



**José Luis Alonso y *El alcalde de Zalamea* (1988):
realismo y claridad interpretativa
para un clásico en escena***

Purificació Mascarell
Universidad Complutense de Madrid / Universitat de València (España)
purixinela@hotmail.com

JANUS 5 (2016)
Fecha recepción: 14/01/16, Fecha de publicación: 24/03/2016
<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=62>>

Resumen

Este artículo analiza el montaje de *El alcalde de Zalamea* dirigido por José Luis Alonso Mañes para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en 1988. El planteamiento del director, la recepción de la crítica o aspectos como la dicción del verso, la interpretación actoral y la escenografía son estudiados aquí para entender porque este espectáculo se ha convertido en un referente de la puesta en escena contemporánea de los clásicos.

Palabras clave

José Luis Alonso, Calderón, puesta en escena, naturalismo, verdad interpretativa.

Title

José Luis Alonso and *El alcalde de Zalamea* (1988): Realism and Interpretative Clarity for a Classic on Stage.

Abstract

This article analyzes the staging of *El alcalde de Zalamea* directed by José Luis Alonso Mañes for the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) in 1988. The director's approach, the reception of criticism or aspects such as the diction of verse, the acting and the scenography are studied here in order to understand why this

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813, CDS2009-00033 y FFI2011-23549.

performance has become a point of reference of contemporary staging of the classics.

Keywords

José Luis Alonso, Calderón, staging, naturalism, interpretive truth.



Entre las pocas opiniones compartidas por los exdirectores de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco en las entrevistas que mantuve con ellos para mi tesis doctoral (Mascarell, 2014: 415-494), hay una que sobresale con fuerza: José Luis Alonso Mañes ha sido un director fundamental en el siglo XX y su modo de montar los clásicos se considera paradigmático para los profesionales de las artes escénicas. La calidad estética de sus espectáculos, su amoroso respeto al texto, la efectividad interpretativa de unos actores sabiamente dirigidos y su conexión emocional con el espectador contemporáneo hacen de Alonso una figura imprescindible para entender el desarrollo del teatro barroco español en la escena española de los últimos cincuenta años. Sin embargo, en la trayectoria de este director nacido en Madrid en 1924, los clásicos no pasan de ser una anécdota entre sus más de ciento cincuenta montajes a lo largo de las décadas 50, 60, 70 y 80 del siglo XX.

El relieve de Alonso como director de clásicos se perfila a partir de seis montajes que se convirtieron en grandes acontecimientos en su momento: *El mejor alcalde, el rey*, con la compañía de José María Mompín y María Jesús Valdés, en 1955; ya como responsable del teatro María Guerrero, *El anzuelo de Fenisa* en 1961, *La bella malmaridada* en 1962 (ambas en conmemoración de los cuatrocientos años del nacimiento del Fénix) y *La dama duende* en 1966, en el Teatro Español; y, posteriormente, dos montajes que han adquirido un aura mítica: *El galán fantasma* con la compañía de María José Goyanes, en 1981, y *El alcalde de Zalamea* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en 1988.

Para entender el modo de trabajar de Alonso con los clásicos, primero hay que comprender qué tipo de director de escena fue. Además del fundamental volumen *Teatro de cada día*, donde Hormigón (1991) recopila artículos, entrevistas, programas de mano y todo aquel escrito que ayuda a clarificar la tarea y los métodos de Alonso, Rubio Jiménez (1995) ha realizado un importante balance de la trayectoria de este “trabajador del teatro”, tal como él mismo se definía. Sus condiciones profesionales pueden

sintetizarse en tres características. La primera se relaciona con su posición artística y gestora dentro del sistema teatral oficial del franquismo.

Durante su primera etapa al frente del María Guerrero (1960-1974), Alonso debía responder ante las exigencias de sus superiores: estaba, por lo tanto, maniatado por la censura y limitado por los principios ideológicos del régimen dictatorial. Pero, al mismo tiempo, tenía un compromiso personal con la difusión en España de un repertorio español y extranjero que ampliara las angostas preferencias populares al combinar piezas consagradas con textos dramáticos nuevos para el gran público, localizados en sus incursiones de lector voraz. Entre los extremos del deber político y el riesgo artístico, Alonso puso en práctica un “posibilismo teatral” similar al de Adolfo Marsillach o Fernando Fernán-Gómez durante la etapa franquista, tal como señaló Monleón (1966: 19-20), al incluirlo en la terna de los “directores del pacto”: hombres de teatro que habían asumido las imposiciones del sistema de producción teatral para intentar una renovación, más o menos atrevida, desde dentro. Si Monleón echa en falta una mayor crítica social y una postura ideológica más audaz en el Alonso de los teatros nacionales, también reconoce su esfuerzo por crear un público más culto y exigente a través de trabajos que optan por el rigor y huyen de experimentalismos ajenos al espectador general. De este modo, “fue sumando estrenos bien valorados por la crítica y por el público, logrando una unanimidad en los elogios que pocas veces se produce. Su tacto como director y la solidez de sus conocimientos teatrales fueron la base de esta acertada gestión del María Guerrero” (Rubio Jiménez, 1995: 16).

La segunda característica de Alonso como profesional de las tablas estriba en su firme creencia en la obra dramática como pilar sagrado del arte teatral. Y aunque su actitud de extremo respeto al texto se atenuará en sus años de madurez, siempre tuvo muy presente que la invención del director nunca debe anteponerse a la del dramaturgo. Más bien, el director debe supeditarse a la obra escrita admitiendo únicamente sobre ella intervenciones inocuas (como la reorganización de alguna de sus escenas) que no perjudiquen el significado o el mensaje original con el que fue creada. Así como Marsillach sostiene, con su particular pose desafiante de *enfant terrible*: “No elegí mi profesión para llevarles el desayuno a la cama a los escritores. Ni siquiera a Shakespeare. Ni a Lope de Vega” (1996: 380), Alonso defiende que “es misión del director, y fundamental, sacrificar su lucimiento personal en honor de la obra. Debe defender y proteger la obra escrita con aportaciones personales, pero jamás desvirtuarla para un mejor éxito personal” (Alonso, 1991: 163-164).

Con el objetivo de mantenerse fiel a la esencia del texto, Alonso leía en profundidad y en repetidas ocasiones la obra en cuestión, se documentaba

escrupulosamente sobre ella, la estudiaba en todos sus aspectos, y se detenía en sus ínfimos recovecos para localizar su potencial teatralidad. Solo tras esta ardua investigación, se sentía capaz de emprender la aventura del proceso de montaje, “llena de zozobras que solo cesaban en parte cuando se lograba la representación armónica de un espectáculo en el que el espectador podía acceder al sentido lo más fiel posible de un texto dramático” (Rubio Jiménez, 1995: 19). La máxima preocupación de Alonso era lograr espectáculos coherentes, de estilo unitario y pulcro acabado.

