

EL OBISPO, PASTOR Y PADRE

El esquema catorce

SUCEDA lo que suceda en cuanto a su aplicación, desarrollo y evolución con el texto conciliar dedicado a los obispos, lo cierto es que el Vaticano II ha dado lugar a un nuevo tipo de obispo, pastor y padre, que pierde su vieja apariencia de príncipe y señor eclesiástico.

Me avergüenza ahora haber preguntado, por ejemplo, a monseñor Heleder Cámara, arzobispo de Río, y con cierta malignidad, qué se hizo de aquel movimiento de pobreza episcopal de que tanto se habló durante la primera sesión conciliar. Estábamos charlando en una librería donde me había costado trabajo reconocerle bajo su boina y una espesa bufanda, y luego yo le había acompañado hasta el autobús. En la propia residencia donde vivía convivíamos con obispos, y el título más grueso que usábamos para dirigirnos a ellos era el de «monseñor», que, cualquiera que sea su aristocrática etimología, hoy está lo suficientemente eclesializado como para que nadie recuerde su vieja historia.

Muchos de esos obispos no usaban siquiera un distintivo externo que les revelase como tales a quienes no les conocían y de todos modos tampoco vamos a hacer un drama porque algunos seguían usando su morada sotana o un cordoncillo rojo que los

confundía constantemente con cualquier funcionario vaticano, canonigo o algo así. El 3 de diciembre en el Instituto Oriental, un periodista italiano que asistía a aquella reunión de despedida de algunos padres conciliares, estuvo luchando a brazo partido para conseguir entrar con un clérigo alto y delgado que también se proponía entrar muy decididamente. Luego reconoció en él al cardenal-arzobispo de Santiago de Chile, monseñor Silva-Henríquez, y recordaba en un artículo, para que el contraste fuese más fuerte, una cierta conferencia que, en vísperas del Concilio, daba un día el padre De Lubac en una sala más bien mundana de los alrededores de la Plaza del «Popolo». Ocurrió casi una conmoción cuando se le ocurrió entrar allí a un solo obispo, el sacristán de su Santidad, monseñor Van Lierde. Los organizadores del acto se turbaron como ante la vista de un ser extraño, entre ángel y jefe superior de oficina, y no encontraban silla conveniente para monseñor, hasta que dieron con una incomodísima poltrona de dorados brazos y tapizada en rojo. Ese versallesco decorado a que por tanto tiempo han estado condenados los obispos y el mismo Santo Padre. Decorado del que Juan XXIII se reía con toda sus ganas y que Pablo VI no ha

soportado un momento más, expulsándole de sus habitaciones particulares.

Porque lo tremendo es que, sobre tener que sentarse en insostenibles sillones y entre almohadones macrónicos que huelen a polvo de siglos y hasta a polvo físico y vivir en aparatosos palacios con frecuencia ruinosos por dentro, desangelados, horribles, fríos como Siberia, que exigirían una fortuna para ser caldeados, nuestros obispos pasan por ricos. A causa también de llevar pectorales y anillos para cuyo valor sentimental somos muy incomprensivos. Recuerdo, por ejemplo, a un obispo del Salvador que se sentaba a nuestra mesa. Usaba un precioso pectoral y un anillo de un gusto exquisito. No sé si se lo llegamos a criticar, hasta que un día nos enteramos que aquellas joyas se las había hecho su padre, que fue platero, y monseñor no había querido siquiera reponer dos piedras perdidas para que nadie pudiese allí las manos que no fuese el autor de sus días. Nos emocionó y supimos valorar luego mucho mejor el gesto de haber cambiado, sin dudarlo esta vez, el anillo paterno por el sencillo anillo que el Santo Padre regaló a todos los obispos.

