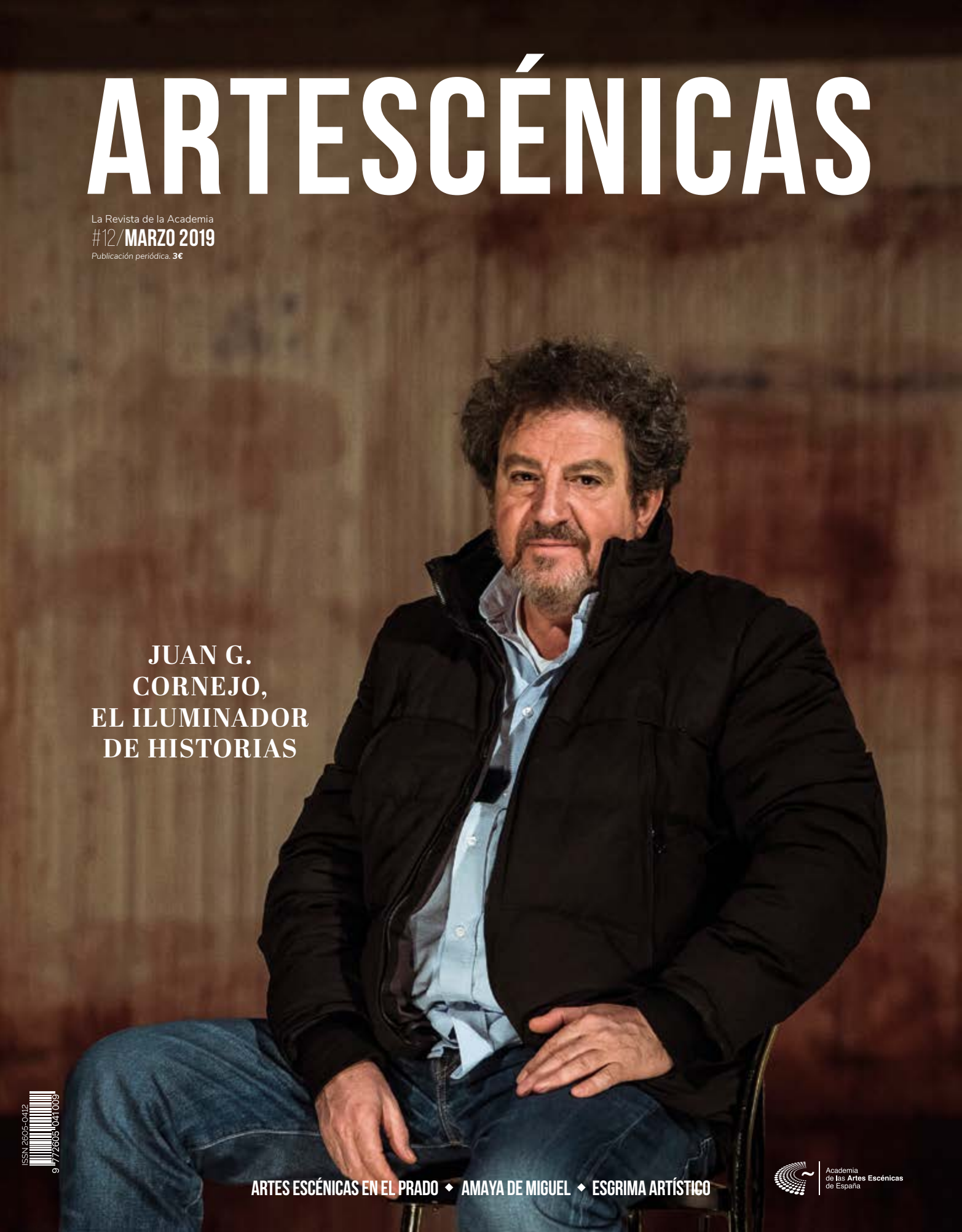
ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#12/**MARZO 2019**
Publicación periódica. **3€**



JUAN G. CORNEJO, EL ILUMINADOR DE HISTORIAS

ISSN 2605-0412
9 772605 041009

ARTES ESCÉNICAS EN EL PRADO ◆ AMAYA DE MIGUEL ◆ ESGRIMA ARTÍSTICO

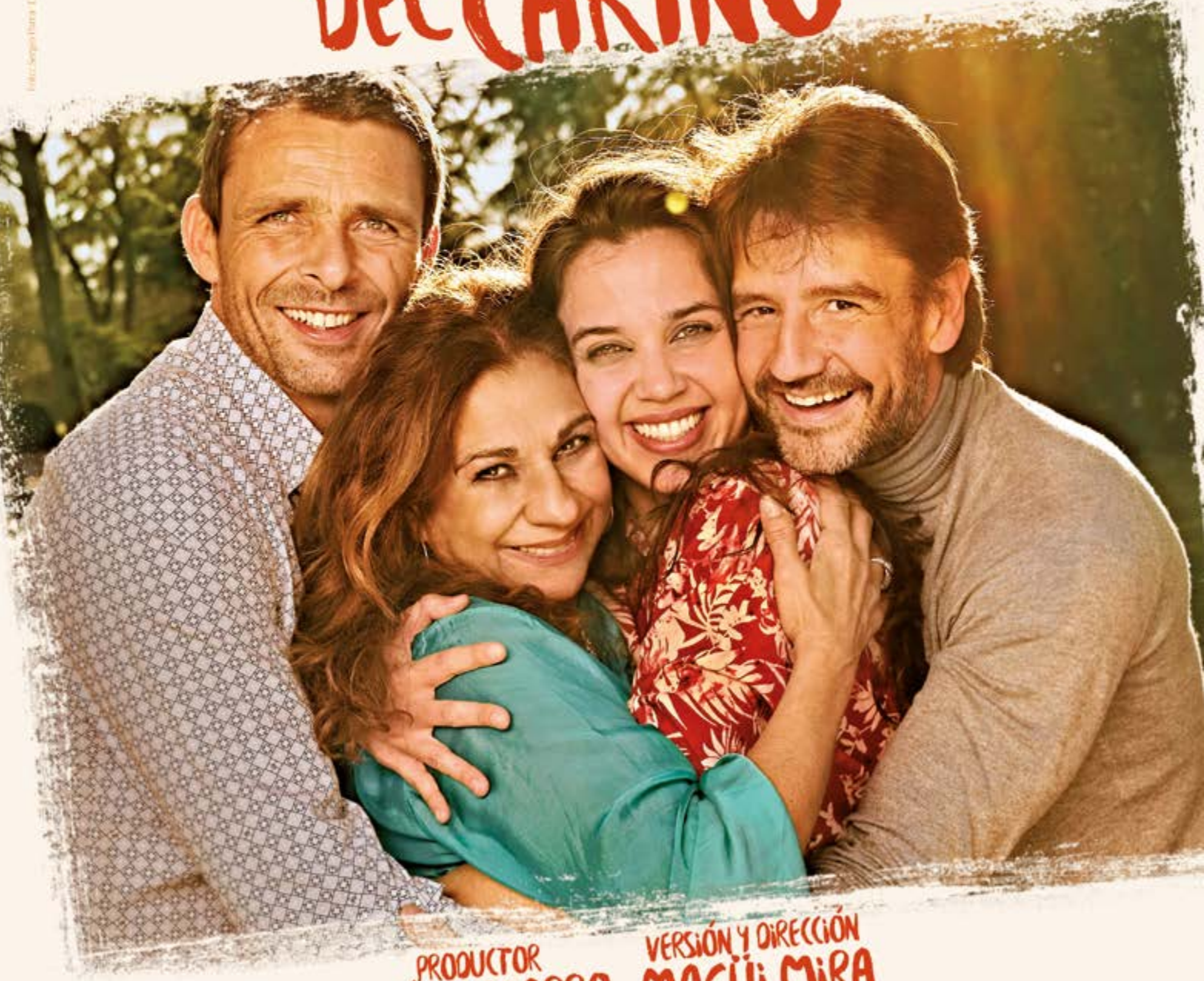
Academia de las **Artes Escénicas** de España

PENTACION
ESPECTÁCULOS
PRESENTA

LOLITA FLORES
LUIS MOTTOLA
ANTONIO HORTELANO
MARTA GUERRAS

LA FUERZA DEL CARIÑO

DE BROOKS Y GORDON
ADAPTACIÓN DE
EMILIO HERNÁNDEZ



PRODUCTOR
JESÚS CIMARRO

VERSIÓN Y DIRECCIÓN
MAGÜI MIRA

CONTENIDOS

5 **EDITORIAL**

6 **LA ACADEMIA AVANZA**
La nueva junta directiva cumple su primer año.
Por Jesús Cimarro

10 ENTREVISTA
JUAN GÓMEZ CORNEJO
Uno de los iluminadores más requeridos de la escena nos habla de su oficio.
Por Arantxa Vela Buendía

18 **CARA Y CRUZ**
¿Pueden los bailarines de compañías oficiales hacer galas privadas?

20 PLÁSTICA ESCÉNICA
LA PUESTA EN ESCENA MÁS TECNO
Sofisticados softwares y dispositivos cada vez más precisos se incorporan a la práctica escénica para provocar en el espectador una reacción inmersiva.
Por Liuba Cid

24 DANZA
DANZA Y PUBLICIDAD
Sobre el reflejo de la danza en los spots de TV.
Por Carmen Giménez-Morte

28 BICENTENARIO
LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PRADO
Las obras sobre teatro, danza y lírica que guarda el museo.
Por Antonio Castro
La inspiración del Prado en el teatro. *Por César Oliva*

40 INTERPRETACIÓN
ESGRIMA ARTÍSTICO
Apuntes de un actor especializado en esta disciplina. *Por Ángel Solo*

44 LOS VISITANTES
DAM JEMMET

48 APUNTES HISTÓRICOS
ENTERRAR EN SAGRADO
¿Es cierta la prohibición de enterrar a los cómicos en tierra sagrada?
Por A. Castro

52 LÍRICA
MODERNIZACIÓN DE LA ZARZUELA
El género se renueva.
Por Hugo Álvarez y Javier Ortiz

56 TEATROS
TEATRO CUYÁS
20 años de la última renovación del coliseo canario.
Por Carmen Márquez-Montes

60 ENTREVISTA
AMAYA DE MIGUEL
La directora del INAEM explica su reforma.

64 ACTIVIDADES
NOTICIAS DE LA ACADEMIA

68 RELATOS DE CÓMICOS
RATA DE TEATRO
Por José Luis Alonso de Santos

74 BUTACA DE ESTRENO
JAVIER OLIVARES

- Fotos exclusivas
- Entrevistas
- Actualizaciones diarias

¿interACTÚAmos?

