

## Olmo/Canseco en el Centro Dramático Nacional

Antonio Serrano  
*Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (Almería)  
[aserrano46@movistar.es](mailto:aserrano46@movistar.es)

### Palabras clave:

Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*, Puesta en escena, Manuel Canseco.

### Resumen:

*La pechuga de la sardina* es una obra de Lauro Olmo prácticamente inédita en los escenarios españoles. Tras el éxito cosechado por *La camisa*, se estrenó en 1963 y recibió críticas muy adversas, estando en cartel escasos días, por lo que su reestreno ahora en el Centro Dramático Nacional se podía considerar como un empeño arriesgado. La valoración del propio espectáculo y las críticas recibidas requerían una atención especial, evaluando tanto éste como aquellas. El artículo es, pues, un recorrido por la puesta en escena de Manuel Canseco y una revisión de las opiniones que han vertido los diferentes críticos que han reseñado la obra.

---

## Olmo/Canseco in the Centro Dramático Nacional

### Key Words:

Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*, Staging, Manuel Canseco.

### Abstract:

*La pechuga de la sardina*, a play by Lauro Olmo, is virtually unprecedented in the Spanish stages. After the success of *La camisa*, it was performed for the first time in 1963 and it received much adverse criticism, running only few days. In this way, its revival now at the Centro Dramático Nacional could be seen as a risky endeavor. The valuation of the show itself and the received criticism required special attention, evaluating both this and these. The article is then a tour around the staging of Manuel Canseco and a review of the opinions that have expressed various critics who have reviewed the play.

---



*La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, ha vuelto a los escenarios españoles (mejor, madrileños, como luego explicaré) por la decidida voluntad de Ernesto Caballero, director del Centro Dramático Nacional, y de la mano de Manuel Canseco, como director de escena.

Rescatar hoy *La pechuga de la sardina* era un proyecto teatral un tanto arriesgado principalmente por tres razones:

- a) porque esta obra y su autor están encuadrados dentro de lo que se llamó el «realismo social»,<sup>1</sup> y, a mi juicio, (y ojalá me equivoque) gran parte de la sociedad actual no está hoy por la labor de resucitar tal movimiento, viendo más en él posturas y estéticas desfasadas y periclitadas, que propuestas artístico-morales todo lo revisables que se quiera, pero siempre dignas de ser analizadas y convenientemente evaluadas por si algo tuviera vigencia. Aunque en otras cosas difiera de los postulados de Vargas Llosa, estoy de acuerdo con él cuando afirma que «no es por eso extraño que la literatura más representativa

<sup>1</sup> Otros, como José Monleón, lo han denominado «teatro crispado». No me gusta el término, y, desde luego, en nada se ajusta para obras como la que comentamos.



de nuestra época sea la literatura *light*, leve, ligera, fácil, una literatura que sin el menor rubor se propone ante todo y sobre todo (y casi exclusivamente) divertir.»<sup>2</sup> Y, desde luego, no es precisamente divertir lo que se propone Lauro Olmo en esta obra;

- b) porque en su estreno, realizado el 8 de junio de 1963, recibió severas e incluso feroces críticas; y
- c) porque, tanto Lauro Olmo como el resto de los dramaturgos de su generación (José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez, etc.) están inexplicablemente (¿inexplicablemente?) ausentes de nuestros escenarios, y no creo que haya un gran interés en recuperarlos para eso que llamamos «el gran público» (ni «por el gran público», que es lo más triste).

Por todo ello, resucitar hoy esta obra para nuestros escenarios constituía un acto de audacia, de valentía y quién sabe si de cierto riesgo, si se tienen en cuenta, y aceptamos, las anteriores premisas expuestas.

Lauro Olmo fue uno de esos personajes que se distinguieron por ser un insobornable luchador contra el franquismo, al que combatió desde su tribuna literaria,<sup>3</sup> pero también en cuantos frentes se le pusieran por delante. Aún perduran los ecos de su lucha contra una operación urbanística en el Barrio de Chozas, en el que vivía, y la repercusión que tuvo al hablar de ello en un romance leído en público en plena Plaza Mayor de Madrid con motivo de unas justas poéticas en las que no se le admitió oficialmente el poema por no ajustarse a las bases redactadas.

Gran parte de su obra literaria, pues, es una denuncia radical de los modos más o menos externos y palpables del régimen que se vivió en España en esa época. Por eso las tremendas dificultades de censura y exhibición a las

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 36.

<sup>3</sup> Lauro Olmo es especialmente hoy recordado como dramaturgo, pero no debemos olvidar que cultivó con éxito otros géneros como la novela, el cuento o incluso la poesía. Obtuvo los premios «Clarín», «Elisenda de Moncada» y «Fastenrath» de la Real Academia por sus distintos trabajos en prosa.



que se vio sometido, como todos sus compañeros de viaje. Como dijo José Monleón, «andan en juego los textos prohibidos, las sesiones únicas, las funciones en los Colegios Mayores, las periódicas encuestas en los que aparecen autores a los que casi nadie conoce...».<sup>4</sup> Lauro Olmo pertenecía, por tanto, a ese teatro amordazado que tanto trabajo le costó sobrevivir.

Sin embargo, ese discurso de «teatro social», «teatro para el pueblo», «teatro ético», «de la emigración», «del chabolismo», «del subproletariado», en suma, de un teatro de la responsabilidad que mira con amor a los perdedores, a los oprimidos o a los marginados; que levanta la voz para mostrar miserias o que amenaza aireando desvergüenzas, ese teatro hoy corre el peligro de verse como un arte viejo («antiguo» es la acusación más utilizada) e inoportuno que viene a estropear la calma seráfica de una sociedad instalada en el bienestar y en la satisfacción moral. Por eso decía anteriormente que parecía arriesgado recuperar hoy una obra de Lauro Olmo, y más una obra como *La pechuga de la sardina*.

La primera obra de Lauro Olmo que pisó tarima de escenarios comerciales fue *La camisa*, estrenada con un enorme éxito en 1962 bajo la dirección de Alberto González Vergel, a quien se le concedió aquel año el Premio Nacional de Dirección Escénica.<sup>5</sup> En general, los críticos recibieron bien el mensaje y la estética de la obra y su puesta en escena. La presión aperturista del país empezaba a ser considerable y el ambiente, como dice algún analista de la época, «estaba cargado de esperanzas»<sup>6</sup> pero, sobre todo, es que el montaje fue algo más que notable.

---

<sup>4</sup> La cita es del semanario *Triunfo*, pero me resulta imposible determinar fecha.