Afirmado en su personal método, abominaba de la improvisación y dirigía la interpretación de los actores con una minuciosidad llevada al límite. Esta es la tercera característica del director Alonso Mañes. Si el texto constituye el pilar del espectáculo, los actores representan los tabiques imprescindibles en tanto transmisores de la verdad de la obra y de los personajes. De ahí que, en su modo de escenificar a los clásicos, Alonso destacara por su cuidadoso trabajo en la dicción natural del verso. Precursor en su consideración de que “decir el verso” no significa otra cosa que interpretarlo —o sea, entender su significado y expresarlo con llaneza—, Alonso sentó las bases de un paradigma interpretativo del teatro clásico que resulta estándar en la actualidad, pero que en la segunda mitad del siglo XX supuso una ruptura radical y definitiva con las últimas escuelas declamatorias de la grandilocuencia:

Creo que la solución es que, sin perder cierta musicalidad (en el teatro también la prosa la tiene), los actores deberían liberarse del metro poético. No podía ser el verso una barrera contra la que chocasen matices y sentimientos. En una palabra: que deshumanizase a los personajes, que los igualase a todos. El verso obliga a los actores a monologar. Y ese fue otro de mis empeños: que hubiese comunicación entre los personajes, que cada uno tuviera un carácter distinto. (Alonso, 1991: 242)

El actor Josep Maria Pou recuerda de manera entrañable y reveladora a este maestro de actores que precisaba rodearse de intérpretes sensibles e inteligentes para obtener resultados escénicos óptimos:

Si hubiera que resumir en poco espacio las constantes del trabajo de José Luis en tantos años de dirección de actores, yo lo haría con estas tres palabras: fe, esperanza y claridad. [...] Frente al confusionismo, claridad. Frente a lo oscuro, claridad. Claridad y luz. Las cosas claras y el chocolate espeso. ¡Qué empeño en la claridad! Para José Luis la base de todo estaba en el perfecto entendimiento del texto, en la correcta comprensión de lo que se tenía entre manos. De ahí las largas sesiones de trabajo en el texto, de ahí la importancia del trabajo de mesa. Si el actor tiene, en algún momento, una duda, por pequeña que sea, la duda trasciende al público y contagia todo el

realismo y claridad interpretativa para un clásico en escena

espectáculo. José Luis podía llegar a la obsesión ante una palabra, un gesto, una mirada, una intención, que no expresaran con claridad el fin que perseguían. (Pou, 2000: 299-300)

Y fue la claridad su máximo precepto y su objetivo prioritario en la puesta en escena de los clásicos españoles.

EL APLAUSO UNÁNIME DE LA CRÍTICA

Tras el rotundo éxito de *El galán fantasma*, en 1981, el mayor homenaje de Alonso al teatro barroco estaba por llegar. Ahora que en el siglo XXI, como sintetiza Serrano, “la figura de José Luis Alonso es un punto de referencia y de meditación acerca del trabajo con los clásicos y, sin duda, un lugar de añoranza para cualquier aficionado” (2003: 1342) puede afirmarse que su *Alcalde de Zalamea* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1988 constituyó el mayor legado de Alonso para el teatro clásico en la época contemporánea.

Desde la prensa, la crítica depositó encomio tras encomio sobre Alonso y su trabajo. César Oliva titula un artículo periodístico que recoge las opiniones de diversos directores y especialistas como “El más conseguido montaje de cuantos ha hecho la Compañía” y asegura que “la representación de *El alcalde de Zalamea*, a cargo de la CNTC, ha sido algo magistral, un auténtico éxito artístico” (1988). En este mismo artículo, el actor y profesor César Bernad declara con admiración:

He asistido tres veces a la representación de este espectáculo como aprendiz que cree haber hallado un producto ejemplar, una lección de sabiduría teatral. Echo mano del término lección porque hay en este trabajo un didactismo que impresiona por su transparencia y su honestidad; no se ha intentado ir más allá de Calderón, se ha ahondado en él, se le ha comprendido y se le ha definido mediante una escritura dramática conceptual, esencialmente épica, que universaliza el drama y nos lo entrega palpitante, vivo y cercano. La lucidez de este espectáculo está en su sobriedad, en su reducción a signo, en su sencillez calculada.

Precisamente, la sencillez de los elementos escénicos en esta propuesta y la verdad universal con la que se baña el drama familiar de los Crespo fascinan al crítico Guerenabarrena (1988), que trata de explicar las dimensiones de la recepción del espectáculo:

El espectador percibe por momentos una doble sensación: está ante un montaje completamente exento de pedantería, casi demasiado ortodoxo para los tiempos que corren, pero, al mismo tiempo, recibe con claridad un

mensaje que, aun con palabras del XVII, parece haber sido emitido ayer mismo, si no hoy, en el mismo momento de la representación. [...] La crítica diaria ha señalado repetidamente estas y otras virtudes, hasta el punto de resultar extrañamente unánime en las alabanzas, cosa que, como el lector sabe de sobra, no sucede casi nunca.

A la claridad con la que se recibe el texto contribuye el diseño espacial del montaje, como bien destaca la crítica. La escueta y funcional escenografía de Pedro Moreno (un fondo oscuro, la aldea transformada en sinécdoque mediante el volumen de una casa colgada, la vivienda de Crespo reducida a un simple pilar en medio de la escena...) dibuja un espacio desnudo donde el protagonismo se cede por completo a los actores, lo que potencia su interpretación y sus palabras. También de Moreno es un vestuario, de tonos pardos y en el lado opuesto al exceso, portador de la sequedad del paisaje extremeño.

La iluminación resalta por su empleo para acentuar los gestos de los personajes (a la manera de un primer plano) y para crear ambientes íntimos siempre rodeados por sombras que auguran desgracias. El manejo de la luz y la ya mencionada estilización escenográfica permiten mutaciones espaciales de gran rapidez que impiden la ruptura narrativa. A todo ello se añade una música de efectos psicológicos, como explica López Sancho: “Libre así el concepto de espacio dramático, Alonso lo enriquece con una ambientación sonora que integra lo que podría ser llamado el bajo continuo de la presencia militar. Los redobles miden el tiempo, subrayan las tensiones” (1988). En efecto, la repetición del sonido del instrumento militar por excelencia adquiere, a lo largo del montaje, una dimensión funesta y trágica.

Pero son los actores, su interpretación del texto y su dicción del verso, el factor que mereció mayor número de comentarios por parte de la crítica. Para Haro Tecglen, el director “ha conseguido que la compañía diga el verso de manera que se entienda, lo cual no parece tan fácil; más que párrafos brillantes, se buscan oraciones completas y colocación de las frases significativas de la obra de forma que lleguen” (1988). Joan Casas (1988), desde *El Diario de Barcelona*, observa en este montaje el hallazgo del buen camino para la expresión del verso:

Aquest *Alcalde* fa pensar que comença a haver-hi idees clares sobre aquest particular, que es decanta cap a una dicció essencialment gramatical que no sacrifica mai el sentit de la frase a la pausa del vers, que empaita el sentiment i deixa el ritme i la rima com a partitura interna, que trenca definitivament amb el concepte declamatori per tal de poder-se obrir a concepcions dramàtiques més modernes. Doncs molt bé!