AISGE en redes. Síguenos

@aisge

somos.aisge

@somos_aisge

aisge

www.aisge.es

ARTESCÉNICAS

Editor
Academia de las Artes Escénicas
de España (AAEE)

Directora
Liz Perales

Subdirector
Antonio Castro

Consejo editorial
Mercedes L. Caballero, César Oliva,
Arantxa Vela Buendía

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte,
Juan Luis Mira, Julia Oliva, Jose L. Raymond, David
Rodríguez Peralto, Pilar Rubio, Julio Felipe Salvatierra,
Ángel Solo

Publicidad
publicidad@academiaae.es

Dirección de arte y maquetación
Victoria de Diego

Suscripciones y distribución
AAEE
Abdón Terradas, 4. 4ª planta
28015 Madrid
+34 915 946 984
comunicacion@academiaae.es
www.academiadelasartesescenicas.es

Imprime
Gamacolor

Depósito Legal: M-8168-2015

ISSN: 2605-0412 / Impresa
2605-0420 / Online

Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

Portada
Juan Gómez Cornejo fotografiado por David Ruano

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente
Jesús Cimarro

Vicepresidenta de Estudios y Actividades
Rosángeles Valls

Vicepresidente de Régimen Interno
Juan Ruesga

Vicepresidenta de Premios y Distinciones
Marta Torres

Secretario general
Robert Muro

Tesorero
Luis Miguel González Cruz

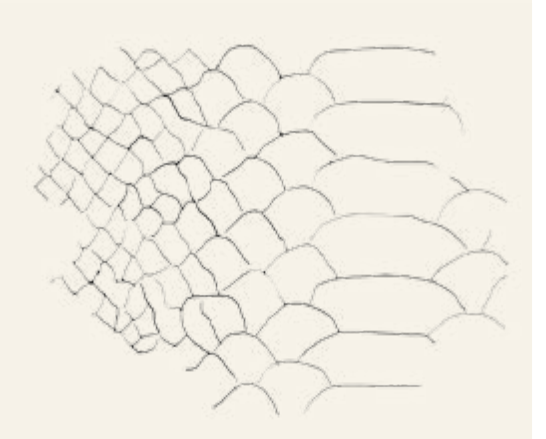
Vocales
Miguel Ángel Camacho, Eduardo Galán, Cayetana Guillén Cuervo, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Magüi Mira, Antonio Najarro, Liz Perales, César Oliva, Julia Oliva, Carmen Portaceli, Antonio Resines, Fernando Rojas.

Gerente
Mariano de Paco

Academia de las Artes Escénicas de España

La Academia de las Artes Escénicas online
Visita la web de la Academia de las Artes Escénicas para recibir información actualizada y conocer sus actividades puntuales.
También podrás descargarte la edición de esta revista, ampliar la información sobre los servicios que ofrece y estar siempre conectado con la Academia.
www.academiadelasartesescenicas.es

Entidades colaboradoras:
inaem · Fundación Ibaizabal · fundación sgae



Mudamos de piel

La revista *Artescénicas* cambia de aspecto y de periodicidad, ya que cambia su diseño y pasa de tres a cuatro números anuales. Ello debe contemplarse como un proceso natural, consecuencia de nuestra juventud, de la creciente actividad que despliega la Academia de las Artes Escénicas de España y de la pujanza que está adquiriendo nuestra institución en la sociedad. Al igual que muchos animales cambian de piel conforme crecen, es lógico que le hagamos un nuevo traje a la que consideramos una de nuestras principales cartas de presentación y de comunicación.

¿Qué se espera de una revista sobre artes escénicas órgano de información de la Academia? En el Consejo Editorial hemos reflexionado sobre ello, buscando un equilibrio entre una publicación que informe de las actividades de la institución pero que también sea reflejo de la resonancia y la vitalidad de nuestro teatro, danza, circo y lírica y, además, dé cuenta de la tradición heredada.

No nos conformamos con ser únicamente una publicación informativa, queremos animar la creación, ya sea mediante la publicación de textos dramáticos, relatos inspirados en las artes escénicas, ensayos sobre la creación artística…. Queremos recoger también ensayos de crítica académica o que profundicen en temas relevantes.

Mantenemos un diálogo fluido con el Consejo de Especialidades, que nos hace llegar todas aquellas propuestas que los académicos consideran de interés. Quiénes mejor que estos profesionales para informar de los asuntos más acuciantes y que más les afectan de la actividad que realizan.

Como pueden observar esta revista contiene anuncios publicitarios. ¡Benditos anunciantes!, en su mayor parte teatros y productoras que contribuyen a financiar la publicación, ya que, de otra manera, sería imposible mantenerla. Vaya desde aquí nuestra gratitud por su apoyo.

Nada nos haría más felices que, junto al aprecio que nos puedan dispensar los aficionados y expertos, nuestras páginas sirvan también para ganar adeptos a todas esas disciplinas artísticas que convergen bajo el rubro de "artes escénicas" y cuya promoción, investigación y difusión es el fin último de la Academia. ◊

Liz Perales

ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS 2018: UN AÑO DE AVANCES

Desde que la nueva junta directiva de la Academia de las Artes Escénicas tomó posesión de sus cargos, la actividad ha sido incesante. El trabajo en equipo ha hecho posible que en solo un año se hayan incorporado a la Academia más de cien nuevos académicos, alcanzando ya la cifra de 523. Hemos crecido en todas las comunidades autónomas, en todas las especialidades y estamos luchando por lograr la presencia real y significativa de la mujer. Prueba de ello es que nuestra nueva junta presenta una paridad ejemplar.

Por **Jesús Cimarro**
Presidente de la Academia
de las Artes Escénicas
de España

en el mes de febrero del año pasado celebramos la Jornada de Teatro Clásico en Murcia, que tuvo lugar en el Teatro Romea, en la Universidad y en el Casino de la ciudad. Con dicho motivo se entregaron en una cena de gala las Medallas de Oro y distinciones Académicos de Honor. Este acto contó con la presencia del alcalde de Murcia, el consejero de Cultura y el rector de la Universidad, lo que pone de manifiesto el interés que suscita la Academia allá donde vaya. En este sentido, y con la finalidad de promover el conocimiento de nuestra institución en todo el país se ha presentado la Academia en Murcia, Fuenteovejuna, Zaragoza, Cádiz (durante el desarrollo del Festival Iberoamericano de Teatro) y en el festival MadwomenFest de Madrid.

Nuestro interés por la danza queda de manifiesto a través de los ciclos Diálogos de Danza, que han venido desarrollándose en importantes expresiones coreográficas, como son Danza en Valencia (abril), el certamen coreográfico Burgos-Nueva York (julio), el Festival LDC en Madrid (septiembre) y en el Teatro Principal de Alicante (durante el mes de noviembre). Además, se acaba de publicar el primer volumen de *Historia de la danza contemporánea española*.

La Academia ha seguido apostando por la investigación de las artes escénicas, de manera que se ha hecho entrega del III Premio de Investigación José Monléon Academia-UNIR y se ha fallado el IV Premio que próximamente publicaremos.

El análisis y conocimiento de la realidad escénica es fundamental para el ejercicio de nuestras profesiones. De ahí que se haya puesto en marcha el Observatorio de la Academia y se haya lanzado una encuesta para conocer el estado de opinión de los profesionales.

QUEREMOS TRANSMITIR A LA SOCIEDAD EL BAGAJE CULTURAL Y ARTÍSTICO DE NUESTROS ACADÉMICOS

Junto con la edición y presentación de libros, convocatorias de premios, la Academia quiere transmitir a la sociedad el bagaje cultural y artístico de nuestros académicos. Por ello en los meses de noviembre y diciembre se celebró en la Universidad de Alicante el Ciclo de Clases Magistrales, impartidas desinteresadamente por académicos que forman parte de la junta directiva.

Nuestra revista "Artescénicas" continúa informando y reflexionando sobre nuestro mundo artístico y ha aumentado su periocidad de tres a cuatro números.

En fin, la Academia se ha planteado nuevos objetivos que tratará de ir cumpliendo a lo largo de 2019, tales como la celebración del II Congreso de la Academia, Jornadas sobre Igualdad, la Escuela de Verano de la Academia, el III Ciclo de Clases Magistrales y la participación en unos premios relevantes de las artes escénicas para todo el sector. Juntamente con todo ello, seguiremos promoviendo el conocimiento de nuestra institución y la captación de nuevos académicos. ◆

Asamblea de socios celebrada el pasado 9 de febrero en la sala Berlanga de Madrid.

PLANES PARA 2019

II CONGRESO SOBRE ARTES ESCÉNICAS

Tras el primer congreso fundacional que tuvo lugar en Urueña (Valladolid), la junta directiva quiere celebrar uno nuevo que al tiempo que reflexiona sobre la Academia sirva también para plantear el estado de las artes escénicas en nuestro país y sea lugar de encuentro de los profesionales. El objetivo es plantear y reflexionar sobre aquellos temas que preocupan al sector.

PREMIOS Y DISTINCIONES

Cada año se reconoce al profesional con una trayectoria destacada nombrándole Académico de Honor, y también se otorgan las distinciones Medallas de Oro.
Por otro lado, este año se convocará el V Premio de Investigación Académica José Monléon en colaboración con UNIR.

OBSERVATORIO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

La Academia continúa con este Observatorio que puso en marcha el pasado año, con ayuda de la Comunidad de Madrid, y que persigue recoger información sobre todos los aspectos que atañen a la marcha de la escena española y a sus agentes. Se ha realizado una encuesta, cuyos resultados se presentarán próximamente, cuyo resultados se publicarán en un informe de próxima aparición.

RED DE MENTORES

La especialidad de Dirección ha propuesto formalizar una práctica habitual que se da entre colegas de profesión: conversar, dialogar y pedir consejo sobre cuestiones relacionadas con las artes escénicas a los profesionales más veteranos.

PUBLICACIONES

Aumenta la periodicidad de Artescénicas y se continúa ampliando las dos colecciones de libros: Libros de la Academia y Artes y Oficios de la Escena.

LA ACADEMIA EN LA UNIVERSIDAD

A iniciativa de la especialidad de Autores, se ha puesto en marcha un proyecto de colaboración con las instituciones superiores (públicas y privadas) de enseñanza en Artes Escénicas que impartan grados o títulos superiores completos (4 años). Se trata de contribuir al conocimiento de nuestros profesionales en activo por parte de los alumnos de Artes Escénicas (futuros profesionales también), así como a aproximar la Academia al mundo universitario.

UNIVERSIDAD DE VERANO, FOROS Y ENCUENTROS

Este año se continuará con la Universidad de Verano de la Academia, en colaboración con Festival de Mérida, Universidad de Extremadura y CAM. También con el III Ciclo de Clases Magistrales de la Academia (conferencias *Maestros de la Escena*); Diálogos de Danza (conversación pública entre dos coreógrafos); I Ciclo Memoria Viva; Encuentros entre Especialidades; y los Lunes de la Academia (dirigidos a presentar la asociación en distintos lugares del país).

PRESUPUESTO

La Academia ha previsto un presupuesto anual para este año de 185.315 euros. De este total, 59.000 los obtiene de sus asociados, 104.815 de subvenciones y 20.000 por publicidad y el resto por venta de publicaciones.

PRIMAVERA 2019

JUAN G. CORNEJO

"SI NO TENGO UNA HISTORIA QUE CONTAR CON LA LUZ, ME LA INVENTO"

No estaba en sus planes dedicarse al teatro por mucho que le gustara cuando estudiaba en su instituto en Valdepeñas. Fue la necesidad de ganarse un dinero mientras hacía la carrera de Magisterio en Madrid lo que le llevó a trabajar como técnico en los escenarios y a descubrir su pasión por la luz.

Por
Arantxa Vela Buendía

—

Foto
Antonio Castro

Cómo se aprendiste a poner luces?
Empecé a trabajar como técnico en la Sala Olimpia de Madrid, el actual Teatro Valle Inclán, y allí conocí a entusiastas de la luz. Nos quedábamos horas, días, experimentando, buscando. Recibíamos a compañías catalanas como Els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom y a grandes de la escena internacional como Tadeusz Kantor, Lindsay Kemp… Cuando trabajé en el Teatro Central de Sevilla durante la expo, pasó lo mismo; vinieron desde Jan Fabre a Robert Wilson. Ver un espectáculo de Wilson por primera vez fue una catarsis, pero también lo fue ver a Lindsay Kemp o a Momix o Pilobolus. Se me ponía la carne de gallina y me decía a mí mismo: "Yo quiero hacer esto". No es que me fijara en cómo lo hacían, es que, como era el director técnico de esos teatros, trabajaba con ellos y aprendía todos los trucos. Luego, como iluminador, tuve grandes padrinos: José Luis Alonso Mañés, Gerardo Vera, Paco Nieva… Padrinos y maestros, porque no había escuela donde estudiar. Si eres autodidacta solo te cabe experimentar, si te dejan; equivocarte, si te dejan, y luego, nutrirte de los demás hasta que das con una forma de entender la luz, una línea que te gusta.