De todas formas ha sido grande el impacto que ha hecho sobre todos la decisión de unas 500 obispos de distintos

países que han firmado un documento que luego se ha dado en llamar «el esquema XIV»: «Nosotros —dice el documento— renunciamos para siempre a la apariencia y a la realidad de riqueza, especialmente en el vestido (ricas estolas, colores vivos) y los distintivos en piedras preciosas. No poseeremos ni muebles, ni inmuebles, ni cuenta en el Banco y rehusamos ser llamados verbalmente o por escrito con nombres o títulos que signifiquen grandeza o poder (por ejemplo, eminencia, excelencia, monseñor). Preferimos ser llamados con el nombre evangélico de «padre». No queremos privilegios ni prioridades y al retornar a nuestras diócesis haremos conocer a nuestros diocesanos esta resolución».

Pero claro: junto a estos quinientos hay que añadir los que no pueden renunciar a nada porque no lo tienen. El Vaticano ha tenido que cargar con los gastos de desplazamiento y estancia de gran parte de los obispos durante estos cuatro años de Concilio y yo mismo puedo ser testigo de los muy baratos regalos que estos obispos del Vaticano II, por muy envueltos en púrpuras que los viésemos, escogían para sus familias, después de echar mucho sus cuentas y hasta regatear un poco como las buenas amas de casa con un presupuesto muy justo. De modo que lo que ha hecho este Vaticano II ha sido algo así como apartar una decoración brillante de teatro que ha dejado ver la realidad y en todo caso llevar a la conciencia de muchos, si es que no estaban convencidos de ello, de que la pobreza, externa también, debe ser un signo de la Iglesia de hoy. Para cortar además las distancias de los fieles con respecto a su pastor, a quien con frecuencia ellos mismos, víctimas de prejuicios, condenan a una soledad insostenible y a quienes consideran como «gobernadores vestidos de color violeta», como se decía en Francia en tiempos de Napoleón, aunque muchos se vean mal para pagar un periódico y hacer las cuatro comidas del día.

Un vicario de cierta diócesis española me decía que su obispo, que ahora ha cedido el palacio episcopal para hacer un grupo de viviendas, iba a hacer un no pequeño negocio: el de ahorrarse la luz y la calefacción, que siempre eran cuentas atrasadas en realidad, pero que se pagaban puntualmente por eso de conservar el prestigio, teniendo que acudir a una serie de malabares que resultaban cada mes más cómicos. Y sin embargo el obispo que ha cedido ese palacio con todo amor cree que se ha desprendido de un privilegio así que le avergonzaba.

Por lo demás, «el esquema catorce» creo que no debería alcanzar un poquito siquiera a todos los cristianos, que también somos Iglesia, a quienes también contemplan los ojos ajenos a ella en busca de nuestro testimonio.

JOSE JIMENEZ LOZANO

El hombre como drama en Shakespeare

Por JULIAN MARIAS

A veces me he preguntado por la razón de la sin par intensidad dramática de Shakespeare. Cada vez parece más evidente que el teatro europeo alcanzó en él una cima que no significa sólo un mérito mayor, sino una cualidad distinta. Yo diría que, al lado de Shakespeare, cualquier forma dramática parece deficiente, quiero decir menos dramática, en alguna medida desvirtuada por la narración, por la ideología, por los esquemas, por el lirismo —según los casos—.

No puede pensarse en los temas, porque muchas veces son triviales o indiferentes, y Shakespeare los tomaba de cualquier parte: de la historia inglesa, de la historia romana, de la tradición helénica, de oscuras novelas italianas. Ni siquiera se trata de los «mitos», de los grandes personajes inagotables que han quedado erigidos frente a nosotros: Hamlet, Julieta, Macbeth, Otelo... Son todas las criaturas shakespearianas, las figuras menores y olvidadas, igualmente dramáticas. Tan pronto como empiezan a hablar, sentimos que estamos «asistiendo» —ésta es la palabra— no al drama que se desenvuelve en la escena, sino al drama del hombre, al drama que es el hombre.