<sup>5</sup> La obra se estrenó el 8 de marzo de 1962 en el Teatro Goya de Madrid. La escenografía fue de Manuel Mampaso y en el reparto figuraban Alberto Alonso, Alberto Fernández, Félix Lumbreras, Emilia Cembrano, Joaquín Dicenta, Jorge Cuadros, Rosa Gorostegui, Paco Serrano, Tomás Carrasco, Manuel Torremocha, Margarita Lozano, Carola Fernán Gómez, Tina Sáinz, Mari Paz Ballesteros, Emilio Laguna y Pedro Oliver.

<sup>6</sup> Gregorio Morán, *El cura y los mandarines*, Madrid, Akal, 2014, p. 146.



La solidez del texto y el éxito obtenido hicieron que González Vergel volviera a montarla en 1995<sup>7</sup> volviendo a cosechar éxito y reconocimiento de la crítica, aunque, por esas cosas de la vida y de nuestro endeble tejido teatral, estuvo menos tiempo en cartel de lo esperado, siendo retirada cuando la asistencia de público era más satisfactoria.

Tras el éxito de su primera obra, se estrenó *La pechuga de la sardina*, dirigida por José Osuna, en el Teatro Goya de Madrid el 8 de junio de 1963. Como era de esperar, por los antecedentes de *La camisa*, el estreno estuvo precedido de una enorme expectación y no se repararon medios para que todo contribuyese al éxito.<sup>8</sup> Pero la función sólo estuvo nueve días en cartel y estuvo acompañada por unas críticas adversas, cuando no abiertamente duras. Lauro Olmo defendió su texto («Yo creo en los valores teatrales y artísticos de mi segunda obra», llegó a decir), pero no lo vieron así la mayoría de los críticos.<sup>9</sup> Algunos, como Merdardo Fraile y José Castellano, justificaron aspectos determinados del texto, pero en general se le objetó falta de intriga y de incentivo dramático. Sin embargo, las críticas más fuertes fueron para el montaje, en especial a la dirección, y se extendieron a la escenografía e incluso al reparto de actores. Como se ve, poco quedó a salvo de la quema. Atacaron duramente el montaje críticos en aquel entonces tan influyentes como Alfredo Marqueríe, Enrique Llovet, Díaz Crespo, Nicolás González Ruiz, Francisco Fernández Asís, Francisco García Pavón o Gonzalo Torrente Ballester, la plana mayor de la crítica del momento en publicaciones periódicas.

---

<sup>7</sup> La obra se estrenó el 10 de noviembre en el Teatro Bellas Artes de Madrid. La escenografía fue la misma. La música la compuso Gustavo G. Ros, y en el reparto estaban Rafael Alado, Jesús Molina, Luis Marín, Amalia Ivars, Ramón Quesada, Carmen Latorre, Olivia Zurbano, Dionisio Salamanca, José Antonio Ferrer, Julia Martínez, Queta Claver, Elvira Travesi, Manuel Gallardo, Teófilo Calle y Ramón Pons.

<sup>8</sup> Como se ha dicho, la dirección la realizó José Osuna; el decorado fue de Emilio Burgos, y en aquel notable reparto figuraban Alberto Fernández, Amalia Albaladejo, Ana María Noé, Beatriz Ferreros, Belinda Cores, Carmen Ochoa, Charo Moreno, Charo Soriano, Elena Cózar, Emilio Laguna, Jesús Caballero, Jesús Rubio, José Miguel Rupert, Manuel Torremocha, María Basso, Mayrata O'Visiedo, Paco Serrano y Marta Povedano.

<sup>9</sup> Para este punto concreto, como para tantas otras cosas en torno a la obra de Lauro Olmo, *vid.* Antonio Fernández Insuela, *Aproximación a Lauro Olmo*, Oviedo, Ediciones de la Universidad, 1986.



Este era el panorama que se vivió en el estreno de *La pechuga de la sardina*, y con todos estos inquietantes antecedentes el CDN y Canseco deciden (¿con cierta insensatez?, ¿con elevadas dosis de valentía?, ¿con la seguridad que confiere saberse con recursos artísticos y profesionales suficientes?) deciden, digo, afrontar riesgos y montar por segunda vez la obra, algo que, de entrada, les honra a ambos.

Acostumbrado como está a los clásicos,<sup>10</sup> el nuevo director lo primero que hizo fue actuar sobre el texto. No con la radicalidad que algunas veces exigen los clásicos, pero suavizando algunos pasajes, suprimiendo otros claramente obsoletos o sobrantes,<sup>11</sup> pasando acciones de la taberna a la calle y poco más. Escasos retoques, pues, pero eficaces y acertados.

Como consecuencia de lo anterior, y por evidentes razones, los personajes se han reducido de 19 a 15,<sup>12</sup> pero esto no ocasiona ningún efecto traumático en el texto y sí muy beneficioso a la hora de los gastos de producción.<sup>13</sup> Sus acciones pasan a otros personajes con lo que no se resiente la estructura general de la obra. En los tiempos actuales, en los que es casi obligado que una compañía privada quepa en un monovolumen, es lógica esta reducción, aunque la producción sea del CDN, y dice mucho a favor de los directores de la institución y del proyecto.<sup>14</sup>

Pero el gran cambio que el director de escena aporta sobre el texto es el aplicado al decorado, que acoge una modesta pensión madrileña de los años 50. Lauro Olmo propone un enorme decorado vertical de «una casa de dos

<sup>10</sup> Canseco ha dirigido más de cuarenta clásicos griegos, latinos y del Siglo de Oro. Para más información, *vid.* Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

<sup>11</sup> Como el relativo al detergente OMO, que me parece inadecuado e ineficaz ya para su época.

<sup>12</sup> Desaparecen cuatro de ellos; pero otros son interpretados haciendo dobles (Marta Calvo hace La Chata y Beata 1; y Jesús Cisneros hace de Hombre A y otros) e incluso por tripletes (Marisol Membrillo encarna a La Renegá, Beata 2 y la Vieja).

<sup>13</sup> Todas estas razones, que parecen nimias en una crítica, son, sin embargo, esenciales cuando se habla de teatro como representación.