¿Y cuál es tu forma de entender la luz?
Va a sonar rimbombante pero, para mí, la luz es un medio de comunicación emocional. Yo he comprobado que si iluminas una escena de una manera determinada, la historia llega de una manera determinada, y si la pones de otra forma, llega diferente. Tú aportas tu granito de arena. No es que si la luz está mal la historia no llegue, pero no llega de la manera que el director está pensando.

A ti te gusta tener una historia que contar.
A mí me gusta tener una historia que contar y si no, me la invento.

¿Por eso te interesan las acotaciones de Valle Inclán?
Me encantan. El teatro contemporáneo no tiene acotaciones. Los textos son abstractos, los espacios son abstractos. Me gustaría animar a los dramaturgos a escribirlas. En el caso de Valle, es un lujo leerlas porque son muy sugerentes, pero también lo eran las de Nieva y, en el teatro clásico, son más escuetas pero te sitúan. Te dicen: esto es un palacio al atardecer, luego tú le das la vuelta y haces otra cosa, pero a mí, personalmente, me gusta que me orienten. Digamos que prefiero esa forma más antigua de escribir.

Eres un poco como Arquímedes cuando que dijo eso de "dame un punto de apoyo y moveré el mundo."
Sí, dame un punto de apoyo que yo me invento la luz. Es que la luz tiene su propia dramaturgia y necesito conocer la historia para crear

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO NO TIENE ACOTACIONES. LOS TEXTOS SON ABSTRACTOS, LOS ESPACIOS SON ABSTRACTOS. ME GUSTARÍA ANIMAR A LOS DRAMATURGOS A ESCRIBIRLAS

esa dramaturgia. Sí, necesito referencias, pero a veces las referencias dependen del director con el que trabajas. Siempre hay datos sugerentes, sensaciones que ellos tienen que, si te las trasmiten, las haces tuyas y vas en la misma dirección. Yo digo que hay que mirar con sus ojos y cada director con el que colaboras tiene unos ojos diferentes.

Da la sensación de que para ti el trabajo con el director es diálogo y que, para saber cuál es tu frase, necesitas que él te dé el pie.
Sí, pero también es verdad que, una vez que he cogido la idea y que he visto ensayos, me gusta trabajar un tiempo solo. Bueno, yo no puedo trabajar solo porque mi herramienta es complicadísima y me hacen falta eléctricos, ayudantes y gente que monte, que dirija… pero hay momento durante el proceso que no necesito miles de opiniones a mi alrededor. Eso vendrá luego, cuando ya tienes un poco armada tu estructura y la vas probando en los ensayos y el director te va a dando indicaciones. Pero hay una fase en la que necesito un poco de tranquilidad para buscar. La luz es un trabajo de paciencia, no permite ponerse nervioso.

Con la cantidad de montajes que has iluminado, ¿cómo haces para no repetirte?
¡Qué complicado! Digamos que si la historia no se repite, la luz no tiene por qué repetirse; pero es verdad que, cada uno tenemos nuestras manías, nuestras paletas de color… aunque yo no soy de colorines salvo que esté muy justificado. Los que trabajan conmigo dicen que identifican mis luces. A mí me pasa también con las luces de Miguel Ángel Camacho o de Juanjo Llorens o de Nicolás Fischel. Les identifico enseguida.

¿Te has preocupado alguna vez por encontrar tu estilo?
¿Preocuparme? No. Yo sé que inconscientemente utilizamos la herramienta de una manera determinada que implica tener un estilo propio, pero no soy muy consciente de ello, la verdad. Normalmente sé las cosas que no me gustan, pero igual no tengo tan claro las que me gustan.

¿Y qué no te gusta?
Trabajar con colores muy saturados, mover la luz sin necesidad… Yo creo que la composición es una cosa y transitar por la luz es otra y, para mí, es tan importante hacer un cuadro bonito como pasar de un cuadro a otro. La luz es eterno movimiento. Estás trabajando con actores tridimensionales que se mueven, palpitan, sufren, y cambian de una situación a otra. La luz tiene que transitar por todas esas emociones, y lo debes hacer de una manera que el espectador ni se entere, que le pase por la piel. Yo eso lo cuido mucho.

¿Qué relación tienes tú con la belleza?
He trabajado para un señor durante 10 años que buscaba la belleza y eso a mí me ha tocado. “La belleza como lo único válido en este cochino mundo” por usar una expresión que él utilizaba. Estoy hablando de Tomaz Pandur. “Instante detente, ¡eres tan bello!”, eran frases que se me quedaban ahí. ¿Por qué no buscar la belleza? Yo sí la busco, pero no siempre lo bello tiene que ver con el canon. Hay historias en las que en consiste en hacerlo todo árido y agresivo, y eso también es belleza.

¿Qué tal te llevas con la sombra, con la oscuridad?
Pues me llevo bien; en el sentido poético, me llevo muy bien. La sombra provoca unas imágenes maravillosas, complementarias de la luz y, cuando compones, buscas que la sombra tenga su propia entidad. Eso te obliga a no poner demasiados focos, a ser muy concreto, muy limpio.

¿Vienen a veces las ideas por la sombra?
Sí, siempre hay alguna escena que te la imaginas

PARA MÍ ES TAN IMPORTANTE HACER UN CUADRO BONITO COMO PASAR DE UN CUADRO A OTRO. LA LUZ ES ETERNO MOVIMIENTO

como las sombras de los personajes. Me acaba de pasar con "Jauría" de Miguel del Arco, por ejemplo. A Helena Pimenta le apasionan las sombras y hay siempre personajes que aparecen primero en sombra y, luego, en la realidad. Me parece muy poético el manejo de la sombra y siempre que puedo lo incorporo. Ahí sí que soy un poco repetitivo. Me gusta tirar focos desde suelo, me gustan los focos laterales, me gusta contrastar y sí, persigo sombras definidas. Según pasan los años, te vuelves más concreto en las propuestas que haces y más económico en los recursos. Puedes tener 500 focos montados pero, para una escena, igual hace falta solo uno, y ese uno le da a un actor de costado y proyecta su sombra en la pared. Sí, busco la sombra. Buscar la sombra es buscar la limpieza también.

ME GUSTA TIRAR FOCOS DESDE SUELO, ME GUSTAN LOS FOCOS LATERALES, ME GUSTA CONTRASTAR Y SÍ, PERSIGO SOMBRAS DEFINIDAS. BUSCAR LA SOMBRA ES BUSCAR LA LIMPIEZA TAMBIÉN.

¿Sufres algún tipo de deformación profesional en tu vida cotidiana. Por ejemplo, cuando entras a un local ¿eres consciente de la luz?
Sí, sí. Mucho, demasiado. Soy observador con la luz y ahora más, porque estamos con la irrupción del mundo led que nos trae a todos de cabeza. Se va a perder nuestra herramienta: las lámparas de incandescencia; parte de las luminarias que usamos se van al garete por el bajo consumo y el rendimiento, y tiene que ser así porque tenemos que hacer este planeta sostenible. En mi casa tenía linestras porque me gustaba esa luz amarillenta, pero ahora ya no las venden y he tenido que poner led. A veces, me dan ganas de apagarlo todo cuando llego a casa.

¿Te has ido de algún restaurante por estar mal iluminado?
No, no me he llegado a ir -no soy tan maniático- pero sí hay sitios que me parecen un horror y se me hace difícil tomar un simple café. La cocina debe tener luminosidad, el sitio donde comes basta con que tenga una iluminación agradable y tenue, y hay locales que confunden la cocina con el comedor. También hay edificios en Madrid que no quiero ni mirar por lo mal iluminados que están.

Imagino que alguien que estudia Magisterio y acaba iluminando espectáculos es por algo ¿Qué te pasa haciendo este trabajo que no te pasa haciendo otra cosa?
En este trabajo surge la emoción muchas veces. Eso no se compra ni se vende. Como te emocionas, le dedicas mucho tiempo y cofundes el trabajo con el ocio. Eso puede convertirse en un peligro para la vida personal. Ahora ya no sería capaz de hacer un trabajo mecánico que no llevara implícito un cierto compromiso.

¿Hay algo que te falte por hacer?
Realmente todo lo que me viene me parece nuevo y lo vivo como una oportunidad; en ese sentido, no echo nada en falta. Bueno, soy un apasionado de la ópera y hago poca. También me gustaría tener un poco de tiempo para reflexionar sobre lo que hago.

¿Alguna enseñanza después de tantos años de profesión?
Que por mucho método que aprendas y mucha técnica sobre la luz, puedes hacer lo que quieras. No hay manual.

Museo Universidad de Navarra

9 MAYO

OTEIZA

ÓPERA DE JUANJO ESLAVA
DIRECCIÓN MUSICAL NACHO DE PAZ
DIRECCIÓN ESCÉNICA PABLO RAMOS

ESTRENO ABSOLUTO

23-25 MAYO

ISIL-HIZKETAK
SOLILOQUIOS

NUEVA CREACIÓN SITE-SPECIFIC

JON MAYA

CESC GELABERT

ISRAEL GALVÁN

EL PORTADOR :: DE LA LUZ

Cuatro trabajos de iluminación recientes de Juan Gómez Cornejo.

Arriba. *Guerra y paz,* dirigida por Tomaz Pandur. Teatro Arriaga de Bilbao, 2013. Foto: Aljossa Rebolj

Derecha: *Refugio,* escrita y dirigida por Miguel del Arco. CDN, 2017. Foto: Marcogpunto

Pag. 17, arriba: *Billy Elliot* con Iluminación de G. Cornejo y Carlos Torrijos. Nuevo Alcalá de Madrid, 2017. Foto: José Carlos Nievas

Pag. 17, abajo: *El castigo sin venganza,* dirigida por Helena Pimenta. Teatro de la Comedia de Madrid, 2018. Foto: Sergio Parra.

¿PUEDEN LOS BAILARINES DE COMPAÑÍAS OFICIALES HACER GALAS?

El pasado 4 de febrero el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) abrió un expediente informativo al director artístico de la Compañía Nacional de Danza (CND), José Carlos Martínez, y a diez bailarines de la misma tras una denuncia del sindicato UGT; les acusaba de haber participado en la 30 edición de Sapporo Art Park Ballet Seminar, en Japón, y haber utilizado el nombre de la compañía. A consecuencia, auditorios como el de Torrevieja, que habían programado a estos bailarines, suspendieron y devolvieron las entradas vendidas. Las grandes compañía europeas permiten a sus bailarines participar en galas y bolos privados. También las españolas, pero el INAEM les exige que soliciten la compatibilidad, de acuerdo a la Ley 53/ 1984 de Incompatibilidades del Personal al Servicio de las Administraciones Públicas.

SIN CONSENTIMIENTO DEL INAEM, NO SE PUEDEN HACER BOLOS

ANTE LA PREGUNTA que me hace Artescénicas de si los bailarines y bailarinas de las compañías nacionales de danza (Ballet Nacional de España y Compañía Nacional de Danza) pueden hacer bolos privados, mi respuesta es sí.