El mismo Alonso reconocía en una entrevista con Rosana Torres (1988) su deseo de que el lenguaje artificial de la rima y el metro, con sus exigencias a la altura de una partitura musical, no bloqueara al actor a la hora de conectar a su personaje con el público: “Mi mayor preocupación durante los ensayos estuvo en intentar que las normas y leyes del lenguaje medido y rimado no impidieran a los intérpretes encontrar *su verdad* y que, en todo momento, pudieran expresar los sentimientos y las pasiones con lógica y naturalidad”. Los espectadores más avezados dan fe de que Alonso logró su cometido. Joan-Anton Benach (1988) definió este espectáculo el “triunfo de la palabra” porque “la fruición ostensible con que se escuchan los tres diálogos principales entre Crespo y don Lope son todo un síntoma de la fe en la palabra y en la vigencia de un digno teatro literario”. El crítico seguía alabando, sobre todo, el trabajo del actor Jesús Puente en su papel de Pedro Crespo: “Un meticuloso estudio de la personalidad del protagonista, entendido en toda su humanidad, y no sólo como portador de sublimes parrafadas calderonianas, proporciona el principal encanto del montaje”.

En efecto, la fascinación que generó el modo de abordar el personaje por parte de Puente se reflejó en prácticamente todas las reseñas del momento. Haro Tecglen afirmaba: “Dentro de esta compañía, Jesús Puente hace probablemente el mejor trabajo de su vida de actor, o de los que yo le he visto; con la sobriedad requerida, con un tono de voz impresionante en su llaneza, con gestos de enorme belleza dramática” (1988). Alberto de la Hera (1988) reconocía que Puente “físicamente da el tipo exacto y su trabajo está medido hasta el milímetro en su precisa naturalidad, en su tan ingenioso sentido del humor, en su serenidad, en cada movimiento y palabra”. Y la opinión de Antonio Arco (1989) muestra la sorpresa que supuso para el gran público la interpretación honda y conmovedora de Puente, un actor popular por sus trabajos en televisión y en el cine o el teatro comerciales:

Ha hecho el papel de su vida, obteniendo con su trabajo una complicidad con el público que hace tiempo no se veía en el escenario. Por difícil que resulte de creer, uno se olvida de que ese señor anuncia atunes en televisión y cree encontrarse frente al rebelde y tozudo alcalde de Zalamea. Puente se crece en un papel que ha trabajado desde la emoción, buscando el espíritu del personaje y haciéndolo suyo, sin lucimientos de más en los gestos o en la voz. Contenido y al mismo tiempo seguro. Pedro Crespo es el eje.

Como constatan las hemerotecas, *El alcalde de Zalamea* de Alonso se convirtió para la crítica contemporánea en un modelo ideal de puesta en escena del teatro clásico español, cuyas propiedades quedaron sintetizadas por Eduardo Galán:

Sin fidelidades “arqueológicas” ni espíritu museístico —¡nada más lejos de la concepción artística del director de la obra!— José Luis Alonso de Santos aborda *El alcalde* desde el respeto —lo que no significa sumisión— y amor por el teatro clásico. El resultado final es excelente. Desde la interpretación, donde todos los actores crean una auténtica ilusión de verdad dramática hasta el ambiente de época expresado mediante el vestuario y la creación de ámbitos de relaciones humanas a través de las composiciones lumínicas, todo está absolutamente medido en la representación, como si se tratara de un engranaje perfecto. Cada uno de los movimientos de los actores, sus silencios, sus réplicas en tono desafiante o contenido, responden a una concepción de la obra como un conjunto armónico, como un todo que ha de cautivar y sorprender al espectador en su unidad y en sus diferentes elementos. (...) Gratifica comprobar en un trabajo riguroso elaborado desde el respeto y la sensibilidad artística conmueve, entretiene, divierte y enriquece culturalmente al espectador. (1988b)

SOBRIEDAD Y NATURALISMO PARA CALDERÓN

Ruano de la Haza, en su edición del texto (1989), se pregunta qué significa *El alcalde de Zalamea* y qué interés puede tener esta obra para un lector o espectador actual, dueño de un concepto del honor en nada asociado con el barroco del linaje, la pureza de sangre o la opinión. El mismo editor trata de darse una respuesta al observar que, en esta pieza calderoniana, el recurso del honor es usado como un medio para explorar la fascinante personalidad del protagonista. Porque en Pedro Crespo se percibe un modo de entender este concepto tradicional capaz de conectar con la contemporaneidad: el honor se defiende como parte esencial de los derechos humanos. Desde esta óptica, toda la obra se convierte en una profunda reflexión sobre la naturaleza de la condición humana, sobre la integridad moral, el sacrificio, la obediencia, el amor, el ansia de justicia, el enfrentamiento del individuo contra el poder y los constreñimientos sociales. Como sostiene Ruano de la Haza, no es fácil aprehender la multiplicidad de sentidos que genera la lectura o puesta en escena de este drama:

El alcalde de Zalamea es una obra compleja y polisémica. Ninguna interpretación podrá abarcar todos sus matices ni explicar cada uno de los enigmas que presenta sobre la naturaleza humana, sobre las motivaciones de los hombres, sobre la naturaleza de la felicidad, la justicia, la razón y la prudencia. Pero esta gran drama calderoniano no es solamente un ensayo intelectual. *El alcalde de Zalamea* está lleno de grandes momentos dramáticos de una emoción y de un patetismo difícilmente igualados. También contiene personajes inolvidables. (1989: 55-56)

Su protagonista constituye un icono del teatro clásico español y es, al mismo tiempo, uno de los personajes barrocos de mayor modernidad gracias a la complejidad de su diseño interior, a la imposibilidad de circunscribirse por completo dentro de un esquema previo de personaje, pese a beber de fuentes literarias y folclóricas como figura villana. Precisamente, José Luis Alonso potenciará estas condiciones especiales del alcalde Pedro Crespo en su montaje, así como también asumirá la lectura más contemporánea y humana del drama para conectar con los espectadores de 1988. Estos objetivos se alcanzaron mediante una propuesta que descansaba sobre tres bases vinculadas entre sí: una ambientación escueta y sobria; una interpretación naturalista del verso; y el realce de la psicología de los personajes.