<sup>14</sup> ¡Qué debate tan apasionante, y tan difícil de resolver, el de los montajes fastuosos (en escenografía, en diseño de vestuario, en elección de tejidos, en iluminación, en elenco, etc.) realizados por las compañías estatales! Lo verdaderamente grave es cuando el despliegue de medios es totalmente gratuito (la famosa pólvora de rey); pero ya digo que este es un debate aparte.



pisos»<sup>15</sup> conectados entre sí, cada uno de los cuales se subdivide en habitaciones, que conforman una cosmovisión de cada personaje. Pero en el montaje que comentamos, Paloma Canseco, la escenógrafa, lo transforma en un espacio horizontal que necesariamente provoca una transformación de la sala: ya no conserva la tradicional concepción «a la italiana», sino que sitúa el espacio teatral en el centro, ubicando a los espectadores en los dos laterales (izquierda y derecha) según se entra en ella, manteniendo la principal salida de personajes en lo que podríamos llamar el foro.<sup>16</sup> En el centro aparece el espacio dividido en dos por un pasillo paralelo a las zonas donde se sitúan los espectadores.



Este pasillo comunica a cinco subespacios o habitaciones: a la izquierda está el comedor de la pensión, en donde además duerme su dueña, Juana (María Garralón); y a continuación, la habitación de Soledad (Alejandra Torray). En el lado opuesto están las habitaciones de Concha y Paloma (Natalia Sánchez y Cristina Palomo); la de doña Elena (Amparo Pamplona), y, en primer término, la cocina, que sirve también de dormitorio de la Criada (Nuria

<sup>15</sup> Todas las citas las hago por Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina, Mare nostrum, La señorita Elvira*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, ed. de José Martín Recuerda.

<sup>16</sup> En verdad este término como otros tantos del espacio habitual quedan invalidados en la concepción que se nos presenta, pero sirve para orientar un tanto al lector.



Herrero). Todas las habitaciones y el pasillo están diferenciadas por un suelo distinto, imitando a los hidráulicos de los años 50. Rodeando la casa, una franja reforzada por dos faroles va a simular la calle, en donde suceden las acciones donde intervienen los Hombres A y B (Jesús Cisneros y Manuel Brun), las Prostitutas (Marisol Membrillo y Marta Calvó), el Vendedor de periódicos (Víctor Elías) y el Borracho (Juan Carlos Talavera), marido separado de Juana.



El espacio es diáfano, y las entradas a las habitaciones están señaladas por unos simples marcos de madera, de manera que los espectadores están siempre viendo todo el espacio escénico y lo que ocurre en él; e igualmente obliga a estar siempre en escena a todos los personajes principales.<sup>17</sup> El espectador observa, pues, una acción total a modo de mosaico en la que cada tesela es cada una de la habitaciones en las que se producen casi acciones simultáneas, que, si bien no se superponen argumentalmente, sí constituyen

<sup>17</sup> Con la consiguiente dificultad para el director.





una imprescindible fuente de información para él. Así, mientras Soledad y Juana sostienen una importante conversación en el dormitorio de la primera, es imprescindible atender a Cándida desayunando, con un ojo puesto en el tazón y un oído en las palabras que le llegan.<sup>18</sup> O, mientras Paloma y Concha hablan en su habitación, es necesario ver a Soledad, angustiada y soñadora, deambular por su cuarto evidenciando su fracaso.

Y ese es uno de los aciertos (y de las dificultades) de la función: hacer sentirse al espectador como un diablo cojuelo, como un observador total, como un juez (total, absoluto, sensible, encariñado con unos personajes que irradian una ternura infinita).<sup>19</sup>

Las habitaciones están decoradas al modo de la época,<sup>20</sup> y en ellas, – o en el vestuario, o en el atrezo– hay siempre algo que define y matiza a los personajes que las habitan. Pueden ser las fotos del espejo de la cómoda de Soledad; o la mesa, los libros y el flexo de la habitación de Concha y Paloma; o el balcón y los prismáticos de doña Elena, la única con ese tratamiento.

El vestuario es sobrio, adecuado a los personajes y, por ende, nada espectacular,<sup>21</sup> pero el vestido de doña Elena, la peligrosísima bata roja de Soledad o la recatada faldita plisada de Paloma ayudan sobremanera a calificar al personaje.

<sup>18</sup> Magnífico momento el la actriz que encarna este personaje.

<sup>19</sup> Y, como decía, es también una faceta difícil de la función, porque dirigir este microcosmos requiere mucha sutileza y mucho oficio.

<sup>20</sup> El decorado y el mobiliario, cuidados al máximo, ambientan perfectamente una pensión madrileña de los años 50. Un lavabo palanganero, la mesa y sillas del comedor, las camas plegables, las mesillas de noche, incluso las almohadas de lana de la época muestran el mimo y cuidado de los responsables del montaje.

<sup>21</sup> ¿Cuándo van a aprender algunos diseñadores de vestuario teatral que ellos no son los protagonistas de la representación, a no ser por una necesidad evidente del montaje al que están siempre vinculados?





Jesús Cisneros, Alejandra Torray y Manuel Brun

Todo este microcosmos en el que se va a desarrollar la acción plantea unos condicionantes para los actores y para el espectador. Para los actores, porque, al estar siempre en escena (los de los papeles principales) no pueden relajarse ni un instante; deben estar «en personaje» ya no sólo en las escuchas (tan relevantes siempre del verdadero actor), sino en los momentos en los que no intervienen en la acción y han de echar mano de sus recursos de oficio realizando rasgos, gestos, movimientos, actitudes que refuercen su personaje. En este sentido son admirables el observatorio por los anteojos de doña Elena; las angustiosas poses ante el espejo de Soledad y sus caricias morbosas con las fotos de famosos; y la fantástica actitud de Cándida antes comentada.

Pero si este planteamiento del espectáculo requiere un esfuerzo mayor del actor, también precisa del público una más intensa atención, si quiere obtener la máxima información de lo que ante él sucede y se dice.

En cuanto a elementos musicales, hay que decir que es acertadísima la inclusión de un canto interpretado con pellizco por Marisol Membrillo, y más discutibles los acordes de principio y fin de la función, incluidos en las acotaciones del autor.



Concepción del espacio escénico, escenografía, vestuario, efectos musicales y voces en off constituyen unos cimientos previos, sólidos y coherentes del espectáculo; el microcosmos en el que se va a desarrollar la acción.

En ese espacio bullirá todo un mundo. Un mundo de proyectos frustrados, de fracasos vitales, de tiranías ideológicas, de injusticias sociales, de resignaciones que aprisionan a los seres. A los personajes les pesa como una losa el mundo en el que viven y cada uno pretende superarlo de la manera que puede. Por eso Manuel Canseco escribe en el programa de mano que el la obra existe una innegable presencia de Chejov, «porque *La pechuga de la sardina* no es ni más ni menos que un trozo de vida, de una vida que pesa inexorable e inevitablemente sobre los personajes.» Por eso el carácter coral y la inexistencia de un protagonista único.