El siglo XVII, el gran siglo barroco, hizo el gran descubrimiento de que el sueño y la ficción, lejos de ser formas inferiores de realidad, acaso privaciones de realidad, son aquellas que se aproximan a la del hombre mismo. No es éste una «cosa», sino algo que pasa, sucede o acontece, algo que se puede contar o cantar. Los poetas lo adivinan: Cervantes, Quevedo, Calderón, Shakespeare; los filósofos lo saben y formulan en conceptos: Descartes, Pascal, Leibniz. Calderón había dicho que «la vida es sueño», pero había agregado, con mayor profundidad, que «el soñar sólo basta». Quevedo había expresado como nadie la temporalidad de la vida:

«Ayer se fué, mañana no ha llegado, hoy se está yendo sin parar un punto, soy un fué y un será y un es cansado.»

En el hoy, y mañana, y ayer, junto pañales y mortaja, y he quedado presentes sucesiones de difunto.»

Y Shakespeare, en «La Tempesta» (IV, 146), encuentra la expresión más aguda:

«We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.»

Somos de la materia de que se hacen los sueños, y nuestra pequeña vida de sueño está rodeada.

Este dramatismo interno, intrínseco, de la vida humana es el gran tema, el hallazgo radical de Shakespeare. El drama no es lo que pasa tal vez a los hombres, lo que el argumento de la obra teatral recoge, y los actores hacen revivir en la escena; el drama es el hombre mismo, cada uno de los personajes chicos o grandes que Shakespeare hace vivir. No sus relaciones, no sus conflictos, sus amores, sus luchas, sus ambiciones entrelazadas, que buscan desenlace. El drama reside en la realidad de cada uno de ellos, pase lo que pase y aunque no pase nada. Por eso es el teatro de Shakespeare dramático en segunda potencia. No de faltar abolirían el drama; en Shakespeare éste acompaña al hombre, porque es la sustancia misma de que está hecha la vida.

Los personajes de Shakespeare son «personas», proyectos de vida que se afanan por ser «alguien», un «quién» inconfundible. Incluso en los secundarios y menores, o en los tomados de la historia, o de otras fábulas preteritas, alienta una irreductible pretensión personal. Sentimos que están allí presentes, en cuerpo y alma, y esto quiere decir con su vida entera, distinta de cualquier otra, con una «misimidad» intrínsecamente dramática. No hay «cosas» en un escenario de Shakespeare; no hay tampoco «tipos» o figuras esquemáticas; no hay «costumbres»; no hay «símbolos»: hay hombres y mujeres, vidas humanas que se hacen ante los ojos del espectador.

«¿Cómo puede hacerse esto? ¿Cómo consigue Shakespeare este maravilloso efecto?»

Un autor dramático no tiene más que un poco de acción, ideas y venidas sobre la madera del escenario, y palabras, palabras, palabras. Pero estas palabras no son suyas: son «de sus personajes». Son ellos los que las dicen, los que las están sosteniendo y sustentando con sus propias vidas, y esto quiere decir que no son palabras abstractas, sino «palabras de presentes», dichas en una situación, en una circunstancia determinada, por alguien que habla a alguien —aunque sea a sí mismo o a Dios—.

Alguna vez he hablado de la «calidad de página» que tienen algunos autores, y que consiste en la intensidad que tiene cada una de ellas, independientemente del valor de la obra en su conjunto. Y he dicho que esa calidad estriba en que es el autor mismo quien habla, no «la gente»; quiero decir, que es el autor el que dice cuanto escribe, sin apoyarse en las formas recibidas, en las frases hechas, en los recursos tópicos del decir. Cuando un escritor con calidad de página escribe algo, lo hace «desde sí mismo», no desde un repertorio impersonal de fórmulas, y al poner la mano sobre unas líneas impresas sentimos el latido de su corazón. Pues bien, Shakespeare es un máximo de «calidad de página». En rigor, cada frase de un personaje suyo brota de un propósito expresivo único, inconfundible; reconocemos la manera shakespeariana línea a línea, y bajo ella la irreductible personalidad del personaje que está hablando. Nadie puede decir eso más que Shakespeare —pensamos—. Y al mismo tiempo sentimos que en la melodía de esa frase se está manifestando un proyecto de vida personal. Retórica cuando hace falta, sobriedad extrema cuando es lo que se pide, tronía de Marco Antonio, pasión desmesurada, tierna y violenta de Otelo, lirismo de Julieta; poesía «siempre», porque Shakespeare sabía que el teatro es «poesía dramática».