Sobre la escenografía ya se han apuntado las principales características en el epígrafe anterior. Pero conviene insistir en el planteamiento escénico para comprender conceptualmente esta personal lectura de Alonso. El montaje se inicia con la tropa de militares a punto de llegar a Zalamea, tremendamente agotados, entre risas y quejas:

La sabiduría de José Luis contagió imperceptiblemente la sobria puesta en escena desde el instante mismo de su inicio, cuando aparece la reventada soldadesca que divisa Zalamea como una tierra de promisión. Su disposición en la escena; el tratamiento de la luz y del vestuario; la estilizada, frugal y funcionalísima escenografía, predecían un gran espectáculo. (Cuenca, 2002: 421)

El director los ubica en el escenario en pleno movimiento: el cuerpo de soldados da vueltas simbólicas sobre un centro vacío en el que, no es difícil imaginar, se encuentra Zalamea, pueblo al que se aproximan aun sin saberlo para llevar la tragedia a uno de sus principales habitantes (un comienzo que Eduardo Vasco no dudará en “copiar” para su propio montaje de la obra, en homenaje al admirado trabajo del maestro). Alonso explica:

Siempre dibujo gráficamente lo que me sugiere cada obra. Unas me sugieren varios anillos o cuadros o circunferencias. Esta me sugirió siempre una espiral hacia dentro: vienen de lejos, llegan a Zalamea, entran en el pueblo, mandan el equipaje a la casa, llegan a la casa y, finalmente, a la habitación de Isabel, personaje que es el centro de esa espiral. (1991: 364)

Así pues, una tropa comienza a girar y pone en marcha el mecanismo fatal que acaba con el encuentro entre Isabel y el capitán en el desván de la casa campesina. El espacio vacío por el que andan los soldados será el mismo en el que ocurrirán todos los acontecimientos de la trama, pues

apenas sufrirá alternaciones con nuevos elementos escenográficos. La austeridad espacial fue terminantemente marcada por Alonso. En el programa de mano exponía su deseo de contrarrestar los tópicos escénicos del mundo rural utilizando unos mínimos toques de realismo, como el de la pared auténtica que inspira el fondo de la escena en un indeterminado marrón oscuro:

Vestir y decorar una obra de ambiente rural, en nuestro país, es arriesgadísimo. Por eso pienso que el trabajo de Pedro Moreno es muy acertado. Ha sabido escapar a similitudes peligrosas con ese género musical tan español como campesino [es decir, la zarzuela]. Estuvo de acuerdo conmigo en que había que desruralizar al máximo. Bastaban unos leves enganches realistas. Una pared del mismo pueblo de Zalamea sugirió todos los elementos que se alojan en el desnudo espacio escénico. Así el texto nos llega, creo, con mayor limpieza y nitidez. (2006: 68)

La música creada por Manolo Balboa contribuye a esta puesta en escena esencialista, espartana. Más que partituras con melodías concretas, Alonso buscaba haces de sonidos que proyectaran atmósferas y sirvieran de apoyo a las transiciones de tiempo y de lugar. También era fundamental que estos efectos sonoros se conciliaran con el estado anímico de los personajes y con sus reacciones psicológicas. “Yo no podía imaginar, para este texto tan contundente, una música demasiado compuesta y convencional. Sólo hay dos números muy concretos que pide Calderón: la jácara del principio y la canción de ronda” (2006: 69). De este modo, y a excepción de las canciones tradicionales que figuran en el texto y son interpretadas a capela, las percusiones invaden el ambiente y circundan la fábula. El mundo militar penetra en el civil y lo desgarrá. Y la música del montaje, portadora de la misma sequedad y austeridad que el vestuario y la escenografía, acompaña esta idea desde que se abre el telón.

Si en toda la ambientación de la obra no se permite una concesión al adorno superfluo, a la floritura estética o al embeleso visual, se comprende que, en línea con esta concepción global, la forma de interpretar el verso se halle en el extremo opuesto a la pomposidad y la afectación. Pero también debe reconocerse que la causa última de esta llaneza expresiva se encuentra en las particularidades del verso calderoniano de *El alcalde de Zalamea*. Alonso declaró en repetidas ocasiones que la obra le interesaba porque es toda acción, porque se ciñe a lo que pasa y evita las largas parrafadas laberínticas: “Es pura sustancia dramática, teatro de «ideas», sin simbolismos ni metafísica, de ideas concretas y terrenales” (2006: 68). El poeta Francisco Brines se mostrará fiel a esta sobriedad retórica en su adaptación del texto, tal como explica en el mismo programa:

El verso es mucho más natural y ceñido a la acción que lo suele ser un Calderón, y el diálogo se presenta, en muchísimos momentos, con una emocionante sobriedad. No es obra rica en versos de excelencia poética, pero su tensión dramática sí alcanza gran hondura poética. Estos dos polos (la tonalidad del lenguaje y la tensión dramática) han imantado la adaptación del texto. Se ha intensificado, pues, la aparente naturalidad y el realismo del lenguaje, clarificando lo oscuro, tanto en lo semántico como en lo sintáctico, y se han evitado arcaísmos. (2006: 72)

Si Calderón concibe el teatro, según Valbuena Briones, “como acción presentada por la palabra” (1982: 31), *El alcalde de Zalamea* es el máximo exponente de este principio dramático. Alonso, cuyos profundos estudios del texto antes del montaje le han permitido apresar el alma de las obras para su exhibición en escena, observó la expresión directa, cargada de contenido, de los versos calderonianos y tomó la decisión de potenciar este rasgo mediante un dictamen interpretativo para los actores: los personajes debían construirse y mostrarse desde la verosimilitud emocional. El director ya lo advertía en una entrevista previa al estreno: “Aunque el verso es todo lo contrario del naturalismo, pues se trata de una forma irreal de hablar, se va a seguir una línea naturalista, pues en esta obra los versos son muy funcionales y apenas hay elucubración. Al contrario, la acción se impone siempre” (en Galán, 1988a).

Naturalidad, realismo, naturalismo... Esta es la gradación de etiquetas posibles para una propuesta que pretendía trasladar al espectador el drama humano de Crespo de manera inmediata y cercana, como si la tragedia le hubiera ocurrido ayer mismo a un ser conocido. Esta apuesta fue muy apreciada por la crítica. Alberto de la Hera manifestaba que “se ha buscado un sabio realismo, ni artificioso ni vulgar [...]. Toda la acción, por ello, sabe a verdad” (1988). Y, en la misma línea de elogio a la verosimilitud, afirmaba López Sancho: “El drama de Pedro Crespo y su hija obtiene toda la carnalidad, toda la vivacidad, de un suceso verdadero. Y también toda la moralidad” (1988). Monleón también alababa el verismo en la interpretación actoral frente a la superficialidad presente en otros trabajos: “Los actores ganan zonas de verdad y profundidad respecto a otros montajes mucho más verbales y anecdóticos” (1988). La palabra “verdad” y sus derivados fueron, de hecho, muy usados para definir la sensación que provocaba este montaje en el espectador.