El verdadero protagonista es el conjunto de mujeres que aparecen en la acción;<sup>22</sup> y todas son víctimas de una sociedad que las ha machacado. Todas. Incluso la inquisitorial doña Elena es también una víctima, porque no es feliz; está frustrada como todas las demás (recuérdese la dura escena de su incursión en el cuarto de Soledad), aunque ella se erija en juez con una decencia que a ella misma la ha ahogado. Es verdad que sus leyes son las leyes heredadas de la represión implacable, que ella misma aplica sin piedad; es verdad que es el personaje que mantiene viva la tiranía y la crueldad; pero no es menos verdad que es un ser tan fracasado como los demás, aunque víctima de su propia ideología. Otras, como Juana, lo tienen claro, aunque haya puesto algo más de resignación en su vida gris y sufrida. Y otras, como Soledad, viven con la amargura de su frustración, esté o no esté dispuesta a agarrarse a cualquier ascua masculina que se le aparezca para escapar de ese fracaso íntimo que la corroe. Es el personaje que perturba más, desde dentro, la aparente tranquilidad de la casa, como aprecian doña Elena o la misma Cándida.

---

<sup>22</sup> «Es una obra en femenino plural» ha dicho en su crítica Juan Ignacio García Garzón en ABC, y varios críticos insisten en ello.





Amparo Pamplona y Natalia Sánchez

Juana, doña Elena y Soledad (aunque en menor grado) ya no son proyecto de casi nada. La dura ley de los años las ha robado el futuro; su pasado es yermo, y el futuro poco alentador (aunque en Soledad hay ligeras y brumosas esperanzas). Y en medio de ese panorama desolador, asoman tres mujeres jóvenes con ansias de vivir: Paloma (la más formada, la más estable, la más práctica), Concha (la más joven, la más arriesgada y puede que la de



Alejandra Torray y Jesús Cisneros

peor suerte porque se encuentra en una situación límite) y, sobre todo, Cándida (la más intuitiva, la más ingenua, la más elemental, aunque tenga también ya en sus esquemas mentales condiciones y premisas heredadas del mundo en el que vive), probablemente la que mejor navega en este mundo asfixiante de la pensión.

El mundo de los hombres es el mundo de fuera, el que ha condicionado fracasos de alguna de las mujeres, como Juana; el mundo del peligro, pero también el de la posible liberación, como siente



Soledad; sin ellos no hay nada completo, pero con ellos tampoco hay salvación porque son los que mandan en un mundo sin sentimientos. Los hombres son una codiciada esperanza de complementación, pero, al mismo tiempo, se muestran como una decepción por su forma de actuar y de ser. Por eso están tan llenos de incógnitas los tiernos inicios amorosos de Cándida y el vendedor de periódicos: ¿acabarán como todos o constituyen una necesaria esperanza?

Las prostitutas forman esa simbólica corte de seres utilizados por los hombres en las que no hay y no reciben la más mínima brizna de afecto o amor; solas, hundidas en la noche se van buscando su vida casi en las tinieblas.



Marisol Membrillo y Marta Calvó

Y un tanto más enigmático, pero hermosísimo, es el personaje fugaz de esa vieja que va buscando a su gatito. Quizá recuerde algo a la María José de *La casa de Bernarda Alba* por su aparente locura, pero mientras en Lorca es la «forma extrema y límite de la evasión»<sup>23</sup> del mundo tiránico y cruel impuesto por Bernarda, aquí es el triste ejemplo de quien solo posee un pobre gatito en quien depositar todo su afecto y su amor almacenado durante años,

<sup>23</sup> Como dice Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977; p. 208.



y que ha sido imposible verterlo en algún hombre. Otra terrible metáfora de la soledad de la mujer en su senectud, víctima también de la falta de amor.

Manuel Canseco ha hecho toda esta lectura del texto y ha sabido verterlo en un montaje en el que hay fuerza, ambiente y, sobre todo, vida. Los personajes pasean por la escena como seres de carne y hueso. Y a ello principalmente contribuye un fantástico elenco, cuya elección ya constituye un pleno acierto del director. Un elenco de enorme nivel al que Canseco, con mucha razón y con gran generosidad, agradece en el programa de mano que «en muchos casos [asuma] papeles por debajo de su categoría interpretativa». Y lleva razón. Amparo Pamplona (doña Elena) está en ese nivel de gran actriz que siempre ha sido y a la que nos gustaría ver con más frecuencia en nuestros escenarios. Encarna perfectamente la frialdad y la dureza de su personaje, y está admirable en su derrumbamiento cuando entra en la habitación de Soledad. (¡Qué buena Bernarda nos estamos perdiendo!).



María Garralón y Cristina Palomo

María Garralón está impecable. Su naturalidad en escena sorprende. Aporta a su personaje un toque definitivo de humanidad y de ternura, y sus gracietas no oscurecen ni un ápice las gravedades y sentencias que salpica constantemente. Sus miradas a Concha irradian comprensión y cariño; y sus conversaciones con el marido evidencian el viejo amor que hubo, la bondad que hay en su corazón, la decisión firme de formar su vida lejos de él, y el relativismo con el que ha enfocado su fracaso vital. Un buen ejercicio para el espectador es comparar las miradas de estas dos mujeres en escena: fría, distante, cruel, la de Amparo Pamplona; tierna, comprensiva, sensible la de María Garralón: dos magníficas actrices a las que echamos de menos temporada a temporada.



Alejandra Torray

Alejandra Torray ha cargado, ha tenido la suerte de cargar, con el personaje, a mi juicio, (junto con otro que después comentaré) más difícil y más complejo (aunque puede que el más atractivo) de la función. Un personaje poliédrico, complicado, hondo y atormentado, aunque con poco texto, lo que complica mucho las cosas para una actriz. Pero supera con creces la prueba. Sus cambios de humor y sus contradicciones están coherentemente manifestados y expresados. Viéndola, contemplando sus miradas y los movimientos de su cuerpo se sabe a la perfección lo que le pasa al personaje interiormente. Incluso confieso que por ella he sabido más de su personaje que cuando leí el texto.