En «King Lear», cuando las hijas del viejo rey van a decir cuanto lo quieren, Goneril dice que su padre es «dearer than eye-sight, space, and liberty», más querido que la vista, el espacio y la libertad. ¿A quién sino a Shakespeare podría habersele ocurrido esta comparación maravillosa e inesperada? Pero es Goneril la que habla; y al escuchar su retórica imaginativa y brillante, Cordelia murmura: «What shall Cordelia do? Love, and be silent.» «¿Qué hará Cordelia? Amar y estar callada.» Basta con eso: las dos figuras están ya presentes, inconfundiblemente trazadas: hijas de Lear y de Shakespeare, pero irreductibles, únicas, ésta y aquella.

Es la lengua de Shakespeare la que nos encadena y hechiza; es su manera de decir la que nos trae como un fresco viento de realidad. Podemos leer una escena cualquiera de un drama suyo, de una comedia, de una pieza histórica que no conocemos y cuya trama se nos escapa, y encontramos la vida alentando en cada página. Yo pienso que la genialidad máxima de Shakespeare estriba ahí: en la recreación desde sí mismo de cuanto puede decir un hombre o una mujer.

Lo que traducen sus palabras es sobre todo un determinado «temple» vital. Antonio Machado, refiriéndose a las canciones que cantan en corro los niños, escribió estos dos versos definitivos:

«confusa la historia y clara la pena.»

En Shakespeare la historia puede estar confusa, o ser desconocida o no importarnos nada; la pena o la alegría o la pasión o el humor están siempre bien claros: el temple de la vida. En la menor frase se descubre un modo de ser hombre, una interpretación íntegra del sentido de la vida.

Nada se explica. Si Shakespeare explicara, sería un pensador, un ideólogo, no un poeta. Transmite, contagia, comunica. Nos hace transigir a su mundo, a las innumerales y siempre distintas criaturas que engendró. Unas pocas palabras escogidas, unos acentos repartidos por la frase con instinto infalible, reproducen en nuestro oído el temblor de una vida. A los cuatrocientos años de haber nacido, William Shakespeare vive fragmentado en los mil dramas memorables que resisten a la muerte y recomponen juntos el misterio de su personalidad esquiva.

El espectador y la crítica

“Querido profesor”

de Alfonso Paso, estrenada en el teatro Infanta Isabel, bajo la dirección de Alberto Curado, por los siguientes intérpretes: Irene Gutiérrez Caba (Irene), Elisa Ramírez (Laura), Montserrat Noé (Luisa), Amparo Martí (Clementina); Alfonso Paso (Carlos), Francisco Pierrá (Jacobo), Eduardo Martínez (Julio), César Bonet (Fernando). Decorado de Sigfredo Burman, realizado por Manuel López. Música de la canción «Querido profesor», del maestro Montorio.