Pero el efecto de “verdad” en el arte teatral es un constructo tan ficticio como cualquier otro. ¿Mediante qué gran corriente interpretativa del teatro moderno se consigue infundir este efecto con mayores garantías? No resulta extraño que el código del realismo impregne a unos actores que

respiran el verso como la prosa de un texto de Ibsen o de Chéjov, y que, en consecuencia, resultan más cercanos a la sensibilidad teatral del público contemporáneo que las distanciadoras encarnaciones altisonantes de los personajes barrocos. Ahora bien, el realismo como estética tiene su base en el psicologismo de los personajes. Escribe Guerenabarrena: “Alonso ha querido que los actores se enfrentaran a sus personajes como tales personajes y no como tipos. Si se quiere, ha sacrificado el ritmo barroco para intentar potenciar la profundidad psicológica que todos ven en los personajes de esta obra de Calderón” (1988). La compleja personalidad de Pedro Crespo permite, ya se ha apuntado, plantear su personaje desde ópticas más variadas y profundas que las que admite, por ejemplo, un galán de comedia de capa y espada. Pero Alonso aprovecha estas condiciones particulares del alcalde para, desde la esencia barroca, convertirlo en un hombre del siglo XX. Y, de un modo asombroso, el actor Jesús Puente se adapta al cometido sin fisuras. No de otro modo se explica su contundente éxito. Con su fino olfato para los intérpretes, fue Marsillach quien propuso a este actor, que se convertiría en uno de los más elogiados de la trayectoria de la CNTC:

José Luis Alonso quería que el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* fuese Rodero. Pensé que se equivocaba. No porque José María no pudiera hacerlo, sino porque me parecía que su físico era más de “ciudad” que de “campo”. José Luis se quedó pensativo y me preguntó: “Entonces, ¿quién?”. No lo dudé: “Jesús Puente”. “¿Tú crees?” “Es un actor extraordinario, de una credibilidad total. En cuanto aparezca, la gente dirá: sí, éste es el alcalde de Zalamea”. (1998: 467)

De la interpretación de Puente se han volcado múltiples comentarios, como los recogidos más arriba o el de Pedraza, que la bautiza como “sencilla y natural, pero honda, patética, con desgarró interior, que no se traducía en espasmos externos, con momentos de socarrona comicidad... Sin duda, se trata de la interpretación de su vida, el papel en el que pudo volcar toda su capacidad para construir un personaje” (2001: 21). Representa casi un tópico insistir en las soberbias escenas de enfrentamiento dialéctico entre el Crespo de Puente y Ángel Picazo como don Lope, cuya mera presencia inundaba la escena de autoridad y nobleza.

Y, sin embargo, hay en el montaje una escena que ha pasado desapercibida para la crítica y resulta paradigmática dentro del código emotivo-realista que Alonso escogió para el montaje: la de la separación de padre e hijo cuando el último marcha como soldado en las huestes de don Lope. En este pasaje de la obra, tras la despedida de don Lope y Crespo con un fondo de tambores militares, el futuro alcalde expone a Leonardo una

guía de conducta vital basada en la honradez y la humildad. El largo parlamento del futuro alcalde es descrito así por Valbuena Briones:

Pedro Crespo da unos consejos a su hijo, en los que se revela como hombre de profundos sentimientos y de natural inteligencia. El parlamento abunda en conceptos y sentencias, y responde a un tipo dramático de antiguo abolengo en el que el poeta trata de conmover al público con unas apropiadas y sesudas razones que pronuncia el personaje viejo en el momento de despedirse del vástago querido. [...] El tono es enfático y pomposo como corresponde a generalizaciones sobre la conducta. (1982: 137)

Pero los adjetivos “enfático” y “pomposo” mal se avienen con el espíritu de camaradería y respeto fraternal que exhala el montaje de Alonso durante la interpretación de estos versos. Mientras los ruidos nocturnos de grillos veraniegos y algún búho invaden la escena y el hijo se prepara para la partida organizando su equipaje, Crespo observa con melancólica quietud a Leonardo desde el fondo del escenario. Cuando el vástago descubre la mirada paterna, ambos se contemplan como reconociendo uno en el otro los mismos temores y esperanzas. El hijo agacha la mirada, abrumado por la emoción callada de los ojos de su padre, que se acerca para entregarle un bolsillo con dinero. Empieza entonces la exposición de los consejos del hombre maduro al joven.

Crespo aleja de sí cualquier gesto de grandilocuencia y, con tono serio pero amistoso, busca convencer a su hijo de que el comportamiento propuesto es el adecuado, no desde la imposición de su autoridad, sino a partir de la complicidad familiar que les une y del común acuerdo. Siempre con una media sonrisa en la boca y la emoción contenida, Pedro cede la espada a su hijo en el mismo instante en que le recomienda aprender no a luchar, sino a por qué luchar. Ofrece Crespo su bendición a Leonardo y, tomándole los hombros con una fuerza que busca disimular su sentimiento interno, exclama: “Yo fío / en Dios, que tengo de verte / muy alto”. Una frase cuyo complemento circunstancial “muy alto” sustituye al original de Calderón, “en otro puesto”, para evidenciar de manera más directa las ilusiones de prosperidad depositadas por el progenitor en el futuro del joven. Crespo detiene entonces su discurso, da la espalda al hijo y con voz trémula de anciano declara: “Adiós, hijo: / que me enternezco en hablarte”.

Tras la partida del chico, la noche se hace más cerrada en escena gracias a los efectos de iluminación y al silencio reinante, que contribuyen a ensombrecer el ambiente en la puerta de la casa campesina, donde el padre toma asiento mientras la hija llora quedamente sobre su hombro. Brines aligera en versos el diálogo original de esta escena familiar (veintitrés versos

en el texto que maneja la CNTC, más de treinta en la obra barroca), un pasaje de transición desde el abatimiento por la marcha de Leonardo hasta el horror por la violenta irrupción de don Álvaro y los soldados para capturar a Isabel. Sin embargo, Alonso consigue alargar esta escena mediante los silencios y las respiraciones de los personajes, a través de la imposición de un *tempo* lento, emocional, que acentúa el impacto sobre el espectador ante el salvajismo del rapto. Porque dilatar la estampa de nostalgia familiar tras la partida voluntaria de un miembro del hogar aumenta la angustia ante la fragmentación forzosa que ejecuta, minutos después, el capitán Ataide.

Hay un momento en el que el público deja de ver a Crespo sentado en su silla, meditabundo, y en medio de la oscuridad se oye la voz del capitán tramando su crimen junto al resto de soldados. Brines sintetiza al máximo la conversación entre don Álvaro y sus acompañantes (de los treinta y seis versos del original se pasa a nueve en esta adaptación) y la traslada justo en medio de la alicaída charla familiar. Es un recurso cinematográfico que permite al espectador conocer la situación de los dos grupos de personajes y constatar la inminencia del peligro que acecha a los Crespo. Velozmente, como en un film, el público deja al capitán y regresa a la puerta de la vivienda donde la hija aconseja al padre entrar ya en casa e Inés observa, con ironía trágica para el espectador, la tranquilidad de la villa tras la desaparición de todos los soldados.

En la estampa de íntimo recogimiento, los tres personajes, aunque acongojados en su fuero interno, tratan de alentarse unos a otros con cariño; pero los suspiros del padre, la parquedad de sus respuestas, sus silencios, impregnan la noche de tristeza y evidencian que su mente se encuentra lejos de allí. Crespo se anima, finalmente, a regresar al interior de la morada (“Tenemos que recogernos”, dice), pero en ese mismo instante se escuchan las voces de los militares y la paz familiar se trueca en violencia y horror.