Natalia Sánchez defiende con dignidad su papel. Se ven en ella los enormes problemas que la angustian y toda la tragedia que le rodea. Es cierto que a veces le falta fuerza (e incluso voz) y que no era fácil estar a la altura de esas compañeras de reparto, pero este papel debería ser, y a buen seguro que lo será, un hito importante en su carrera. Cristina Palomo, como siempre,



está bien. Está medida, cuida los detalles, escucha bien, modula bien y se mueve acorde con el carácter del personaje. No sé si será una alabanza o un reproche, pero Cristina Palomo es una de esas actrices que, sin haberla visto yo nunca una interpretación estelar, tiene la virtud de dar siempre solidez a una representación y confianza a un elenco. Y su personaje no es nada cómodo: sus admonitorios parlamentos, llenos frecuentemente de pastosa moralina, pueden provocar rechazo o risa, y ella les da un tono natural e incluso trascendente muy difícil de lograr. Y más en un personaje cuya edad no está muy alejada de la de Concha.

Nuria Herrero ha sido para mí la sorpresa de esta función. Creo que no la había visto antes y me ha gustado enormemente. A pesar de su juventud, está suelta, es ágil, se mueve bien y sabe aferrarse al personaje para construirlo y darle su impronta. Su cabeza ligeramente torcida, su expresión cuando escucha, sus gestos espontáneos son magníficos. Muy bien esta actriz de sólida formación y a la que hay que tener en cuenta en el futuro. Algún crítico (Hugo Álvarez) ha dicho de ella es «una criada para llevársela a casa»; y es verdad.



Nuria Herrero con Marisol Membrillo y Marta Calvo

Marta Calvo y Marisol Membrillo son otros dos ejemplos de buenas actrices que aquí tienen papeles menores de lo que ellas pueden y saben interpretar. Pero por eso aumentan la entidad de sus personajes. Dan color a la función con sus dobles de Beatas y Putas, en donde las veo menos tópicas y más brillantes. Bien, en ese personaje ya comentado de La Vieja. Y también





de Marisol hay que resaltar la extraordinaria interpretación de una sevillana en medio y al final de la función, que simplemente sobrecoge.<sup>24</sup>



Alejandra Torray y Manuel Brun



María Garralón y Juan Carlos Talavera

Es cierto que los hombres tienen unos papeles menos lucidos en la función, aunque no menos importantes dramáticamente hablando. Tanto Manuel Brun como Jesús Cisneros cumplen perfectamente con su trabajo. Jesús, dando el toque de cinismo machista que el personaje requiere; Manuel, encarnando al tonto útil de la comparsa («desnortado» lo llama José Catalán), que ve cómo al final las cosas han ido demasiado lejos porque son más

<sup>24</sup> A mi juicio, uno de los problemas (¿y de los defectos?) de este texto es el final, un tanto rápido y abrupto, y el cante que le incorpora el director le da el broche que requiere.



graves de lo que parecen. Tampoco son fáciles sus papeles,<sup>25</sup> y los dos están ajustados, demostrando una experiencia actoral que da gusto comprobar. Víctor Elías está en ese tono, casi hormonal, fresco y divertido, que necesita el Vendedor de periódicos con reflejos arnichescos.

Juan Carlos Talavera brilla; engrandece su personaje de borrachín aparentemente simpático, pero en el fondo desalmado y sin sentimientos. Lleno de fuerza interior, lo recompone hasta darle los tufos de un don Latino valleinclanescos, al quien espero ver interpretar algún día. Y lo hará muy bien. Seguro.

El día 19 de febrero, y como ya viene siendo costumbre del CDN, tras la función se celebró un encuentro con el público con la presencia de todo el equipo artístico. Para abrir el encuentro el director del espectáculo expuso la finalidad del encuentro y algunas claves de su trabajo. Tuvo palabras agradecimiento para el CDN por la iniciativa del montaje, para los hijos del Lauro Olmo, allí presentes, y para todo su equipo por la actitud y la profesionalidad mostrada a lo largo de todos los ensayos. Y pronto se pasó a explicar la génesis del espectáculo.

Con una cierta sorpresa por mi parte, el público tomó muy pronto la palabra, en general para mostrar su contento y para felicitar a los actores por su interpretación. Algunas intervenciones se centraron más en la dirección o en la escenografía, e incluso se preguntó por el significado concreto de «la pechuga de la sardina». Pero fue un encuentro con suerte. Entre el público estaba Gustavo González Ros, hijo de Alberto González Vergel y autor de la música en el segundo montaje que su padre hizo de *La camisa*, como ya hemos comentado. Gustavo habló de la afición que su padre tenía y tiene por el teatro de Lauro Olmo, como o demuestran las cuatro piezas que montó de él: *La camisa* (1962 y 1999), *English spoken* (1968), *La condecoración* (1978) y *La jerga nacional* (1986), a la vez que hizo pública alguna anécdota entre ambos.

---

<sup>25</sup> Ésta es una función de personajes nada fáciles de encarnar. Ya lo decía sobre Soledad.



La intervención de otro asistente, Luciano García Lorenzo, animó el coloquio. Tras la felicitación al equipo por el espectáculo contemplado, expresó su sorpresa porque este no tuviera una prórroga en la programación prevista, e incluso que no se hiciera gira, optimizando así las inversiones realizadas por las instituciones públicas. Su intervención provocó la respuesta de una representante del CDN, también presente, quien manifestó que en la institución eran conscientes de este problema, por lo que se estaba llevando a cabo una política de coproducciones que aliviaran los presupuestos de la citada institución<sup>26</sup> y que posibilitaran actuaciones en otras plazas.

Los hijos del autor intervinieron en varias ocasiones, expresando su satisfacción por los logros obtenidos por el equipo artístico y su agradecimiento tanto a la compañía como a la dirección del Centro Dramático Nacional por el rescate de esta obra, y, por ende, del autor. Alguien del público insistió en la necesidad de una política de giras, exponiendo que allí estaba presente un grupo de personas de Almería y Córdoba, que habían realizado el viaje a la capital de España con la exclusiva finalidad de asistir a la representación. Y el coloquio se alargó animadamente hasta tener que ser finalizado tras más de una hora de intercambio de pareceres y propuestas.

Como comentario, además del acierto en este tipo de encuentros, hay que resaltar dos cuestiones, ambas relacionadas en el carácter público del Centro Dramático Nacional y a las obligaciones que esto conlleva. En primer lugar, el CDN es, efectivamente, un teatro nacional mantenido con los impuestos de TODOS los españoles, pero al que sólo acceden los habitantes de Madrid. El inmovilismo de este centro debería haber sido resuelto ya hace tiempo, y hay que culpar (sí, culpar) de ello a la torpeza y falta de decisión de todos los equipos ministeriales habidos hasta la fecha. La Compañía Nacional de Teatro Clásico hizo un ímprobo esfuerzo para romper con este localismo exclusivista y lo logró bajo la dirección de Eduardo Vasco, aunque luego

---

<sup>26</sup> Hay que hacer notar que en tres años, los presupuestos del Centro Dramático Nacional han disminuido en un 50 %.



dificultades administrativas y desidias políticas hundieran o recortaran drásticamente este proyecto expansivo.