Existen razones de necesidad y razones profesionales. En el primer caso, los bailarines y bailarinas tienen una vida profesional muy corta después de muchos años de aprendizaje, por lo que tienen que aprovechar todas las oportunidades artísticas que se le ofrezcan. También tenemos que tener claro que el Estado Español no tiene las legislaciones de los países de nuestro entorno, en cuanto a beneficios fiscales, cotización de la seguridad social, jubilación anticipada y lo que se llama la transición profesional de este colectivo.

En cuanto a las razones profesionales, no cabe duda de que la actividad artística de nuestros profesionales fuera del entorno de las compañías nacionales rompe con las dinámicas internas en cuanto a régimen de ensayos, nuevas coreografías, nuevos maestros, y nuevos compañeros, etc. y por lo tanto, hace que nuestros bailarines perfeccionen su técnica y perciban la danza como un conjunto.

Recientemente, nuestro sindicato ha denunciado en los medios de comunicación las giras privadas que ha realizado el Director Artístico de la CND, José Carlos Martínez, en las que ha utilizado el nombre, vestuario, coreografía, los bailarines y recursos económicos de la compañía sin el consentimiento del INAEM, institución a la que pertenece. Esto es lo que "no se puede hacer", siempre hay que cumplir la ley.

Como empleados públicos que son los bailarines, en el caso que quieran realizar una actividad profesional y artística fuera de las compañías públicas, deberán solicitar la compatibilidad a la Administración, siempre dentro de los límites marcados por la ley. En este caso, la inmensa mayoría de nuestros bailarines ya la tienen concedida.

Por último, aprovecho la ocasión para pedir al nuevo gobierno que salga de las elecciones que de una vez por todas trate la cultura como asunto de estado y dentro de ella, a la parte más débil, que es nuestra danza española.

Javier Figueroa Saavedra

Secretario General UGT
Mº Cultura y Deporte

UN ARTISTA NO DEBE TENER ESTATUS DE FUNCIONARIO, NEGARLE SU PARTICIPACIÓN EN GALAS SERÍA CORTARLE LAS ALAS

EL PRESTIGIO DE CUALQUIER COMPAÑÍA de danza se cimenta en sus bailarines. Ellos son quienes, con su talento, su personalidad y su preparación van aportando su particular grano de arena a la historia del conjunto. Naturalmente, la nutrición es mutua. No hay nada mejor que la pertenencia a una gran compañía para el crecimiento artístico de un bailarín. La escuela, los maestros, la tradición, la disciplina, las condiciones de trabajo, son armas que ayudan a cualquier artista a enfrentarse a su profesión, y estas se fortalecen y engrandecen cuando formas parte de un conjunto, y lógicamente cuanto más calidad tenga, mejor. Hasta Perogrullo podría entenderlo.

Pero si viajar es una de las mejores formas de combatir la incultura, algo similar ha de aplicarse a los bailarines. Salir fuera de su compañía, de su "hogar", conocer otros métodos de trabajo, otros repertorios, a otros artistas; medirse con ellos, compartir experiencias, pisar otros escenarios, otros teatros, trabajar con otros maestros... Todo ello supone enriquecer su bagaje, alimentar su espíritu, llenar su mochila y, en consecuencia, crecer como artista.

Y una de las formas más habituales para ello que existen en el mundo de la danza es la participación en galas. En ellas, teóricamente, participan solo los mejores; son, por decirlo de algún modo, campeonatos internacionales para los bailarines. Exigen de ellos lo máximo, porque al lado tienen, también teóricamente, a los mejores; es para ellos una carta de presentación ante un público desconocido, les puede abrir una serie de puertas que con el trabajo en sus compañías no tienen ocasión de conseguir. Para su compañía también es beneficioso, porque los bailarines la prestigian con su talento o, en el caso de los conjuntos con mayor historia y tradición, a solidificar ese prestigio.

Es lo mismo si la compañía es privada o pública. Un artista jamás debe tener estatus de funcionario, y negarle la posibilidad de participar en galas o espectáculos al margen de su actividad en su compañía sería cortarle las alas, y cortárselas también de alguna manera al propio conjunto.

El caso, denunciado por los sindicatos, de los bailarines de la Compañía Nacional de Danza (CND), que actuaron llevados por su director, José Carlos Martínez, a Japón, podría criticarse únicamente si existe una irregularidad administrativa, si los bailarines acudieron a la gala sin permiso de sus superiores (el INAEM) y si se hizo de manera anómala y con fines espurios. En ese caso sería punible y alguien, seguramente el propio José Carlos Martínez, debería responder por ello. Pero sería contraproducente para la CND y, especialmente, para los artistas que la componen, que se les prohibiera participar en galas. Sería negarles la posibilidad de crecer y, con ello, negárselo también a la propia compañía.

Julio Bravo

Académico y crítico de danza del diario ABC

Por Ulises / García May

LA PUESTA EN ESCENA MÁS TECNO

Por **Liuba Cid**

SOFISTICADOS softwares y dispositivos cada vez más precisos y específicos se incorporan a la práctica escénica para provocar en el espectador una reacción “inmersiva” dentro del espectáculo. Pero en ocasiones estos recursos técnico-artísticos son observados con recelo por aquellos que mantienen una actitud crítica ante el cambio de lo “analógico” a lo “digital”, duelo conceptual que enfrenta tradición y modernidad en la era de las vanguardias tecnológicas.

Escena de la ópera *Bevenuto Cellini*, de La Fura dels Baus, compañía proclive al alarde tecnológico en sus espectáculos líricos.

Cuando hacemos referencia al espectáculo intermedial nos referimos a la inclusión e interconexión de otras plataformas, lenguajes y discursos superpuestos en la creación del espectáculo. Esto conlleva, inevitablemente, a la incorporación total o parcial de medios tecnológicos y su interacción, no solo en el aspecto óptico-sonoro, sino también en las estrategias narrativas e interpretativas, afectando la obra como punto de partida, la organización del montaje y su recepción por parte del público.

El cine, la TV, el videoarte, los medios digitales, la cibercultura... irrumpen en el diseño de la puesta en escena no solo como indagación estética, también como recursos emocionales y sensoriales

Los términos *crossmedia, transmedia e intermedial* permanecen asociados a la estética del espectáculo del siglo XXI, pero desde los 80, o quizá mucho antes (Meyerhold se apoyó en la técnica del montaje cinematográfico de Eisenstein en la concepción de sus espectáculos, Piscator introdujo la proyección cinematográfica y el escenario móvil), forman parte de nuestra cultura visual. El cine, la televisión, el video arte, la fotografía, el diseño, la tecnología industrial, la cibercultura, el comic, los video juegos, el arte urbano, el performance, el video arte, la arquitectura conceptual, la publicidad, los medios digitales..., irrumpen en la concepción del diseño de la puesta en escena, no solo como fuentes de indagación estética, sino también como recursos sensoriales y emocionales destinados a potenciar nuevas estrategias de comunicación con el espectador.

La "interactividad" es ya una necesidad en el quehacer cotidiano, supone inmediatez de la experiencia, la ruptura con el espectador pasivo y la cada vez más lejana imagen de la soledad en la butaca, en la oscuridad de la sala. En este sentido, el espectáculo intermedial se construye desde la hibridación de lenguajes descartando una sola dirección, manifestando una simultaneidad compleja y actuando como dispositivo panóptico entre la estética y el contenido. Desde múltiples plataformas se activan los dispositivos físicos para la interacción en tiempo real con medios digitales, buscando la sincronía con diferentes sistemas; luces-video-robótica-acústica…

Son muchas las compañías y directores que investigan de forma constante en este campo, a pesar de los elevados costes de producción y la cualificación técnica necesaria para alcanzar altos niveles de excelencia creativa y experimentación en el dominio de las nuevas tecnologías aplicadas a la creación escénica. Estos son algunos ejemplos:

- *Jet Lag,* 1998. The Builders Association. Dirección Marianne Weems, con la ayuda de la firma de arquitectos Diller Scofidio y Renfro. Un marinero británico hace un viaje alrededor del mundo con la ayuda de un diario videográfico, mientras que una anciana y su nieto se embarcan en 167 vuelos transcontinentales consecutivos. Un tiempo diacrónico que muestra un mundo virtual de voces amplificadas y pantallas en movimiento donde nada es exactamente lo que parece.

- *The Andersen Project,* 2007. Ex Machina. Dirección Robert Lepage. Un trabajo minucioso entre fondo y figura, el personaje se integra por completo al fondo virtual generando un intenso juego de perspectivas.

- *Tannhäuser,* 2010. La Fura dels Baus. Dirección de escena Carlus Padrissa . Director musical: Zubin Metha. Se construyó una mano izquierda robotizada de aluminio y poliéster de 11 metros de alto y 1,3 toneladas de peso que acompaña un intenso trabajo tecnológico con proyecciones e imágenes interactivas.

- *Situation Rooms,* 2011. Rimini Protokoll. Dirección y creación: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel. Realidad aumentada,

tridimensionalidad y teatro inmersivo. Los espectadores interactúan de forma individualizada entre ellos, acceden a la sala en pequeños grupos, utilizando auriculares y una Tablet.

✏ *Distancia,* 2013. Dirección y creación Matías Umpierrez. El espectáculo se transmite en directo vía streaming desde cuatro países diferentes: Buenos Aires, Nueva York, Hamburgo y París. Los espectadores pueden seguir los monólogos y las tramas de cada uno de los personajes alternando o simultaneando las 4 pantallas que recogen la interpretación de las actrices frente a una cámara web a miles de kilómetros de distancia.

La "irrupción tecnologista" puede convivir en perfecto equilibrio con lo artesano. Recordemos el montaje de *La flauta mágica* en el Teatro Real (Temporada 2016), llevada a escena por la compañía británica "1927", dirigida por Suzanne Andrade & Barrie Kosky. Para conseguir los efectos del cine mudo el trabajo fue hecho con técnicas del Video mapping y animación 2D dibujadas. La técnica de Video mapping cada vez más empleada en territorios de la danza, el teatro y la ópera, consiste en la proyección de imágenes en 3D sobre cualquier superficie regular o irregular, generando la recreación de nuevos objetos, colores, formas y texturas, pudiendo incluso interactuar, a través de un software específico, entre la imagen proyectada y el movimiento del performer o intérprete en tiempo real.

En este enlace podemos ver un fragmento de esta innovadora puesta en escena: http://www.19-27.co.uk/the-magic-flute/

Hoy pensamos que la máquina no podrá sustituir la experiencia efímera del actor cada vez que sube al escenario. Siendo precisos en la acotación temporal, hoy no es mañana; el futuro a corto y mediano plazo. Aunque desde el siglo V a. C. hasta nuestros días, ni las crisis sociales, ni los desafíos políticos, ni la irrupción de la industria, ni las innovaciones tecnológicas de los siglos XIX y XX, han sido capaces de desbancar ese espacio sagrado de contemplación, esa experiencia sensorial y humana. Sin embargo, ignoramos hasta qué punto, cómo y de qué manera, la frontera entre las artes y las nuevas tecnologías irá dibujando un nuevo mapa de las artes escénicas en la era de la sociedad digital. ◆

SOBRE DANZA Y PUBLICIDAD EN LA TELEVISIÓN

Por **Carmen Giménez-Morte**

Este es el texto del anuncio televisivo en el que aparece más segundos una persona bailando.

-*¿Sabes que al nuevo de marketing le gusta bailar?*

-*¿Bailar?* (Suena la música y se ve a un joven en traje de chaqueta bailando en la oficina, rodeado de otros trabajadores).