En el siguiente cuadro se observan las diferencias ya comentadas entre la adaptación y el texto calderoniano. Asimismo, se apuntan en forma de acotaciones los silencios y suspiros marcados por Alonso. La versión de Brines resalta por su afán simplificador, por su búsqueda de la mayor claridad expresiva en línea con el propio estilo del texto. El ejemplo más evidente lo constituye la breve frase “siento frío” con la que el poeta valenciano sustituye el aparte original: “Enternecido / me deja, cierto, el muchacho, / aunque en público me animo”. Mediante el simple “siento frío” se informa al espectador del cambio de temperatura en la noche estival, del desamparo sentimental en el que se sume Crespo tras la partida de Leonardo y, además, se despiertan connotaciones de peligro y de muerte, referenciales hasta el final de la obra.

Versión de Francisco Brines:	Original de Calderón:
ISABEL ¡Es crueldad lo que has hecho!	ISABEL ¡Notable crueldad has hecho!
CRESPO ¿Qué iba de hacer conmigo, sino ser toda la vida un holgazán y un perdido? Váyase a servir al rey.	CRESPO Ahora, que no le miro, hablaré más consolado. ¿Qué iba de hacer conmigo, sino ser toda su vida un holgazán, un perdido? Váyase a servir al Rey.
ISABEL Me pesa que haya partido tan de noche.	ISABEL Que de noche haya salido, me pese a mí.
CRESPO Caminar de noche por el estío, antes es comodidad que fatiga; y es preciso que a don Lope cuanto antes él alcance. Siento frío.	CRESPO Caminar de noche por el estío, antes es comodidad, que fatiga; y es preciso, que a don Lope alcance luego al instante. (Enternecido me deja, cierto, el muchacho, aunque en público me animo.)
<i>Silencio. Salen DON ÁLVARO, el SARGENTO, REBOLLEDO, la “CHISPA”, soldados.</i>	ISABEL Éntrate, señor, en casa.
DON ÁL. ¡Soldados, no hagáis ruido! Llega, Rebolledo, tú, y da a la criada aviso de que yo ya he regresado. He de llegar y, sin ruidos, sacar a Isabel de allí. Vosotros, a un tiempo mismo, impedid a cuchilladas que me sigan.	INÉS Pues sin soldados vivimos, estémonos otro poco gozando a la puerta el frío viento que corre; que luego saldrán por ahí los vecinos.
REBOLLEDO ¡Bien has dicho!	CRESPO (A la verdad, no entro dentro, porque desde aquí imagino, como el camino blanquea, veo a Juan en el camino.) Inés, sácame a esta puerta asiento.
<i>Tambores. Se ocultan Don Álvaro y soldados.</i>	INÉS Aquí está un banquillo.
ISABEL Éntrate, padre, a casa.	ISABEL Esta tarde diz que ha hecho la villa elección de oficios.
<i>Crespo indica que no con un gesto. Tambores.</i>	CRESPO Siempre aquí por el agosto se hace.
INÉS Ahora saldrán los vecinos. Pues se han ido los soldados, el lugar quedó tranquilo.	<i>Salen DON ÁLVARO, el SARGENTO, REBOLLEDO, la “CHISPA”, soldados.</i>
<i>Suspiros de Crespo.</i>	DON ÁLV. Pisad sin rüido. Llega, Rebolledo, tú, y da a la criada aviso de que ya estoy en la calle.
CRESPO Yo no quiero entrar tan pronto,	REB. Yo voy. Mas, ¿qué es lo que miro? A su puerta hay gente.

<p>porque desde aquí imagino, ya que el camino blanquea, que a Juan veo en el camino.</p> <p><i>Silencio. Más suspiros.</i></p> <p>ISABEL Dicen que mañana eligen los cargos del municipio.</p> <p><i>Silencio. Más suspiros.</i></p> <p>CRESPO Tenemos que recogernos. DON ÁLV. Es tiempo. ¡Llegad amigos!</p>	<p>[vv. 1693-1722]</p> <p>DON Á. Ya es tiempo. ¡Llegad, amigos!</p>
---	---

La corta escena de transición aquí analizada resulta significativa por su capacidad para ilustrar el empeño básico de Alonso en este montaje: impulsar una interpretación actoral naturalista que, lejos de las constricciones del lenguaje medido y rimado, permitiera “a los intérpretes encontrar «su verdad»” de manera que, “en todo momento, pudieran expresar los sentimientos con lógica y naturalidad, haciendo suyo un lenguaje complejo y dificultoso, que respirasen, que palpitasen como seres humanos, con pausas, con silencios, con susurros” (2006: 69). Son las pausas, silencios y susurros que inundan este pequeño pasaje de la función.

Tal como Jesús Puente interpreta esta escena (secundaria y de enlace en el texto original y, sin embargo, cuidada hasta el mínimo gesto en esta lectura escénica), se consigue ofrecer al espectador valiosa información sobre el personaje de Crespo: el amor tan discreto como desmesurado que siente por su familia y el valor que otorga a la felicidad de sus vástagos; las contradicciones, dudas y temores que invaden su alma (“¿Habré hecho lo correcto enviando a Leonardo con don Lope? ¿Le irán bien las cosas? ¿Volveremos a verle?”); su delicada prudencia al mantenerse callado evitando así contaminar con su angustia a las dos jóvenes; su carácter introspectivo y reservado. Crespo está tratado como un personaje contemporáneo, sus emociones han sido interiorizadas por Puente, su verso es más dramático que musical, y la sensibilidad del público de finales del siglo XX así lo percibe. Sus tiempos de estímulo y respuesta —no solo en este fragmento, sino a lo largo de toda la obra— se alejan del prototipo contemporáneo de interpretación del teatro barroco, basado en las reacciones rápidas y el ritmo precipitado. Pausas, silencios, deducciones lógicas, racionalidad en las transiciones... José Luis Alonso introduce una arriesgada modernidad en el terreno interpretativo de esta puesta en escena y acierta de

pleno. Aunque, de nuevo, no debe perderse de vista que la “modernidad” implícita en el texto calderoniano facilita esta propuesta.

Crespo es un ser cargado de cualidades y defectos, de una “complejidad psicológica que lo hace humano y verosímil” (Valbuena Briones, 1982: 36). Para percibir esta complejidad, “necesitamos la ayuda de un gran actor que, sin romper el principio de verosimilitud dramática ni la consistencia en la caracterización, nos sorprenda constantemente con sus acciones y palabras, dejándonos percibir un denso y oscuro entramado de conflictivas motivaciones” (Ruano de la Haza, 2001: 230). La ambigüedad, la polivalencia, la inestabilidad y el dinamismo del carácter de Crespo, sus registros —que van de la bondad a la amargura, de la sencillez a la altanería—, su desarrollo a medida que avanza la acción... Todas las cualidades y valores del personaje fueron absorbidos y trabajados por Alonso en este montaje. Ello convirtió al actor Jesús Puente en el auténtico signo del espectáculo, un signo portador de múltiples significados, como corresponde a la poliédrica personalidad de Crespo.