Sé sobradamente que esta decisión no compete a los actuales gestores del CDN, sino al equipo político del ministerio, y que esta miopía empequeñece la, a mi juicio, muy buena programación hecha hasta ahora por el actual equipo, pero vayan estas líneas como una exigencia más a los responsables de la política cultural de este país.

Y ya que hablamos de propuestas: si se trata de un Centro Dramático Nacional, ¿no sería de obligado cumplimiento que cada año se montara una obra de autores gallego, vasco o catalán en su lengua original? Por derecho cívico, por coherencia política y por responsabilidad cultural. Así quizá se evitarían ciertos lodos, que –a veces con razón– se lanzan contra nuestros ensimismados gobernantes.

Toca conocer ahora cómo han sido los comentarios críticos que se han vertido sobre la función. De la prensa escrita tengo ante mí los textos aparecidos en *El Mundo* (Javier Villán), *El País*, (Javier Vallejo, *ABC* (Juan Ignacio García Garzón) y *Guía del Ocio* (P. J. L. Domínguez). Cierto es que las críticas aparecidas en un diario escrito no pueden ofrecer un estudio analítico exhaustivo de una función teatral o de una película; eso se queda para las publicaciones especializadas. Pero observo de un tiempo a esta parte que, con frecuencia, se dedica más espacio a las presentaciones, ruedas de prensa o informaciones previas al estreno, que a la crítica del día siguiente. Parece como si algunos medios solo tuvieran a mano al profesional que recoge la información del dossier de la compañía o que asiste a la rueda, y escaseara de su plantilla (o de sus pretensiones) el especialista que juzga y valora lo que ha visto el día del estreno. Dicho de otro modo: echo de menos más críticas (¿a la antigua usanza?) que valore lo visto, que sirva de guía al público, que arriesgue en sus juicios y que razone lo expuesto, quizá porque «la crítica de entonces tenía más peso que ahora para certificar éxitos y fracasos», como muy bien observa Jerónimo López Mozo en su crítica a esta obra. (Eso sí: que sea honrada en sus pretensiones, que tenga una formación



demostrada y que se aleje de miserias y venganzas; y quizá diga todo esto por las pocas horas que hace que he visto *Birdman*, la oscarizada película de Alejandro González Iñárritu). Si echamos un vistazo a las críticas que en su día vapulearon el estreno de *La pechuga de la sardina* en 1963, observaremos numerosas primeras firmas, que hoy son referentes en la historia de la crítica teatral más reciente de nuestro país; y, al mismo tiempo, nos darán una valiosa información sobre la situación en ese momento de la crítica teatral periodística en general y de cada uno de los críticos en particular.

Casi todas las críticas mencionadas hablan de la generación realista y de Lauro Olmo en el inicio de su texto, y, en general, ven oportuna la recuperación de esta obra para los escenarios españoles, entendiéndolo como un acto de justicia. Sólo Javier Villán en *El Mundo* cree que es un «teatro viejo» por los, a su juicio, asuntos que plantea: la angustia de una joven madre soltera o «los ensueños de pasión y amor de una solitaria», y reconozco que me sorprenden ambas afirmaciones. Pero, con la excepción de *ABC* y, aunque menos, de *El País*, se observa que en general los críticos no se enfrentan a la dura y arriesgada tarea de analizar y juzgar el montaje del que hablan. Se extienden en antecedentes generacionales, se detienen en informar sobre datos del autor, desentrañan algunas claves ideológicas o psicológicas del texto (lo que no está nada mal), pero se encogen cuando tienen que emitir un juicio razonado sobre la adaptación, sobre la escenografía, sobre la interpretación, sobre la idoneidad del mobiliario, sobre el vestuario, sobre el movimiento de los actores en el escenario, sobre el ritmo de la función, sobre la iluminación, sobre las ilustraciones musicales, sobre la dicción... Casi nada de lo expuesto aparece en los textos críticos aparecidos. O leemos obviedades: decir, por ejemplo, que las canciones de la obra «están entonadas certeramente, sin contaminación pop alguna» (*El País*) provoca, como mínimo, sorpresa.



Hay, sí, salpicaduras, fognazos, juicios aislados, apuntes tímidos; pero no un enfoque global del espectáculo. Sin duda, la crítica periodística está llena de dificultades y complejidades: está obligada por la concisión por el poco espacio que suelen concederle sus empresas, exige inmediatez y a veces improvisación, requiere riesgo, necesita lenguaje casi coloquial, pide claridad y condensación... Pero ha de alcanzar unos niveles mínimos, ser honesta con el espectáculo y sus circunstancias, y orientar al lector. Quizá no nos estamos dando cuenta de la importancia que debe tener la crítica, teatral en este caso, para todos los afectados del sector: para el público, para los profesionales, para la progresión cultural del país, para el entramado empresarial del sector, entre otros muchos aspectos. Por eso hay que exigirle unos contenidos y unos claros objetivos. Las vacuidades, la superficialidad, las faenas de aliño no deben ser la tónica general de la crítica periodística en cualquiera de los campos que se realicen. No se puede hacer una crítica sobre *La pechuga de la sardina* hablando prolijamente de sus antecedentes en el teatro realista o del autor (*El País*), pero pasando como sobre ascuas cuestiones fundamentales de la función. Por eso valoro especialmente el trabajo realizado por García Garzón en *ABC*, que sitúa a Lauro Olmo en el movimiento realista; que apunta la oportunidad del estreno; que comenta el texto; que habla de presencias e influencias de otras obras u otros autores; que juzga la dirección, la escenografía y la interpretación. Y se puede equivocar. Y uno puede no estar de acuerdo con los juicios emitidos. Y puede cometer errores de bulto como los cometieron algunos críticos de 1963. Pero hay una crítica; una crítica con todos sus ingredientes de riesgo y conocimientos. Por eso, a mi juicio, destaca su crítica sobre todas las demás. Sin desmerecer las restantes, por supuesto. Pero destaca, destella sobre el resto.