-(Deja de sonar la música) *No, bailar bailar.*

- (Música y el mismo joven bailando un estilo similar a las danzas urbanas). *Voz en off: Cuando algo es bueno se dice dos veces. Vuelve al pollo pollo con nuestro megabox, cinco productos por cinco euros. KFK, el pollo pollo se hace en Kentucky .*

Estas líneas no son el resultado de una investigación científica realizada con un protocolo de actuación que garantice la fiabilidad de los resultados, ni están escritas por profesionales de la publicidad, ni reúne las características de una investigación seria. Simplemente es una llamada a la reflexión para los que adoramos la danza y la creatividad de los anuncios comerciales bien hechos, y nos preguntamos sobre la imagen que se tiene de las artes escénicas en la sociedad de hoy en día. Tal vez los anuncios publicitarios de televisión, con las imágenes, la música y los textos, nos ayuden a evidenciarlo.

En las cadenas de televisión, cuando llega la Navidad, nos invade la publicidad de colonias y regalos variados, y nos sorprende la aparición de la danza como un elemento que ocupa casi todos los segundos del video, mientras en otros comerciales sólo aparece durante unos instantes. ¿Qué imaginario social es el que se proyecta en esos anuncios a través de la danza?, ¿cuál es el porcentaje de los anuncios en los que aparece la danza respecto al total de anuncios en un periodo de tiempo determinado?, ¿qué productos anuncian?, ¿qué estilo de danza es el que se ve en los diez, veinte, treinta segundos de duración de estos videos creativos?, ¿qué palabras e imágenes van unidas a los diferentes estilos de movimiento en los anuncios?

A modo de mini-experimento, de una especie de cata minúscula en una cadena de televisión privada, se grabaron anuncios emitidos el día 30 de diciembre de 2018 en Canal 4, uno de los canales de televisión que más minutos emplea en comerciales. La grabación se realizó desde las siete de la tarde a las diez de la noche ininterrumpidamente. Estos son los resultados que alientan la necesidad de comenzar un estudio amplio.

Desde las siete de la tarde hasta las diez de la noche hay ciento ochenta minutos, de los cuales, un 26'56% se dedicó a publicidad: dos bloques de anuncios de más de catorce minutos seguidos, dos bloques de aproximadamente siete minutos, y un quinto bloque con un solo

Algunos ejemplos de spots publicitarios de bancos, colonias y musicales en los que se recurre a la danza.

anuncio de veinte segundos. Un total de 136 comerciales. De ellos, sólo veintidós, es decir, un 16'17% son los que presentan movimientos que pueden definirse como

danza, aunque también incluimos unas dudas: ¿saltar por la calle es bailar?, ¿qué las señoras sentadas en la peluquería bajo los secadores de pelo crucen las piernas a la vez, es bailar?
Los productos que se anuncian son variados. Seis de ellos están dedicados a marcas de colonias: tres para mujer, una para hombre y dos unisex. En tres de los spots se anuncia comida rápida.
Se repiten en dos ocasiones el comercial de una casa de juegos de azar online, el de un gimnasio, una marca de leche nacional, y una marca internacional muy conocida que "hace bailar" a los granos de café. Una marca de compresas y los conciertos de Mediaset, sólo se han

En los anuncios se recurre mucho a danzas urbanas en contextos insólitos ¿reflejo del imaginario de la danza en la sociedad española?

presentado una vez en esta franja horaria. En cuanto a los anuncios de musicales en los teatros, hay que destacar *El Rey León* con más de tres cortes publicitarios.
En cuanto a los estilos de danza, poca variedad. Movimientos relacionados con las danzas urbanas los encontramos en la marca norteamericana del pollo frito, y en la colonia de hombre, en la que un joven baila *break* en un tejado urbano durante pocos segundos. La danza más académica, ya sea clásica o moderna, sólo aparece un instante en el anuncio de la cadena de gimnasios. Es una chica elevando la pierna a la segunda posición. También aparece este tipo de danza en una colonia que te "enamora", en la que la joven hace un giro en plié antes de besar al chico, mientras todo se tiñe de rojo pasión; y desde luego, la danza académica aparece en los anuncios relacionados con las obras de éxito del teatro musical.
La danza más sensual es la de una colonia unisex, donde aparecen dos bellísimos jóvenes que con sólo chasquear los dedos consiguen todos sus deseos mientras se ondulan y dan vueltas sobre sí mismos abriendo los brazos. De vez en cuando, les rodean coches, leones y balones dorados que desaparecen tras finalizar su giro.
Una danza más comercial, de show de discoteca con lentejuelas y minifalda para ellas y traje de chaqueta para ellos, siempre de fondo, en segundo plano y con movimientos simples, en un spot donde un famoso presentador anuncia una casa de juegos de azar online.
A excepción de una marca de leche de vaca que consigue que una abuela y su nieto se desplacen saltando con los pies juntos para ir al colegio, mostrando "una vitalidad hasta los huesos", y unos granos de café que se alinean y doblan perfectamente al unísono, como en las mejores coreografías de los ballets de repertorio, el resto de los anuncios de colonia, comida, e higiene femenina íntima, presentan una danza más cotidiana, de fiesta joven, en el interior de las casas o al aire libre, de día o de noche, pero en grupo siempre, sin ningún rasgo de profesionalidad.
Es decir, la danza aparece en muy pocos anuncios, de una manera marginal y relacionada o con una danza grupal, comunitaria, desenfadada, o con unos cuerpos jóvenes que bailan sensualmente muy bien vestidos.
En algunos casos también bailan danzas urbanas en contextos insólitos. ¿es un reflejo del imaginario de la danza en la sociedad española de hoy en día?◆

Centro Niemeyer

AVILÉS

www.niemeyercenter.org

PALABRA

FOTO: MARCOSGPUNTO

ENCUENTRO CON **JUAN MAYORGA**

25 de abril

EL MAGO

Texto y dirección: Juan Mayorga

26 de abril

OFF NIEMEYER

INTENSAMENTE AZULES

Texto y dirección: Juan Mayorga

27 de abril

QUIÉN ES EL SEÑOR SMITH

Autor: Sébastien Thiéry

Versión y dirección: Sergio Peris-Mencheta

17 de mayo

FOTO: VANESA IRÁBADE

LA RESISTENCIA

Autora: Lucía Carballal

Dirección: Israel Elejalde

7 de junio

OFF NIEMEYER

EL HAMBRE

Autor: Renato Gabrielli

Dirección: Ignasi Vidal

ESTRENO ABSOLUTO

11 de mayo

OFF NIEMEYER

GRIS / MAR

Autor: José Padilla

Dirección: Mikele Urroz y Ion Iraizoz (colaboración: Naiara Carmona)

22 de junio

DISEÑO: JORGE LORENZO

escenAvilés

200 años LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PRADO

El 19 de noviembre de 2019 el Museo del Prado cumplirá doscientos años. El embrión de este museo estuvo en las colecciones reales atesoradas durante siglos y nutridas por obras maestras de la pintura universal. Cada monarca incorporó las modas y firmas de sus épocas respectivas. En la impresionante colección artística no faltan obras sobre las diferentes artes escénicas. Queremos sumarnos a las felicitaciones que merece esta entidad reproduciendo algunos de los cuadros sobre música, teatro o danza. No son las temáticas más habituales en la colección, que tiene más de 27.000 objetos, pero sí muestran cómo se han ido introduciendo en ella.

Por **Antonio Castro Jiménez**

LA ACTRIZ DOÑA MARÍA GUERRERO como *La dama boba,* de Joaquín Sorolla (1906) En la pinacoteca hay dos retratos de María Guerrero. En uno está caracterizada como Doña Inés y en el otro -que reproducimos- como La dama boba. Que Sorolla la retratara en el personaje de Lope de Vega puede entenderse como un reconocimiento al empeño que la actriz y su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, pusieron siempre para que el teatro del Siglo de Oro estuviera constantemente programado en los teatros de los que fueron empresarios. En el caso de Sorolla, se une la amistad que tuvo con Ramón Guerrero, padre de María, y la admiración que siempre profesó a la actriz.

EL ACTOR ISIDORO MÁIQUEZ, de Francisco de Goya (1807). El pintor todavía no se había exiliado a Burdeos cuando se inauguró el museo, retrató en 1807al actor Isidoro Máiquez, la gran figura escénica entre los siglos XVIII y XIX. No extraña este retrato porque Máiquez, además de su talento interpretativo, tuvo una gran actividad en pro de la dignificación de la profesión de cómico, junto a Carlos Latorre. Además sus encontronazos con las autoridades locales y nacionales fueron constantes y sonados. Goya también se dejó seducir por dos actrices, María Antonia Fernández *La Caramba* y Rosario Fernández *La Tirana.* Esos retratos están en la Real Academia de San Fernando.

BAILE A ORILLA DEL MANZANARES, de Francisco de Goya (1776-1777). El pintor aragonés incluyó músicos y danzantes en varias de sus obras de ambiente popular. Posiblemente esta que reproducimos es en la que la danza se convierte en auténtica protagonista. Dos parejas de bailarines son las grandes protagonistas del cuadro. Están bailando unas seguidillas, baile tradicional de Castilla y de Madrid. La indumentaria que lucen es la que ahora denominamos como goyesca. Como fondo de la escena, el río y la basílica de San Francisco el Grande.

UNA ROMERÍA, de José Camarón Bonanat (h. 1785). En la línea de las pinturas goyescas, esta escena campestre nos permite observar, como figuras centrales, a dos bailarines ataviados a la manera madrileña. Presumiblemente están bailando un bolero. A la derecha de la imagen se ven los músicos que los acompañan y a la izquierda unas damas que disfrutan de la velada galante. Esta manera de presentar la danza española es la más común en la colección del museo: como parte de una escena festiva.

ESCENA DE UNA COMEDIA, de Asensio Juliá (atribuido, hacia 1790). Esta es una sencilla imagen de un galán, recitando su papel rodilla en tierra. Destaca la iluminación en la cara y el tronco del actor, lo que indica que el escenario solo tenía las luces de las candilejas. Fue pintado para la finca de El Capricho, de la Duquesa de Osuna.

ENSAYO DE UNA COMEDIA, de Luis Paret y Alcázar (1772-1773). Esta imagen nos lleva a las representaciones que durante los siglos XVIII y XIX se realizaban en los teatritos de los grandes palacios madrileños. La riqueza de los trajes de los actuantes nos permite suponer su alta alcurnia. El telón de boca recogido en primer término y la araña para alumbrar la escena son los dos elementos claramente teatrales del cuadro.

UN CONCIERTO, de Aniello Falcone (h. 1640) se asemeja a lo que podríamos considerar como imagen representativa de la profesionalidad. Instrumentistas (bajo, clave y corneta renacentista) y cantantes comparten protagonismo y son el único motivo del cuadro. La música está presente en decenas de cuadros, en la mayoría de ellos como un elemento más de la imagen. Aparecen músicos en escenas mitológicas, en escenas de corte, en reflejos de fiestas populares…

LA LECCIÓN DE BAILE, de Lucien Simon (h. 1918). Es una de las poquísimas obras del Prado en la que se ve el tutú. En este caso lo luce una pequeña artista, que calza zapatillas, aunque no de puntas. Junto a ella dos personajes adultos que pueden ser la profesora de danza y, tal vez, el padre de la alumna. No hay rastro de músico (pianista) en la clase. Es también un cuadro relativamente moderno.