Su absoluto protagonismo queda patente en la última escena. En ella, la presencia monárquica se desdibuja y pierde preeminencia: el rey Felipe II se muestra de espaldas al público, que nunca alcanza a ver su rostro, sentado en una silla de manos justo en el centro del escenario. A su derecha se encuentra Crespo, defendiendo su proceso de ajusticiamiento como alcalde de Zalamea y mostrando el cuerpo exangüe del capitán al recorrer un paño negro con enorme efectismo. Alonso reconoce las dificultades que supuso la concepción de este final de la obra:

En el texto, la escena de Felipe II es puro desenlace. Por lo general, los finales de nuestros clásicos son bastante débiles. Y ese puro desenlace yo intenté convertirlo en un juicio. Donde hay un acusador, un defensor, argumentos que se discuten, acciones. Y, además, porque un juicio siempre interesa. (1991: 147)

En lugar de la convencional apoteosis del poder regio, el rey adopta el rol de un juez que escucha las razones de Crespo con respeto profesional y se pronuncia a favor de la dignidad del campesino. Este acaba la obra como el amargo vencedor de la disputa legal, puesto que a cambio de castigar al criminal hace efectiva la deshonra personal y pública de toda su familia. Además, no puede obviarse que el alcalde ha matado a un semejante, un ser infame y sin escrúpulos, pero un hombre al fin y al cabo, y la acción de poner fin a una vida humana siempre deshumaniza al ejecutor.

El propio Alonso reconoce que el cruento final del garrote vil era uno de los aspectos de la obra que menos le gustaba —junto a que “fuera Felipe II quien hiciera justicia cuando ha sido uno de los reyes más terribles

que hemos tenido”—, porque consideraba lamentable que, “por muy malo y perverso que fuera el capitán, el alcalde le aplicara la pena de muerte. Para salvar eso, trabajé mucho con Jesús Puente para que se diera como una fatalidad. El alcalde debe matar al capitán, no tiene otra alternativa. Lo hace a pesar suyo. Lo hace con dolor” (1991: 147). Puente, en efecto, exterioriza los efectos del ominoso desenlace sobre el protagonista: tras ejecutar a don Álvaro, Crespo ya no es el labriego satisfecho y henchido de los primeros compases de la obra, ni el hombre fuerte de acción que, antes de la llegada del rey, moviliza al pueblo y se arroga el poder de aplicar una pena para la que no tiene jurisdicción. Absuelto por el juez supremo, Crespo admite mostrar las huellas del drama en su persona: el abatimiento, el desengaño, la sensación de pérdida, el orgullo desgarrado y el futuro familiar hecho pedazos se suman al inevitable cargo de conciencia por haber condenado a muerte a un ser humano. Todo ello se plasma en la última y profunda mirada del alcalde interpretado por Jesús Puente, completamente solo en el escenario, rodeado del más absoluto silencio, mostrando al público su desencanto vital y su fatídica soledad.

El planteamiento escénico de Alonso deja un único vencedor en esta historia: la dignidad humana. De hecho, el director madrileño utiliza el recurso del juicio para reforzar el hilo conductor del montaje: todo individuo tiene derecho al respeto y a la dignidad por el simple hecho de haber nacido humano, y siempre que la justicia sea recta y natural. Alonso bebe de las interpretaciones en clave democrática que el siglo XX ha ofrecido de la obra calderoniana y consigue elevar la situación concreta de la comedia a motivo universal mediante una redefinición del concepto barroco del honor, visto desde la modernidad como parte esencial de los derechos humanos.

ALONSO O LA NECESIDAD DE UN REFERENTE PARA EL CLÁSICO

Comparar este montaje de José Luis Alonso con la lectura escénica de *El alcalde de Zalamea* realizada por el director Gustavo Pérez Puig en 2003 en el Teatro Español es observar que, en las tendencias contemporáneas de puesta en escena de los clásicos españoles, coexisten acercamientos profundamente tradicionales junto a otros rupturistas en el plano visual y generadores de nuevos significados en el conceptual. Pese a los quince años que separan uno y otro trabajo, el más antiguo, el de Alonso, supura una modernidad difícilmente perceptible en el de Pérez Puig. La interpretación convencionalmente plana de los actores, la escenografía pseudorealista al estilo del teatro español de los años centrales del siglo XX, el vestuario que pretende imitar los trajes campesinos de época y cae en lo naïf, la asimilación de todos los tópicos del teatro rural, y un Pedro Crespo encarnado por Pepe Sancho al estilo añejo —esto es, siguiendo los patrones

tradicionales que asimilan al alcalde con un ser agrio y altisonante, y lo alejan de la complejidad y profundidad humana que demanda el drama calderoniano—, todos ellos son rasgos que relegan la propuesta de Pérez Puig a un segundo plano frente a la poderosa fuerza que todavía emana de un montaje ya catalogado como “paradigmático” en la puesta en escena moderna del teatro clásico español.

Con todo, es justo precisar que la propuesta de Alonso, al menos en parte, bebía de una fuente escénica anterior. En la falta de afectación, en la llaneza y sencilla naturalidad del personaje interpretado por Puente a finales de los 80, es patente la influencia de una puesta en escena estrenada casi diez años antes y que también ha dejado su impronta en los anales de la escenificación de los barrocos en España. Se trata de la dirigida e interpretada (en el papel principal) por Fernando Fernán Gómez. Presentada en el Centro Cultural de la Villa a finales de 1979, fue la obra escogida por el autor de *El viaje a ninguna parte* para su despedida de la escena y constituyó un audaz intento de renovación de los autores clásicos en unos años, la década los 70, de extrema decadencia del teatro áureo. Como recuerda Andura Varela, “la crítica estuvo dividida con respecto a la versión —del propio Fernán Gómez—, pero fue unánime en alabar la genial actuación del actor-director en el papel de un Pedro Crespo, naturalista, afrontado sin su tradicional grandilocuencia” (2000: 142).

Pese a que ningún artículo señala este vínculo interpretativo, ni Alonso o Puente lo reivindicaron en entrevista alguna, es evidente que Fernán Gómez abrió una potente senda de incursión obligatoria para los futuros actores que hubieran de enfrentarse al alcalde más célebre del teatro español (aunque sea una senda de recorrido opcional en los espectáculos, como evidencia el montaje de Pérez Puig). Fernán Gómez demostró la posibilidad de dar un giro completo al estilo declamatorio que había servido, durante décadas, para abordar el personaje de Crespo, un modelo que reputados actores como Antonio Vico o Enrique Borrás habían patentado en su momento y logrado expandir hasta la segunda parte del siglo XX. Aunque la razón última de la cercanía y sobriedad del personaje de 1979 se relacionara con motivos médicos —ante un posible cáncer de laringe, se aconsejó al actor forzar mínimamente la voz—, Rodríguez Cuadros, espectadora del montaje en su paso por Valencia, recuerda la interpretación de Fernán Gómez como

todo un hallazgo: su habitual voz abrumadora se adelgazaba a un tono casi imperceptible, desdramatizado, coloquial y nada teatral, rebajando la ampulosa prosodia retórica en la que mi memoria había condensado la tradición del personaje a un registro sagaz, casi de cautela gracianesca. Aun

a costa de interpretarse un poco a sí mismo, Fernán Gómez le daba la vuelta al personaje. (2012: 221)