Tres líneas fundamentales abordan los mencionados críticos de este montaje: alaban la escenografía, unánimemente aplauden a los actores y ven oportuna la recuperación de la función. Pero uno se queda con ganas de más. Aun a sabiendas del espacio cruel con el que cuentan estos profesionales, como ya he referido antes, añoro más ambición y más profundidad. Y no estoy



pidiendo una crítica académica y pedante. Pero si queremos seguir engrandeciendo el teatro y salvarlo de sus tan cacareadas crisis, debemos hacerlo desde muchos frentes, no sólo desde la queja y la acusación a los gobernantes de turno, que, por supuesto, tanta culpa tienen.

Y, como cabría esperar, las noticias sobre el estreno de *La pechuga de la sardina*, y las críticas sobre el espectáculo han sido bastante más numerosas en formato digital que en papel. Demos números: frente a las 4 críticas (más dos entrevistas y una referencia más superficial) aparecidas en los diarios o revistas de información tradicionales madrileños, en formato virtual han aparecido nada menos que 16. De ellas, 2 son entrevistas con el director; 3 son informaciones previas al estreno con o sin rueda de prensa habitual; y las 11 restantes pueden ser consideradas como críticas en el sentido más estricto de la palabra.

Debo advertir prestamente que la calidad media de estas críticas es buena, alguna de ellas, muy buena. Y cuando hablo de «calidad» me refiero a la profundidad en sus juicios y a la justificación de sus veredictos; a la amplitud de aspectos que abarca; a los comentarios sobre la «historia» del autor, del texto o del director; a la posible relación de la obra con otros textos o con otros autores; a los comentarios sobre el movimiento realista y sus autores más representativos... E incluso, y sé de la rapidez e intensidad con que se escribe una crítica, al propio estilo, a la prosa utilizada. Varias de estas críticas virtuales, dejando aparte ahora otros aspectos, están magníficamente escritas, con una prosa, que para sí la quisiéramos más de uno de los que nos dedicamos a este oficio de la palabra. Y aquí habría que citar con toda justicia a Horacio Otheguy, (*Culturamas*), a Hugo Álvares Domínguez (blog *Butaca en anfiteatro*), a José Catalán (*Guía Cultural Ocio y Cultura*) y a Jerónimo López Mozo (*Madridteatro*).

Dejando a un lado algún comentario particular sobre alguna de ellas, estas «críticas virtuales» presentan unos lugares comunes que conviene citar:



- son varios también (Eduardo López, Ángel Esteban, Hugo Álvarez) los que coinciden en destacar el diablocojuelismo que se plantea al espectador, aunque todos hablan de un voyerismo, que es más moderno y menos culto, o de «fisgonismo», como lo definió el propio director en las declaraciones previas;
- es casi unánime el comentario sobre el acierto en la recuperación de esta obra [este autor y esta generación] por parte del CDN y de Manuel Canseco, aunque alguno, como Javier Villán en su blog, la considere como un «teatro viejo» que «ha perdido vigencia» y otro, como Ángel Esteban, vea que «ofrece todo un catálogo de personajes estereotipados y faltos de recorrido» con «falta de unidad y desarrollo narrativo»;
- en general, alaban la escenografía de Paloma Canseco, que la consideran como una pieza clave del montaje: «impactante» es para Esther Alvarado; «excepcional e importante» la siente José Catalán; portadora de simbolismo que «algo tiene de cárcel de mujeres», según Jerónimo López Mozo; o «audaz... vistosa... y útil», para Hugo Álvarez; pero insisto en que la mayoría la consideran como un elemento clave en la función y/o en su éxito;
- coinciden prácticamente todos en admirar tanto el acierto del director a la hora de elegir el reparto, cuestión fundamental, a mi entender, en el trabajo de un director («acertada y con maestría» la define Eduardo López), como los resultados, el altísimo nivel exhibido en la representación, no solo en papeles estelares, sino también en los que podríamos considerar más secundarios de la obra: para Jerónimo López Mozo es «un plantel de buenas actrices»; de «sobresaliente en general» lo califica José Catalán; «reparto de figuras con mucha experiencia» es según Horacio Otheguy; o «magnífico reparto, elenco de lujo» según Esther Alvarado; «en esta función hay que comenzar obligatoriamente hablando de cuatro actores secundarios, que ejercen de verdaderos roba-escenas: los cuatro llenan el espacio y captan





inmediatamente la atención del público en papeles que perfectamente podrían haberse quedado en nada» (Hugo Álvarez Domínguez); críticas todas, absolutamente todas, muy elogiosas para el trabajo de interpretación aparecido en la obra; algunos destacan algunos papeles más secundarios, como el indicado anteriormente o el referido a Juan Carlos Talavera y su borracho, que «lo borda» según Ángel Esteban, o «uno de los mejores borrachos de los últimos tiempos», para José Catalán;

- es curioso, ¿y significativo?, que ninguna de estas críticas hablen de un personaje, que, al parecer, se pierde para ellos: el de la Viejecita, que busca su gato demente e ilusionadamente;
- tampoco ninguno se enfrenta a la cuestión del lenguaje arnichesco y a las posibles coincidencias con otras obras o autores
- la mayoría de los críticos coinciden en interpretar al colectivo femenino como las verdaderas protagonistas del drama, aunque los hombres tengan también su papel fundamental en el desarrollo de los hechos.

En general, los críticos que ha comentado la obra han sido muy elogiosos con ella, y es frecuente que acabaran con una especie de epifonema a modo de conclusión: «ha merecido la pena», dice Jerónimo López Mozo; como «gran producción» la define José Catalán; Horacio Otheguy dice que «el encuentro [entre Lauro Olmo y Manuel Canseco] no ha podido ser mejor»; para Ángel Esteban la obra «tiene calidad incuestionable»; «razón para felicitar al CDN, a Canseco y a todos y cada uno de los actores y equipo artístico y técnico, permítanme que cite al menos a Paloma Canseco» acaba José Miguel Vila; y con «un espectáculo aupado a la categoría de agradable sorpresa», remata su crónica Hugo Álvarez Domínguez.