VENTURA DE LA VEGA LEYENDO UNA OBRA EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE, de Antonio María Esquivel (1846), tenemos muchos elementos de análisis. El cuadro fue pintado antes de que el actual Teatro Español cambiara de nombre. Tan protagonistas como el escritor son los actores que lo rodean en el escenario -entre ellos Antonio Guzmán, Fernando de Ossorio o Teodora Lamadrid- como el propio teatro municipal. La perspectiva desde el escenario nos permite conocer la distribución de las localidades, la existencia del gran palco real y la araña central que, en la pintura, está bajada a la altura del patio de butacas. Esta obra está en depósito en el Museo del Romanticismo.

© Fotografías cedidas por el Museo Nacional del Prado

Pintar palabras, escribir colores

Por **César Oliva**

El Museo del Prado es una constante inspiración para los artistas del teatro. Es un gran referente para escenógrafos, iluminadores y figurinistas, y muchos autores han encontrado motivos dramáticos para revivir en los escenarios. Alberti, Buero Vallejo, Alberto Miralles, Ernesto Caballero... han escrito dramas ambientados en la pinacoteca.

DESDE EL SIGLO DE ORO, AL MENOS, los poetas han tenido en cuenta imágenes de lienzos y grabados para sus dramas. De la misma manera, los pintores se han impregnado de literatura cuando el tema lo requería. La mitología griega y latina fue principal campo de inspiración. La presencia del Museo del Prado ha sido punto de partida para escritores que no solo se dejan influir de estéticas pictóricas ajenas, sino que ven en tales obras motivos dramáticos proclives a revivir en los escenarios. La lista es estimable, aunque de ella vamos a destacar aquellos autores y textos que tienen especial significado en el teatro contemporáneo. Tres de ellos utilizaron el principal museo español como motivo dramático en algunos de sus textos más representativos. Rafael Alberti, Antonio Buero Vallejo y Alberto Miralles, cada uno a su manera, hicieron del Prado un referente ineludible de superior consideración.

Los dos primeros partieron de cierta habilidad con lápices y pinceles, manifestada en sus visitas constantes a las salas de los maestros de la pintura. En el caso del poeta portuense, la inspiración tiene evidentes connotaciones políticas. Encargado por el presidente Azaña de la evacuación de los fondos del museo madrileño ante la amenaza de los aviones alemanes, rememora años después estos hechos en *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956). Introduce aquí un elemento poético de primer nivel: el que sean los propios personajes de los cuadros quienes se unan en la defensa de la pinacoteca. De esa manera funde el plano de la realidad de una guerra que bombardea sin cesar calles y plazas de la capital con el plano de la fantasía, en el que personajes de Goya, Velázquez, Tiziano o Fra Angélico cuentan sus personales congojas y temores. El propio autor crea para sí un papel fundamental en el drama: el de narrador de cuanto aconteció en aquellos primeros compases

ALBERTI, BUERO VALLEJO Y ALBERTO MIRALLES, CADA UNO A SU MANERA, HICIERON DEL PRADO UN REFERENTE INELUDIBLE EN SU OBRA DRAMÁTICA

de una contienda que dividirá España en dos. El principal motivo dramático que logra Alberti con esta fusión de pintura y literatura es sugerir que el pasado del Museo del Prado *(Los fusilamientos del 3 de mayo)* tenía plena correspondencia con cuanto sucedió aquel noviembre del 36, con dos milicianos como únicos personajes 'reales' del drama.

Alberto Miralles realiza un juego dramático similar, homenaje sin duda a Alberti, con *Okupas en el Museo del Prado* (estrenada en 2000), y publicada con el título de *Centellas en el sótano del Museo* (1995). La acción tiene lugar en una sala de restauración de dicho Museo. Allí, una serie de intelectuales españoles (Ortega, García Lorca, Margarita Xirgú, Picasso, Buñuel), presentados con las edades que tendrían si viviesen en el momento de redacción de la obra, intentan escribir un manifiesto. La economía nacional ha caído tan bajo que el gobierno acepta vender el Museo del Prado a la Fundación Guggenheim. Los artistas se oponen de manera concluyente, generando un clima de caos procedente del exterior, en el que las fuerzas del orden público intentarán cortar cualquier acto que vaya en contra del orden establecido, aunque este suponga defender la cultura. Como hiciera Alberti, se mezcla aquí realismo con simbolismo. De nuevo el teatro utiliza el decorado del Prado para oponerse a la renuncia de la utopía.

Las meninas, de Buero Vallejo, dirigida por José Tamayo. Teatro Español, 1960. Centro Documentación Teatral.

Carmen Machi en *La autora de Las meninas*, de Ernesto Caballero. CDN, 2017. ©David Ruano

Abajo, programa de mano del musical ***La maja de Goya.*** Teatro Nuevo Apolo de Madrid, 1996

NINGÚN AUTOR COMO BUERO VALLEJO TIENE ENRAIZADOS LOS CONCEPTOS DE DRAMATURGIA Y PINTURA

Entre estos autores y obras, de juego dramático similar, Buero Vallejo amplía el espectro del uso escénico que supone el Museo del Prado. Y lo hace no sólo por intención estética sino por vocación pictórica: la pintura fue su primera inclinación artística. Ningún autor como él tiene más enraizados los conceptos de dramaturgia y pintura. Muchas de sus acotaciones son auténticas descripciones de lienzos. Ya en *Las meninas* (1960), y más aún en *El sueño de la razón* (1970), abunda la información sobre técnicas artísticas de Velázquez y Goya principalmente. Cuando el personaje dramático es también personaje pictórico, Buero lo detalla en sus rasgos más relevantes. En la primera de la obras citadas llega incluso a hablar de "leyes de la pintura", en un diálogo entre Velázquez y un antiguo modelo suyo llamado Pedro. Al menos desde este drama, Buero utiliza la fórmula del perspectivismo moral para exponer al lector o espectador lo que le gusta del mundo y lo que no le gusta. Este procedimiento se acentúa en *Diálogo secreto* (1984), en donde no es un artista el que cuestiona, o al que cuestionan, los valores morales, sino un crítico incapaz de distinguir colores. Hasta en su última obra, *Misión al pueblo desierto* (1999), Buero plantea la metáfora del rescate de un cuadro del Greco, obra que demuestra que "lo maravilloso del arte es su poder de convicción" aún en momentos tan críticos como una guerra civil.

No solo fueron Alberti, Buero y Miralles los autores que se sirvieron del Museo del Prado en algunas de sus obras. También Villaespesa, Linares Rivas, el propio Camilo José Cela, Alfonso Plou y, más recientemente, Ernesto Caballero (*La autora de Las meninas*, 2017), se inspiraron de alguna manera en obras colgadas de las paredes de la famosa pinacoteca. Unos y otros supieron validar la frontera entre pintura y escritura, otorgando tratamientos disímiles a miradas similares.◆

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Director **Antonio Najarro**

AVANCE GIRAS 2019

POZUELO DE ALARCÓN (MADRID)
19, 20 de enero de 2019
Mira Teatro
Homenaje a Antonio Ruiz Soler
22 de enero de 2019
El sombrero de tres picos
(Función estudiantil)

SAN SEBASTIÁN
27 de enero de 2019
Kursaal de San Sebastián
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

MADRID
9 de febrero de 2019
Fundación Juan March
Coreografías musicales

VALLADOLID
15, 16 y 17 de febrero de 2019
Teatro Calderón
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

ALICANTE
23 y 24 de febrero de 2019
Teatro Principal de Alicante
Homenaje a Antonio Ruiz Soler

CÓRDOBA
9 de marzo de 2019
Gran Teatro de Córdoba
Electra (con Orquesta)

SANT CUGAT (BARCELONA)
29 y 30 de marzo de 2019
Auditorio de Sant Cugat
Electra (con Orquesta)

SANTANDER
6 de abril de 2019
Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander
Electra (con Orquesta)

OVIEDO
12 de abril de 2019
Teatro Campoamor de Oviedo
Electra (con Orquesta)

ALCOBENDAS (MADRID)
27 de abril de 2019
Teatro Auditorio Alcobendas
Electra (con Orquesta)

MURCIA
18 de mayo de 2019
Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas de Murcia
Eritaña, Zapateado, Eterna Iberia y *El sombrero de tres picos*
(con Orquesta)

UBEDA
24 de mayo de 2019
Plaza de toros de Ubeda
Eritaña, Zapateado, Eterna Iberia y *El sombrero de tres picos*

BUENOS AIRES (ARGENTINA)
Del 11 al 16 de junio de 2019
Teatro Coliseo
Cantiñas de Córdoba, Ser, Bolero y *Suite Sevilla*

SANTIAGO DE CHILE (CHILE)
Del 20 al 23 de junio de 2019
Teatro Las Condes
Cantiñas de Córdoba, Ser, Bolero y *Suite Sevilla*

BARCELONA
31 de julio, 1, 2 y 3 de agosto de 2019
Gran Teatre del Liceu
Zaguán y *Alento* (con Orquesta)

MURCIA
16 de noviembre de 2019
Teatro Circo de Murcia
Electra

MÁLAGA
22 y 23 de noviembre de 2019
Teatro Cervantes
Electra

MADRID
Del 28 al 30 de diciembre de 2019
Teatro Real
Electra (con Orquesta)

© Fotografía: James Rajotte. Bailarina: Inmaculada Salomón, primera bailarina del BNE

España Global

inaem

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Síguenos en:

http://balletnacional.mcu.es

¡REGIDORES!

EL ESCENARIO BAJO CONTROL

ESCUCHAR, ESTUDIAR, REVISAR, COORDINAR, ORGANIZAR, ANOTAR, COMPROBAR, LIDIAR, ATENDER, CUIDAR, REPETIR, ADVERTIR, PREVENIR, AVISAR, EJECUTAR, PRIORIZAR... TODOS ESTOS INFINITIVOS DEFINEN EL DÍA A DÍA DE UN REGIDOR .

NUESTRA LABOR NO ES FÁCIL DE EXPLICAR, PERO SI BUSCAMOS EN LOS MANUALES Y EN LA DESCRIPCIÓN DEL CONVENIO DE TÉCNICOS ENCONTRAMOS QUE: "EL REGIDOR ES EL RESPONSABLE DEL FUNCIONAMIENTO TOTAL DEL ESPECTÁCULO, Y DE LA DISCIPLINA DE TODOS LOS COMPONENTES HUMANOS A SU CARGO. ES EL RESPONSABLE DE DAR LOS PIES Y LAS SEÑALES QUE COORDINAN EL TRABAJO DE LOS ACTORES Y LOS TÉCNICOS. DURANTE LOS ENSAYOS Y REPRESENTACIONES CUMPLIRÁ Y HARÁ CUMPLIR TODAS LAS ÓRDENES IMPARTIDAS POR EL DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO O PERSONA RESPONSABLE DESIGNADA POR LA DIRECCIÓN DEL TEATRO. ES LA MÁXIMA AUTORIDAD EN EL ESCENARIO UNA VEZ HA COMENZADO EL ESPECTÁCULO".

Por **Pepa Hernández**
Presidenta de la Asociación de Regiduría de Espectáculos

El regidor, habitante de las sombras de entrecajas, hace de puente entre el equipo técnico y artístico de un espectáculo. Foto: Javier del Real

Hay regidores en teatro, en ópera, en danza, en zarzuela, en el musical, en el circo y en los eventos. Las competencias son muy parecidas aunque evidentemente en los espectáculos de gran tamaño, de grandes elencos, y de un gran despliegue técnico, su trabajo es más notable. El regidor es la persona que hace de puente entre el equipo artístico y el equipo técnico, es el que consigue traducir en órdenes precisas aquello que el director de escena, (coreógrafo, realizador) quiere contar, transmitiendo esa información de una manera en la que todos los que participan del hecho teatral entiendan. El >

regidor es siempre necesario, no importa el tamaño de la producción, incluso en una compañía pequeña de teatro su labor es importante. Garantizará que el espectáculo suceda tal como lo concibió el director de escena y aportará tranquilidad y confianza al equipo, comprometiéndose y responsabilizándose del hecho teatral igual que un intérprete defiende un personaje. De hecho cuando hay un buen regidor normalmente no se aprecia, pero la falta de un buen profesional a cargo suele provocar situaciones estresantes.