En cualquier caso, hoy se reivindica el montaje de *El alcalde de Zalamea* de Alonso como “una creación admirable, una obra maestra de la puesta en escena contemporánea” (Pedraza, 2001: 22), y resulta cita obligatoria en todos los trabajos que recogen los referentes modernos de la actual puesta en escena de los clásicos en España. Pero el trabajo de Alonso no solo ha sido reconocido *a posteriori*: se convirtió en icono del clásico *bien fait* desde el mismo momento en que subió a las tablas. Su condición próxima al paradigma se explica por todos los rasgos de modernidad y de comprensión del clásico aquí analizados. Pero, sobre todo, se relaciona con una característica presente en el montaje desde el primer segundo al último y que resulta fácilmente identificable en todos los trabajos firmados por Alonso: la claridad. La claridad como método de trabajo con el texto y con los actores; como guía para la concepción del espacio escénico, de la música, del vestuario; como sello personal del director en el espectáculo. Tal como recordaba el actor Josep María Pou, Alonso concebía el buen teatro en términos de claridad. Y al teatro clásico esta fórmula le beneficiaba sobremanera.

En *El alcalde de Zalamea* para la CNTC destaca la manera diáfana con que llega el mensaje al espectador, quien no pierde un ápice del desarrollo de la acción gracias a la claridad con que se le presenta el texto. Hay escenas que contienen varios niveles de sentido y que resultan embarulladas en otros montajes. Una es la farsa que organiza el capitán con Rebolledo para entrar al desván donde se halla escondida Isabel. Otra es la visita nocturna de los militares a la calle de Crespo para requebrar a la joven mientras el padre y don Lope disimulan su enojo al tiempo que lo manifiestan en los apartes. Ambas están aquí perfectamente “explicadas” al público. La clave reside en la interpretación de los actores, basada en pocos pero contundentes principios: una dicción límpida, una entonación de las palabras en perfecta simbiosis con el objetivo comunicativo, un tan preciso como sobrio acompañamiento del gesto y el movimiento corporal, y la supresión de todo histrionismo o floritura superflua en el trabajo físico y de voz. En el montaje de Alonso no hay nada oscuro o de difícil comprensión porque todo ha sido previamente comprendido por el equipo artístico. Gracias a ello, los personajes se expresan movidos por unas intenciones que se vuelven transparentes para el espectador, el cual accede sin trabas a la historia y la asimila con facilidad. Esta maestría de Alonso para presentar una obra barroca alejada del confusionismo cautivó a público y crítica, al mismo tiempo que logró asentar un modelo de representación basado en la claridad y en el acercamiento del clásico al gran público. Un paradigma que

aún goza de plena vigencia.

Antes de finalizar cabe insistir en el significado histórico de este trabajo, estrenado en un momento fundamental para la recuperación contemporánea de los clásicos españoles y dentro de la programación de la casi neonata CNTC, que estaba siendo cuestionada desde diversos flancos sociales. La Compañía se había visto perjudicada por la controvertida personalidad de Marsillach y tan solo contaba con un éxito en dos años de trayectoria, *Antes que todo es mi dama*. En aquel difícil contexto de conformación de una incipiente tradición democrática para la representación de los clásicos, el montaje de *El alcalde de Zalamea* contribuyó a aumentar la confianza de los sectores críticos y del público en el proyecto de la Compañía y, por extensión, convirtió a Alonso en un referente imprescindible del entendimiento y el respeto al clásico desde la modernidad. Y todo ello gracias a los dos pilares que sustentaban este montaje, la verdad y la claridad:

Alonso ha construido un espectáculo en el que las partes están a disposición de un todo centrado en la claridad de la comunicación y en la verdad escénica (...). Hasta ahora ha habido montajes; a partir de ahora se va a hablar de entidad, tal vez primera piedra de lo que podrá ser, en el futuro, la Comedia Española. (Guerenabarrena, 1988)



Bibliografía

- Alonso Cuenca, Roberto, “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, Felipe Pedraza et al. (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- Alonso Mañes, José Luis, *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1991.
- Alonso Mañes, José Luis, “Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)”, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 67-69.
- Andura Valera, Fernanda, “Calderón en la escena española: 1900-2000”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.),

- Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- Arco, Antonio, “*El alcalde de Zalamea*: un trabajo riguroso”, *La Verdad*, 13/08/1989.
- Benach, Joan-Anton, “El reencuentro feliz de Pedro Crespo”, *La Vanguardia*, 05/03/1989.
- Brines, Francisco, “Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)”, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 69-72.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, edición, notas e introducción de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, edición, notas e introducción de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Casas, Joan, “Celebració amb interrogants”, *Diario de Barcelona*, 4/3/1989.
- Galán, Eduardo, “*El alcalde de Zalamea*, la pureza de Calderón”, *Ya*, 11/11/1988a.
- Galán, Eduardo, “El arte de emocionar y divertir con los clásicos”, *Ya*, 3/12/1988b.
- Guerenabarrena, Juanjo, “La singular modernidad del honor”, *El público*, diciembre de 1988.
- Haro Tecglen, Eduardo, “Pedro Crespo sobrevive”, *El País*, 16/11/1988.
- Hera, Alberto de la, “La belleza de una obra de arte difícilmente superable”, *Ya*, 17/11/1988.
- López Sancho, Lorenzo, “Un *Alcalde de Zalamea*, pleno de José Luis Alonso”, *ABC*, 16/11/1988.
- Marsillach, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Mascarell, Purificació, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>> , [17/03/2016].
- Monleón, José, “El director de escena como elemento revolucionario de nuestro teatro”, *Primer Acto*, nº 74, (1966), pp. 10-23.
- Monleón, José, “*El alcalde de Zalamea*”, *Diario 16*, 25-11-1988.
- Oliva, César, “Opiniones positivas sobre *El alcalde de Zalamea*”, *La verdad*, 08/10/1988.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Calderón en escena. Recuerdos de un espectador”, en *Calderón de la Barca desde la modernidad*, Felipe Pedraza, Felipe et al, (eds.), Madrid, Fernando Rielo, 2001, pp. 9-27.
- Pou, Josep María, “Una visión personal: José Luis Alonso”, *ADE*, nº 82, (2000), pp. 297-302.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Memoria de las memorias. El teatro

clásico y los actores españoles”, en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, pp. 195-247.

Ruano de la Haza, José María, “Pedro Crespo”, en *Cuadernos de Teatro Clásico, 15. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, J. M. Díez Borque (ed.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 217-230.

Rubio Jiménez, Jesús, “José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales”, en *Historia de los Teatros Nacionales*, A. Peláez (ed.), vol. II., Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 10-85.

Serrano, Antonio, “La recepción escénica de los clásicos”, en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), vol. I, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1321-1349.

Torres, Rosana, “Alonso, hechizado por Calderón”, *El País*, 11/11/1988.