.

En 2004, las coordenadas espaciales de este diálogo entre criado y alcahueta se disuelven y entremezclan con el objetivo de acelerar el desarrollo de los acontecimientos. Tras la salida de Alonso para seguir en la competición, Fabia entra al escenario y dice mirando al solitario Tello: «Aquí te encuentro». Y la prosodia es de afirmación, no de interrogación escandalizada como en 1990. Fabia halla a Tello, parece que por casualidad, y en un espacio indefinido. Tello le comunica que Alonso «vendrá a despedirse aquí» (¿dónde?) y que él debe regresar a su lado en la fiesta, pero en ese mismo instante cae Rodrigo del caballo ante la atónita mirada de Fabia y Tello, que relatan (en sustitución de las «voces» del texto de Lope) cómo Alonso salva a su

enemigo y presencian su entrada con el de Medina en brazos. Respecto al texto original se trata de una comprensión de los espacios que puede resultar un tanto ilógica, pero que aligera la acción.

Fabia no figura entre los personajes de la obra que contemplan la caída de Rodrigo y la ayuda brindada por Alonso, como tampoco está presente durante el furibundo parlamento posterior de Rodrigo, en el que promete dar muerte a su rival en el camino entre Medina y Olmedo. Sin embargo, Narros introduce a Fabia en el escenario como espía de las funestas palabras de Rodrigo y resuelve así una de las mayores ambigüedades de la obra: ¿por qué se anticipa la copla del labrador al destino de Alonso? Si cuando Rodrigo manifiesta su deseo de acabar con la vida del joven enamorado, Fabia se encuentra escuchando en un segundo plano y a oscuras, fácilmente se deduce que la vieja ha podido enviar un labrador con un mensaje musical de prevención dirigido a Alonso.

Pero, quizá, la clave para entender el diferente tono de los dos montajes se encuentra en la escena final ante el rey. En 1990, el parlamento de Tello donde explica la muerte de su amo está saturado de patetismo. Los temblores, lloros y desmayos de Inés, que abraza la chaquetilla de su amado manchada de sangre, contribuyen al tono de exacerbada emotividad. En 2004, la contención, la medida y la frialdad estructuran la escena final.

En definitiva, y tras el análisis comparativo, se puede concluir que la versión de Miguel Narros enfatiza la carga lírica y sentimental de la obra, en una puesta en escena estetizante y poética, y una interpretación que explota en múltiples momentos la vena emotiva con sollozos, gritos o llantos: en la despedida de Alonso antes de ser asesinado, Inés queda tras las rejas llorando; Alonso llora al relatar el sueño premonitorio de su muerte y cuando está rodeado por sus asesinos. Esta versión también destaca, como ya se ha dicho, por la mayor definición psicológica de sus personajes y por la evolución de Inés.

El trabajo de José Pascual, en cambio, pone el acento en la acción, en la historia y en el ritmo con el que se suceden los acontecimientos. Es una propuesta donde la agilidad y el dinamismo están por encima de la introspección íntima de los personajes. Se pierde en densidad dramática pero se gana en atracción para un público acostumbrado a las películas de aventuras de ritmo trepidante. Cabría preguntarse hasta qué punto prescindir de la carga lírica es vulnerar la esencia de *El caballero de Olmedo*, pero también si utilizar el estilo y el lenguaje contemporáneos puede impedir que el patrimonio clásico interese sólo a una minoría. En cualquier caso, con este análisis se constata la riqueza y pluralidad de lecturas escénicas de una misma obra que ha permitido la trayectoria de la CNTC.

Referencias bibliográficas

- ARMIÑO, Mauro, «Sombras para una sombra», *El Sol*, 30/09/1990.
CARRETER, Lázaro, «*El caballero de Olmedo* en escena», *ABC*, 04/11/1990.
CENTENO, Enrique, «Del amor y de la muerte», *Diario 16*, 30/09/1990a.
—, «Misterio y tragedia del caballero», *Guía de Madrid*, 05/10/1990b.
GARAY, Ana, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC-INAEM, 2006, p. 309.

- GARCÍA ANDÚJAR, Rosa, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC-INAEM, 2006.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Carácter nacional», *El País*, 01/10/1990.
- , «El amor prohibido», *El País*, 11/02/2004.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «*El caballero de Olmedo* en escena», *ABC*, 04/11/1990.
- LÓPEZ NEGRÍN, Florentino, «La envidia y el montaje de Narros», *El independiente*, 30/09/1990.
- LÓPEZ SANCHO, «Un *Caballero de Olmedo* más narresco que lopesco», *ABC*, 30/09/1990.
- MARÍN, Diego, «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11.
- MARSILLACH, Adolfo, «Distancia de diez años», *Diez años de la CNTC, 1986-1996. Cuadernos de teatro clásico*, 9, Madrid, INAEM, 1986, pp. 11-13.
- MORENO, Susana, «Un *caballero de Olmedo* lleno de tensión y suspense llega al Pavón», *El País*, 04/02/2004.
- PASCUAL, José, «La flor del misterio», *Blanco y Negro*, 07/02/2004.
- SANCHIDRIÁN, Antonio, «Lope siempre vuelve», *El Mundo*, 04/02/2004.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2009.
- VILÀ I FOLCH, «Uns cavallers agressius i gesticuladors», *Avui*, 10/03/1991.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio, «El Lope de Vega más experimental», *La Razón*, 13/02/2004.