EL ESPECTADOR.—Esta es la obra número 100 del más fecundo y discutido autor de la postguerra: Alfonso Paso, que a los treinta y nueve años, y en poco más de diez, ha inundado, materialmente, los escenarios españoles con buenas y malas comedias, unas veces ingeniosas y otras menos, pero siempre suficientes para complacer a su numeroso auditorio (y aquí la palabra no es tópica porque el público de Paso se extiende por toda la geografía española, confiando una popularidad que ni los más famosos alcanzaron en los años jóvenes). Si a Lope de Vega le «distingueron» sus coetáneos con el apelativo de «Monstruo de la Naturaleza», a Paso le llaman hoy los suyos «Monstruo del Paseo de La Habana». Con todas las distancias que hay que establecer entre el autor de «Fuenteovejuna», y el de «Los pobrecitos», no puede negarse el paralelismo, al menos en cuanto a fecundidad. Ya sé que Lope escribió más de 1.500 comedias y Paso no llegará, ni con mucho, a esas cifras. Pero no porque no puede hacerlo, como Lope, sino sencillamente, porque no tiene necesidad de hacerlo. En la época del «Príncipe de los Ingenios», a la obra más celebrada «ese le daban» muy poquitas representaciones —una, dos, tres, cinco...— y el autor con inventiva e ingenio se veía obligado a improvisar. En nuestra época, y concretándonos únicamente a Alfonso Paso, bastantes de sus piezas han rebasado las 500, las 600 representaciones. Quiero decir que si Paso hubiera nacido en la época del inventor de la comedia española, podría haber escrito al mismo ritmo que aquel. Esto, incuestionablemente, es un mérito que no podemos negar al autor de «La boda de la chica», del que es oportuno ahora recordar también otros títulos que apuntan valores positivos dentro de su teatro: «El mejor mozo de España», «El canto de la cigarras», «Catalina no es formal», «Preuntan por Julio César», «El cielo dentro de casa», «Las buenas personas», «Lo siento, señor García», «Adiós, Mimi Pompón», «Cuatro y Ernesto», «Usted puede ser un asesino», «Rebeldes», «La corbata», «Educaro a una idiotas», «Querido profesor». Con estos y otros títulos, la mayoría registrados y comentados en los ocho volúmenes hasta ahora publicados de esta colección, no puede desahucarse a Alfonso Paso, como algunos pretenden, con el neopositivo nombre de «autor de brocha gorda», aunque sea cierto que en muchas de sus obras ha empleado este vulgarísimo «pincel». Por otra parte, es de los poquitos autores que, con menor o mayor acierto, ha llevado a nuestros escenarios, temas, problemas, «situaciones», incluso ciertas inquietudes carac-

terísticas de nuestro tiempo español. Paso es un estupendo comentarista de la actualidad, una especie de editorialista de nuestra escena que, a vuelo de pluma, ha ido, durante cerca de doce años, dando testimonio de esto y de aquello y de lo de más allá. Sus obras podrán o no interesar al público del porvenir, pero los historiadores del teatro, y también los sociólogos encontrarán en ellas materiales útiles para entender algunas cosas de «hoy» con lo que llegamos a la conclusión de que, a su manera, el teatro de Alfonso Paso, es, por el momento, el único teatro de «testimonio» que en España se ha estrenado, si exceptuamos tres o cuatro títulos de otros autores de todos conocidos. Ya sé que con esta declaración «a priori» —homenaje que rindo a Alfonso en su centenario, sin que me duelan prendas— provocaré la carcajada—prevista por otra parte—, de los «selectos» y los «iracundos». También sé que, dentro de pocos días, no tendré más remedio que vapular a Alfonso Paso y quizá pasados algunos más me depare la ocasión, más grata, de volverle a elogiar. A fin de cuenta esto es lo que se llama «dar testimonio» o «dar fe», misión que incumbe a el espectador y la crítica que, si incurre en contradicción, es porque los autores, como los críticos, como los espectadores, como el mundo «son así». Esto no tiene vuelta de hoja y está tan claro como que «Mi querido profesor» ha gustado a la crítica y al público. Ustedes lo van a comprobar.

«A B C».—«Querido profesor» es una encantadora comedia. Bien armada. Con personajes que trascienden de la perpetua enseñanza y suben por un largo espiral emotivo.