La labor de Manuel Canseco es casi unánimemente alabada. Dos entrevistas previas al estreno realizadas por Gema Fernández (*Programa T*) y Vanesa Romero (*Revista Teatros*) contribuyen a clarificar asuntos como el



porqué de la decisión de recuperar este título de Lauro Olmo ya olvidado; o cómo se gestó el reparto y la puesta en escena; o cómo el director ve la obra y su posible actualidad. Y tras el estreno, la opinión de los críticos ante su trabajo de dirección ha sido muy aplaudida. Se admira su decisión de mantener intacta la mezcla de humor en «situaciones tremendas» (Eduardo López); o su acierto en «no desnaturalizar la pieza» (José Catalán); su acertada «intervención en el texto exigida por el montaje» (Jerónimo López Mozo). Alguno, como Ángel Esteban Monje, opina que ha «mejorado» la obra y que el montaje tiene una «calidad incuestionable». Otros, no se recatan en halagos y la califican como de «fantástica» (Horacio Otheguy); «factura de primer nivel... el mayor acierto de esta versión está sin duda en el ingenio con que Manuel Canseco se ha acercado a la función» (Hugo Álvarez, y concreta la labor del director en cuanto a ritmo de la representación, creación de escenografía y elección y dirección de elenco). Y lo mismo hace José Miguel Vila, calificándolo de «montaje exquisito al que no se le puede poner ningún pero». Parece, pues, unánime el aplauso para Canseco.

Pero eso no quiere decir que no haya recibido rechazos, tanto el texto como el montaje. Ya he comentado los reparos expuestos por Javier Villán. Pero hay más. El baile de inicio no termina de verlo Hugo Álvarez, quien piensa que «no viene mucho a cuento». Pero es mucho más adverso Ángel Esteban, quien considera que la «movilidad incluya un bailecito de bienvenida a un drama y, lo que es peor, un bailecito de despedida como si el final fuera feliz y la revista hubiera terminado» o que «tiene un reparto deslavazado y esquivo». Puede que este crítico sea el más severo con la obra en algunos de sus aspectos. Es severo con el texto, al que considera que es un «catálogo de personajes, la mayoría de ellos estereotipados y faltos de recorrido» o el ya citado «falta de unidad y desarrollo narrativo», aunque, por el contrario, alaba el montaje de Canseco. En *Notodo.com* se considera que el texto tiene «exceso de expresiones y refranes (además de los siempre algo artificiosos soliloquios)» y por eso es «una apuesta difícil de llevar a escena» con la que «cuesta empatizar a pesar de las circunstancias dramáticas que nos



expone», y, aunque la puesta en escena le parece «original y rica» la considera como una «propuesta que, si bien en ningún momento aburre, tampoco llega a emocionar».

Y resalto un dato muy significativo y que para mí contiene una considerable dosis de humor: es frecuente que, tantos en las entrevistas y comentarios previos, como en las críticas posteriores al estreno se insista en la oportunidad de la recuperación de esta obra frente al fracaso obtenido en el estreno de año 1963. Es un lugar común que, con la excepción de Javier Villán ya comentada, y con la lógica abstención de Ángel Esteban, apoyan Vanessa Ramiro, Jerónimo López Mozo, Esther Alvarado, Horacio Otheguy, Hugo Álvarez o José Miguel Vila; pero es curioso que, al rebufo de tal recuperación, otros tantos de estos citados recuperan el ácido texto de Enrique Llovet en *ABC*, en el que el famoso crítico acusaba, entre otras lindezas, a *La pechuga de la sardina* de no ser «una buena comedia», de no ser «ni siquiera una mediana comedia» y de ser «un aburrido monumento escénico». Me parece interesante y significativo el buceo que algunos críticos han realizado en el pasado del texto a analizar, primero porque es síntoma del rigor con que se han tomado su trabajo, cosa de admirar; en segundo lugar, por comprobar cómo estos han estado prestos a bajarse al ring para un sorprendente ajuste de cuentas; y en tercer lugar para mostrar cómo la crítica también comete sus errores y cómo las palabras se pueden tornar lanzas contra uno mismo cuando pasa el tiempo. Sin duda que la validez de *La pechuga de la sardina* era mucho mayor en el año 1963 que en el momento actual; pero unas razones no muy claras hicieron que uno de los críticos con mayor poder de aquel instante atacara con dureza un texto al que hoy se le reconoce vigencia y valores evidentes. Hay en esta recuperación de la crítica de Llovet una deseada lección, una inesperada reprimenda, un infantil (por ingenuo) y severo tirón de orejas a esos críticos que, instalados en su torre de control, pontificaban y sentenciaban haciéndose temer por los profesionales del teatro de su tiempo e incluso por sus compañeros de profesión.



Por último, hay que hacer notar los atinados comentarios que hace Hugo Álvarez Domínguez en su blog, quien, tras hacer una crítica muy elogiosa del espectáculo, y coincidiendo con lo sostenido por Luciano García Lorenzo, el día del coloquio con la compañía, sobre el futuro y la rentabilidad de del espectáculo, comenta las exigencias que hay que hacer a las instituciones públicas como el CDN y el acierto que se ha tenido con la recuperación de esta obra; pero lamentándose de que «tenga los días contados» a pesar de haber sido «uno de los éxitos inesperados de la temporada». Mete la espada en la herida de la necesidad de gira que deben tener los espectáculos producidos por entes públicos y propone le feliz idea de cooperación con otros centros (en este caso el Centro Dramático Galego) tanto para la producción como para posteriores representaciones. Parece, pues, que las opiniones en esta dirección se van extendiendo y habría que pedir al Ministerio de Cultura sensibilidad y valentía para estas importantes cuestiones.

Acabo aquí con los comentarios a las críticas a *La pechuga de la sardina* aparecidas en periódicos y revistas digitales. El resumen que se puede hacer de ellas es que en este medio se ha atendido con más atención al estreno; que los trabajos son, en general, más rigurosos y profundos; que, en muchos casos, se observa en ellos un importante trabajo de investigación y documentación previa de la figura del autor; que un buen número de los citados críticos se ha leído previamente la obra comentada; que consta en sus líneas una considerable labor de documentación sobre la figura del director; y que se dedica en ocasiones un espacio importante que proporciona una crítica más profunda, más amplia, más abarcadora y, por tanto, más rigurosa. Esto hay que agradecerlo y éste es el camino que está pidiendo a gritos nuestro teatro. Exigir a los críticos por lo que tienen de determinantes para el futuro de algunos espectáculos, criticar a los críticos es necesario y justo. Ahora falta saber quiénes critican a los que critican a los críticos. Pero eso ya es otra cuestión y dejemos al santo con su enagua.



Sea como sea, lo importante, lo verdaderamente importante es que, de la mano de Ernesto Caballero, como director del CDN, y de Manuel Canseco, como director de la función, hemos recuperado la figura de Lauro Olmo y hemos visto un magnífico espectáculo, que deberían poder contemplar muchos más españoles que, (como los madrileños) pagan sus impuestos y contribuyen a mantener centros tan vivos y prestigiosos como el Centro Dramático Nacional.