Uno de los problemas mas acuciantes de los regidores es la falta de una formación específica. En la actualidad en España no existen estudios reglados como existen en Inglaterra. Lo único que encontramos son pequeños cursos de introducción, cursos online de regiduría y la asignatura que se imparte dentro del Ciclo de Realización de Proyectos de Audiovisuales y Espectáculos.

En conversaciones con los propios profesores de secundaria de regiduría del ciclo superior nos han comentado los siguientes problemas: por un lado los centros no disponen de recursos y entornos adecuados donde los alumnos puedan realizar sus prácticas; por otro lado, lo publicado en el BOE omite la necesidad de una formación complementaria en el resto de las disciplinas técnicas y la imposibilidad de realizar producción propia en los centros, condición indispensable para desarrollar la práctica de la regiduría.

El INCUAL (Instituto de las cualificaciones) publicó en 2008 en el BOE la Cualificación Profesional de Regiduría de Espectáculos en vivo. Consideramos que con buen criterio esta cualificación fue impugnada por el Centro de Referencia Nacional (CTE - Centro de Tecnología del Espectáculo) dado que 300 horas son insuficientes para formar a un regidor.

La Asociación de Regiduría surge por la necesidad de definir con claridad la regiduría y hacer visible la importancia de nuestra labor

La Asociación de Regiduría de Espectáculos (ARE)surge por la necesidad de definir con claridad la regiduría y hacer visible la importancia de nuestra labor, y conseguir que los regidores tengan una formación adecuada. Además de ser un lugar de encuentro de profesionales para estandarizar e intercambiar modelos de trabajo. Y establecer conexiones entre los miembros para su desarrollo profesional. Como asociación consideramos que la regiduría no debería estar incluida en la familia profesional de imagen y sonido. Y entre nuestros objetivos está el rehacer la cualificación profesional adjudicándole las horas de formación necesarias.

Para ello vamos a tratar de contactar con los centros en los cuales consideramos se debería impartir regiduría, véase (Centro de Tecnología del Espectáculo, Institut del Teatre, Escuela Pública de Educación Cultural de Andalucía, RESAD y en las escuelas de arte dramático de toda España). De hecho la mayoría de los regidores son egresados de las escuelas de arte dramático y conservatorios, Conservatorios de música y danza. Está claro que la regiduría es una opción laboral para sus alumnos. Ya que sigue sin existir una formación reglada la única manera de empezar en esta profesión es asumir la responsabilidad y trabajar con el ensayo error, lo cual provoca muchas frustraciones y desencuentros, con suerte puedes aprender al lado de los grandes profesionales, que por suerte existen.

La regiduría es una disciplina que se aprende a través de un amplio estudio, tutoría y experiencia. En el mundo del teatro profesional, la regiduría es uno de los trabajos más importantes. Va mucho más allá de dar órdenes y hacer llamadas a camerinos, el trabajo del regidor comienza meses antes de los ensayos y continúa después de la finalización de un espectáculo. Por ello es importante que la profesión en general se tome en serio la necesidad de formar correctamente a sus profesionales. ◆

Música
Francisco Asenjo Barbieri

El barberillo de Lavapiés

del
28 de marzo al 14 de abril
de 2019

Dirección musical
José Miguel Pérez-Sierra
Dirección de escena
Alfredo Sanzol

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Amadeo Vives

Doña Francisquita

del
14 de mayo al 2 de junio
de 2019

Dirección musical
Óliver Díaz
Dirección de escena
Lluís Pasqual

Teatro de la Zarzuela
inaem

Zarzuela en Danza

del
25 de junio al 7 de julio
de 2019

Dirección musical
Arturo Díez-Boscovich
Dirección de escena y coreografía
Nuria Castejón

Teatro de la Zarzuela
inaem

ESGRIMA ESCÉNICA

APUNTES DE UN ACTOR ESPECIALISTA DE ESTA DISCIPLINA

Primero, y antes de nada, afirmarse y definir qué es la esgrima escénica. Aguardo al contrario con la punta de mi acero firme a su rostro. Y antes de que parpadee pensando qué treta acometer, compongo un ataque directo. La esgrima escénica no es esgrima deportiva. Y otro. La esgrima escénica no es esgrima histórica, también llamada antigua. Y otro más. La esgrima escénica no es esgrima artística. Tres ataques. Tres tocados, en argot deportivo.

Por **Ángel Solo**

Para realizar estas aseveraciones acudí a Jesús Esperanza. A la fuente. Uno de mis referentes, si no el mayor. Maestro. Grande. Su maestría abarca la esgrima deportiva, la esgrima escénica y la esgrima antigua. Siete veces campeón de España de florete. Tirador olímpico en Moscú, Seúl y Barcelona. Entrenador del Equipo Nacional de Florete. Asesor histórico de esgrima para cine y teatro. Maestro de esgrima escénica para actores. Coreógrafo de esgrima escénica para teatro, ópera, cine, televisión. Nadie mejor para confirmar o desmentir mis afirmaciones.

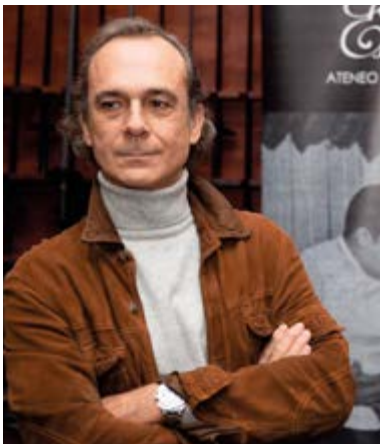
ALIVIA SABER QUE SOY DE LA MISMA OPINIÓN QUE EL MAESTRO.

Tanto en la esgrima deportiva como en la histórica hay adversarios que combaten, provistos -eso sí- de protecciones. Su fin es tocar, derrotar al adversario, ateniéndose a unas reglas o preceptos. Nada más lejano para mi mundo, donde hay un compañero frente a mí, ambos desprotegidos y cuya máxima es la simulación de una lucha en la que prima nuestra seguridad y nunca ¡nunca! tocamos al compañero, aunque finjamos atravesarnos el cuero con un palmo de acero. La regla, la creación de un "combate" que se enmarca dentro de un espectáculo, de un todo. Un combate coreografiado, siempre al servicio de la obra. Aunque la escena tenga entidad por sí misma. Hay personajes, historia, trama, emociones, habilidades… un universo interpretativo que tiñe y modela el arte esgrimístico.

La esgrima artística no tiene esa cualidad, esa pertenencia a un todo, unos personajes que,

Arriba: escena de la pelicula *Alatriste*.

Abajo: espadachines en duelo simulado.



Jesús Esperanza, uno de los grandes maestros de esgrima españoles en todas sus modalidades (deportiva, antigua y escénica) continúa en Madrid dando clases en su escuela.

más allá de sus habilidades como espadachines, contengan sentimientos que modifiquen su sapiencia e inclinen la contienda a su favor o en su contra. "Es más estilizada", opina el maestro Esperanza, "y no pertenece a un todo, es un ejercicio en el que prima más la amplitud y el estilo de esgrimir".

El origen de la esgrima artística está en Francia. Aquí generalmente se entremezcla con la esgrima escénica al punto de anunciarse como "Esgrima artística y de artes del espectáculo". Eso sí, lo definen como deporte. Echar un vistazo a la Wikipedia no parece arrojar mucha luz, porque esas artes del espectáculo que toma "prestadas" para crear una identidad propia abarcan lucha escénica, acrobacias, comedia, drama y expresión corporal. Elementos, todos ellos, que he utilizado en la esgrima escénica, llegando a ralentizar a "cámara lenta" parte de alguna coreografía (expresión corporal, sin duda) o encarnando personajes que bien pueden patear, lanzar el puño y hacer volar al contrario mientras siguen zumbando los aceros. De comedia y drama huelga comentario alguno.

Es probable que este artículo cree algún tipo de polémica. Me extrañaría, más bien, lo contrario. Incluso que alguien se aventure (¿por qué no?) a poner en duda mis capacidades.

MI ESPADA HABLARÁ POR MÍ.

El veneno de la esgrima me lo inoculó Joaquín Campomanes -campeón del mundo de maestros, ¡nada menos!- mientras estudiaba en la RESAD. He tenido otros maestros, que en sus talleres o trabajando con ellos me han nutrido, además del maestro Esperanza. A algunos, desgraciadamente, no he podido acudir ahora -¡ya me gustaría!- como Vincenzo Cherubino o Bob Anderson. Cada uno con técnicas y artes diversas, como François Rostain, Roman Spáčil (Merlet), László Imre. Un recuerdo admirado para Iñaki Arana quien, con la punta de su espada, inoculó esta pasión a varias generaciones de actores salidas de la RESAD. También me han alimentado compañeros en este periplo a lo largo y ancho de la esgrima escénica. Huelga nombrarlos, ellos lo saben.

He trabajado con un arma blanca -o dos, ¡cómo me gusta!- por escenarios teatrales, operísticos y callejeros, así como en cine y televisión, y amo profundamente esta especialidad, hasta el punto de impartir clases como profesor de iniciación a la esgrima escénica en escuelas de teatro (Estudio Juan Codina) y en escuelas de especialistas de cine de acción (curso regular de la Asociación Nacional para la Formación del Especialista de Acción coordinada por Txetxu Rojo).

Estoy profundamente convencido de que la esgrima escénica es diferente a las demás disciplinas de la esgrima. Y que enamora hasta la adicción, tal es su poder.

Si alguna actriz o actor quiere formarse en esta materia, que no dude en acudir a la Escuela de Esgrima Ateneo (Academia 6, Madrid) que lidera Jesús Esperanza. Y, si consigues formarte en la RESAD estarás en las excepcionales manos de Tomás Repila, profesor, actor y compañero en más de un entuerto por estas lides que ha sucedido a Iñaki con sabiduría templanza y alegría.

> En la esgrima artística la máxima es la simulación de una lucha en la que prima la seguridad. ¡Nunca se toca al compañero!

También podéis formaros en otras Escuelas Superiores de Arte Dramático en las que la Esgrima también es asignatura.

Y siempre hay cursos y talleres que imparten tanto maestros como profesores (ojo, no son lo mismo) a lo largo y ancho de nuestra piel de toro.

Y encontraréis de todo, como en botica. ◆

Teatros Romea / TCM

MAR/JUN.2019

Teatro Circo Murcia

Marzo

V.1 **Gala internacional de apertura** — 21 H.
10º Festival Grandes Ilusiones.

S.2 **Gala familiar "10 Años de ilusión"** — 12 H.
Gala Close-Up "Magia muy de cerca desde muy lejos" — 17 H.
Gala especial "Magia de cerca" — 19 H.
10º Festival Grandes Ilusiones.

D.3 **Black music para los más pequeños** — 11 Y 12.30 H.
Cía. Pels Més Menuts. Ciclo Jazz & Black.

X.6 **Eres perfecto, te quiero cambiar.** ESAD. — 21 H.

J.7 **Shayna Steele** en concierto. Ciclo Jazz & Black. — 21 H.

S.9 **La dictadura de lo 'cool'.** La-Resentida (Chile). — 21 H.

D.10 **No te metas en política.** Facu Díaz y Miguel Maldonado. — 18 Y 21 H.