«PUEBLO».—«Querido profesor», pese alguno defectos, que pueden señalarse en el amañado y artificioso —eso que llamamos «carpintería»—, es una comedia francamente buena en la que encontramos las mejores cualidades y calidades del teatro del prolífico autor que tanto echábamos de menos en muchas de sus últimas producciones.

«YA».—«Querido profesor» nos parece, en primer lugar, una obra sincera y entrañable, donde el autor sin perder su calidad teatral, ni Dios quiera que la pierda, ha escrito cuidando el estilo más que de costumbre, lo que siempre es de agradecer. Con esto quiero decir que «Querido profesor» me ha gustado francamente.

«MADRID».—Y a mí también. EL ESPECTADOR.—Porque... «MADRID» —... en «Querido profesor», una mezcla de ternura y humor, de piedad y sonrisa, llena toda la obra, recta, clara, sincera. Lo patético y lo grotesco se juntan en una muy hábil dosificación: «tragicomedia» llama

ma el autor a su obra, y ambas notas, la dramática y la cómica, juegan armónicamente, sin descoyuntarse nunca.

«MARCA».—También, porque «Querido profesor» es obra considerable incluso en una temporada en que los estrenos de Paso muestran un orden y una seguridad superior, ya que plantea un problema humano, el del último amor del cincuentón, tierno, trágico y ya en el umbral de lo senil.

«EL ALCAZAR».—La historia de un profesor al que le gastan una cruel broma: la alumna guapa finge haberse enamorado de él. Y él se lo cree. Y él se entusiasma. Y él se encuentra con un mundo distinto... Nada más. Y nada menos. Buen tema, en principio. Pero corto tema tal y como está tratado en la comedia.

«PUEBLO».—Quizá el primer acto de la pieza es largo y excesivamente detallista. Pero Paso ha conseguido a fuerza de ingenio, de gracia, de dominio y de imprimir a la trama variantes originales impensadas, levantar con materiales tantas veces usados en comedias y películas, la flamante y ambiciosa arquitectura de una obra interesante y hasta sorprendente.

«A B C».—Y ha conseguido más. Si el tema es una réplica de fuerte tradición dramática —el del hombre maduro y la mujer joven, la «fruta verde»— dentro de este tema, subyacen, trabajados por muchos pensadores, las líneas de la conciencia afirmativa del «yo» con todas sus complicaciones y variantes. Esta «acción» la ha colocado Alfonso Paso sobre el carril de una intriga que combina cierto ligero análisis de la nueva población estudiantil con el «tema» vital de un profesor de matemáticas. La fusión da como resultado una estructura dramática extraordinariamente fuerte y seductora en la que entran sin violencia tipos bien observados y un par de ellos —la alumna, la esposa del profesor— realmente hondos y graves.

«MARCA».—También el tipo central es excelente, pues tiene una flexibilidad tragicómica que no pierde de vista su humanidad ulterior y no suscita ningún desmesuramiento alrededor de una huella tragicómica que llega a su cima en la escena de la borrachera, en la que Paso, como actor, está formidable.

«PUEBLO».—Por otra parte, el problema último —el que llega momentos antes del desenlace—, y que sitúa a la esposa del profesor en el trance paradójico de obligar a su supuesta rival a que declare un amor que no siente, para evitar precisamente el total infortunio y derrumbamiento del protagonista, esa terapéutica de la ficción consoladora, está en la pura línea del teatro espiritualista y nos parece un gran acierto humano y teatral.

EL ESPECTADOR.—Alfonso Paso, actor...

«MARCA».—Es indudable que la atracción principal del estreno en el Infanta la constituyó la presencia del autor como protagonista de su obra; no como interprete secundario o como

personaje principal, sino como protagonista casi absoluto, pues tanto los diálogos matrimoniales como las escenas de conjunto fueron concebidas como estro para encumbrar la figura central del profesor, aunque con suficiente habilidad para que no pareciera en ningún momento un aria creada.

EL ESPECTADOR.—Luego la interpretación del autor-actor fue buena.

«YA».—Excelente. Un poco vacilante al comienzo, se afirmó con rapidez y acabó dándonos una versión redonda de su papel.

EL ESPECTADOR.—Sin desmerecer al lado de los profesionales.

«INFORMACIONES».—Que son, nada menos: Irene Gutiérrez Caba, que actuó con esa increíble perfección que sabe dar a toda su labor escénica; Elisa Ramírez, acertadísima en un personaje de difícil y compleja matización; Amparo Martí y Paco Pierrá, no saben hacer nada mal, aun cuando sólo tengan a su cargo personajes episódicos como en esta ocasión, brillan

siempre con fulgor de primera magnitud. También estuvo insuperable Montserrat Noé, y actuaron con total acierto Eduardo Martínez y César Bonet, todos ellos bajo la dirección de Alberto Curado y moviéndose en un decorado que Sigfredo Burman, siempre gran maestro, resolvió con su proverbial eficacia.

EL ESPECTADOR.—¿Éxito «total»?

«MADRID».—Y claro, creciente y rotundo. La cortina se levantó al término del primer acto ocho veces, y diez, al final del segundo.

«INFORMACIONES».—Lo que quiere decir que Alfonso Paso vivió una noche triunfal, redonda y brillante. Y se lo mereció en todos los aspectos.

EL ESPECTADOR.—¿De acuerdo?

«PUEBLO».—En absoluto. Así fué jubilosamente celebrado el estreno de la comedia que rinde el primer centenario en el catálogo de Alfonso Paso.

EL ESPECTADOR.—Pues con lo dicho basta ¡Hurra, «Querido profesor»!

FRANCISCO ALVARO

EL CABALLO DE TROYA

personaje principal, sino como protagonista casi absoluto, pues tanto los diálogos matrimoniales como las escenas de conjunto fueron concebidas como estro para encumbrar la figura central del profesor, aunque con suficiente habilidad para que no pareciera en ningún momento un aria creada.

EL ESPECTADOR.—Luego la interpretación del autor-actor fue buena.

«YA».—Excelente. Un poco vacilante al comienzo, se afirmó con rapidez y acabó dándonos una versión redonda de su papel.

EL ESPECTADOR.—Sin desmerecer al lado de los profesionales.

«INFORMACIONES».—Que son, nada menos: Irene Gutiérrez Caba, que actuó con esa increíble perfección que sabe dar a toda su labor escénica; Elisa Ramírez, acertadísima en un personaje de difícil y compleja matización; Amparo Martí y Paco Pierrá, no saben hacer nada mal, aun cuando sólo tengan a su cargo personajes episódicos como en esta ocasión, brillan

NUEVA FABRICA EN VALLADOLID PRECISA

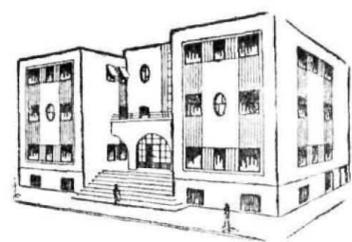
Oficial de primera con formación para aspirar a Jefe de equipo, con amplios conocimientos y experiencia manejo máquinas herramientas.

Oficial de segunda para trabajos en chapa fina, manejando plegadora, cizalla, punzonadora y máquina universal, con conocimientos de trazado.

Oficial de segunda soldador eléctrica y autogena.

Oficial de segunda pintor para chapa, con amplios conocimientos en el preparado de la misma. Dirigirse, con aspiraciones e historial profesional, al Apartado 262, Valladolid.

Absoluta reserva colocados Ref. 67.



CLINICA QUIRURGICA Dr. ESCUDERO Servicio permanente de urgencia SALVADOR, 12 VALLADOLID