M.12 **Matar.** ESAD. — 21 H.

J.14 **Mamas Gun + Fernando Rubio** en concierto. Ciclo Jazz & Black. — 21 H.

V.15 **Love of Lesbian en concierto.** Gira "Espejos y Espejismos". — 21 H.

S.16 **Humans.** Circa (Australia). — 20 H.

D.17 **Descubriendo a Bon Jovi.** Rock en Familia. — 12 H.

D.17 **Gabriel Hernández** en concierto. — 19 H.

X.20 **Narc is so loved.** ESAD. — 21 H.

J.21 **Proyecto Sin Aliento.** Sean, Miguel Rivera y Javier Ojeda. — 21 H.

J.28 **Gonzalo Rubalcaba y Stefano Bollani** — 21 H.
en concierto. Ciclo Jazz & Black.

V.29 **Performers** — 21 H.
Auguste Bienvenue (Burkina Faso). Festival Venagua.

S.30 **The Island** — 21 H.
Cía. Deux Temps Trois Movements (Burkina Faso). Festival Venagua.

D.31 **Flou Papagayo.** Mumusic Circus. — 12 H.

Abril

V.5 **Canvas of bodies.** Taiat Danza. Festival Venagua. — 21 H.

D.7 **Un elefante en mi lavadora** — 12 H.
La Chica de los Charcos & The Katiuskas Band.

L.22 **Depedro + Morgan** en concierto. — 21 H.
Ciclo Conciertos en Primavera.

J.25 **Viva Suecia (Artista invitado: Mow)** en concierto. — 21 H.
Ciclo Conciertos en Primavera.

V.26 **Los Zigarros (Artista invitado: Los Astrónomos)** en concierto. — 21 H.
Ciclo Conciertos en Primavera.

Mayo

J.2 **La Isla.** Histrión Teatro. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

J.9 **Sin cobertura / Nadie te echará de menos.** Microscena. — Varios Horarios

S.11 **The Lehman Trilogy.** Barco Pirata. — 21 H.

D.12 **Descubriendo a AC/DC.** Rock en Familia. — 12 H.

M.14 **Shakespeare para Ana.** ESAD. — 21 H.

J.16 **Déjà-Vu.** Manolo Alcántara. — 21 H.

V.17 **Mulier.** Maduixa. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

X.22 **Clara Peya** en concierto. Ciclo De cerca. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

V.24 **Heaven, el musical.** Vita Brevis Producciones. — 21 H.

X.29 **De Vacas** en concierto. Ciclo De cerca. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

J.30 **El atasco / Matalá por favor.** Microscena. — Varios Horarios

Junio

S.1 **La culpa.** Pentación Espectáculos. — 21 H.

V/S.7/8 **Cinco horas con Mario.** Pentación Espectáculos. — 21 H.
Ciclo A solas. Mujeres a Escena 2019.

X.12 **Mutables.** Compañía de Danza UCAM. — 21 H.

S.15 **Los Secretos** en concierto. — 21 H.

J/V.27/28 **Periplo.** Ayeklauwn — 21 H.
(en coproducción con los Teatros Romea / TCM y Teatro Atómico).

Teatro Romea

Marzo

S.2 **Gran gala de clausura "Grandes ilusiones"** — 21 H.
10º Festival Grandes Ilusiones

X.6 **Carmen.** Concerlírica. — 21 H.

V.8 **El Precio.** Bitò Produccions. — 21 H.

S.16 **The brave little tailor.** Arena Teatro. — 12 H.

D.17 **Señora de rojo sobre fondo gris.** Pentación Espectáculos. — 19 H.

X.20 **Farruca.** Compañía Lírica Julián Santos — 21 H.
y Orquesta Sinfónica de la UCAM.

V.22/S.23 **Volvió una noche.** Bonjourmonamour — 21 H.(V) Y 22 H.(S)
(en coproducción con los Teatros Romea / TCM).

S.23 **Little red riding hood.** Arena Teatro. — 12 H.

D.24 **Parrandboleros** en concierto. "20 Años". — 19 H.

X.27 **Gala Lírica y Cavallería Rusticana.** Concerlírica. — 21 H.

V.29 **Jazz Bodas de Figaro.** Vania Produccions. Ciclo Jazz & Black. — 21 H.

S.30 **The Elves and the shoemaker.** Arena Teatro. — 12 H.

S.30 **Pasión Vega** en concierto. Gira "40 quilates". — 21 H.

D.31 **Entre bobos anda el juego.** Noviembre Teatro. — 19 H.

Abril

X.3 **¿Otro Quijote más?** Nacho Vilar Producciones. — 21 H.

V.5 **Cuatro corazones con freno y marcha atrás** — 21 H.
El Relo Producciones.

S.6 **Café Quijano en concierto.** Gira "La vida no es la la la". — 21 H.

D.7 **Sim Saladín.** La Pandilla de Drilo. — 17 Y 19 H.

X.10 **Josefina La Gallina puso un huevo en la cocina.** Vaca 35 (México). — 21 H.

J.11 **Claudia.** La Conquesta del Pol Sud. — 21 H.
Ciclo A solaS. Mujeres a Escena 2019.

X.24 **La Parranda.** Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid. — 21 H.

J.25 **La Revoltosa y Antología "El Madrid Castizo"** — 21 H.
Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid.

V.26 **La Chulapona.** Cía. Lírica de Zarzuela de Madrid. — 21 H.

Mayo

V.3 **Don Quijote.** Ballet de Moscú. — 21 H.

S.4 **Siempre así** en concierto. Gira "25 Años". — 21 H.

X.8 **Las Añez** en concierto. Ciclo De cerca. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

V.10 **Los días de la nieve.** Ciclo A solas. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

X.15 **Clara Montes** en concierto. Ciclo De cerca. Mujeres a Escena 2019. — 21 H.

S.18 **La golondrina.** LaZona. — 21 H.

D.19 **Symphonic Rhapsody of Queen.** Moon World Records. — 19 H.

J.23 **Gloria. Mujeres que se atreven (Parte II)** — 21 H.
Teatro del Barrio. Ciclo A solas. Mujeres a Escena 2019.

J.30 **La familia Addams.** Letsgo. — Varios Horarios

Junio

S.1/V.10 **La familia Addams.** Letsgo. — Varios Horarios

J.13 **Fresa y chocolate.** Producciones Alberto Alfaro. — 21 H.

ROMEA TEATRO

TCM

Ayuntamiento de Murcia

teatroromea.es
teatrocircomurcia.es

DAN JEMMET

El humor es cosa seria

El director británico Dan Jemmet se dio a conocer en nuestro país trayéndonos algunos de sus montajes como *Shake* (2002), *Dog face* (2005), *The Little match girl* (2006) o *The collected works of Billy the Kid* (2007); pero su relación con nuestro teatro ha ido a más y, desde hace unos años, dirige con cierta regularidad producciones para el Teatro de La Abadía de Madrid. A su versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (2008) y de *El café* de Rainer Werner Fassbinder (2013), se ha sumado estos días *Nekrassov*, una comedia de Jean Paul Sartre que provocó un escándalo en Francia cuando se estrenó en 1955 por su crítica a la manipulación política que la burguesía hacía a través de la prensa.

Por **Arantxa Vela Buendía**

Si algo llama la atención de las puestas en escena de Dan Jemmet es la enorme sensación de libertad que transmiten. Por eso sorprende que, cuando llega el día en que le vas a entrevistar, Jemmet se muestre como un hombre serio; agradable, pero serio.

Tus padres fueron actores. ¿Cómo era su trabajo?
No lo sé porque lo dejaron antes de nacer yo. Crecí con cierta sensación de nostalgia de un teatro que nunca vi.

Te lo peguntaba porque en *Nekrassov* tus actores parecen venir de otro tiempo; su trabajo transmite cierta nostalgia del pasado.
Eso es más cierto con la estética que con los actores. La dirección de actores tiene que ver con la manera en que entiendo la comedia y no creo que sea antigua. Quizá hay algunos mecanismos de la farsa. Yo veía mucha televisión en los años 70, mucha comedia inglesa, y entonces había una cierta inocencia, sobre todo en las comedias más populares; transmitían disfrute, como en la farsa, y mi intención es que ese disfrute infecte al público. Sí, en ese sentido hay cierta nostalgia.

A veces parecen personajes de dibujos animados.
Es que también veía muchos dibujos. Me encantaba Scooby Doo. Hay cierta semejanza entre los dibujos animados y la farsa. Yo quería que los actores tuvieran ese tono, ese ritmo exagerado.

De todas formas, la interpretación no naturalista es un constante en tu trabajo.
Nunca me ha interesado el teatro psicológico. Yo empecé como marionetista. Siempre he sentido interés por encontrar formas más estilizadas de actuación. En *Nekrassov* hay escenas entre Georges de Valera y Véronique que son más… iba a decir naturalistas porque simplemente mantienen una conversación, pero hay momentos en que los personajes se vuelven bidimensionales. El registro cambia incluso dentro de un mismo texto.

Cada obra demanda cosas diferentes. "*El café*" era una pieza con una determinada carga político social que Fassbinder había dado ya cierta forma; pedía algo provocativo. En *Nekrassov* también hay provocación pero es una pieza extraña, muy distinta a la de Fassbinder.

¿Cómo ayudas a los actores a encontrar el registro adecuado?
No les digo nada. Propongo improvisaciones y juegos y salen cosas que poco a poco nos llevan en una dirección. Movilizarlos hacia un estilo o ser capaces de desarrollar una idea juntos a menudo

Pág. anterior: Dan Jemmet (2019). ©Antonio Castro

Nunca me ha interesado el teatro psicológico. Siempre he sentido interés por encontrar formas más estilizadas de actuación

depende sólo de lo cerca que estés de ellos. Tiene que ver con la complicidad. Es algo misterioso, la verdad.

La obra habla de la mentira a varios niveles. No trata sólo de propaganda política o de noticias falsas *(fake news)*, plantea también la necesidad que todos tenemos de creer en algo.
Sartre plantea que a la burguesía le conviene creer ciertas mentiras para mantener el sistema de poder y conservar así su posición social. Dirigió su crítica hacia aquellos que eran capaces de hacer lo que fuera para desacreditar a la Unión Soviética y defender su estilo de vida. En ese momento, su pensamiento se acercaba al comunismo. Después, modificaría su postura cuando vio el afán expansionista soviético.

Elenco de *Nekrassov*, estrenado en La Abadía (2019). ©Álvaro Serrano Sierra

¿Se ríe Sartre de alguien o de algo en esta obra?
Yo creo que Sartre no se reía de nada, lo que ocurre es que buscaba una fórmula para criticar a la burguesía francesa y sabía que los que iban a venir al teatro eran precisamente aquellos a los que quería criticar. Por eso utilizó la apariencia de comedia de boulevard, a modo de George Feydeau o incluso de Molière y Mariveaux. Pensó que era la mejor manera de esconder su ataque y funcionó porque todos la odiaron; el montaje fue un fracaso.

¿Crees que Sartre estaba proponiendo un nuevo orden social?
Sartre investigaba la problemática relación que hay entre su pensamiento filosófico, que está basado en la libertad del individuo, y su pensamiento político, que quiere tener en cuenta lo que es lo mejor para el grupo. En ese sentido la obra es muy interesante porque está en la frontera entre ambas cuestiones. Yo creo que le resulta complicado reconciliar la libertad del personaje del ladrón, Georges de Valera, con la ética.

Me siento modernista porque disfruto con la tensión que hay con el texto original. Me gusta pensar que hago lo que quiero pero dentro de unos límites.

Has montado clásicos, textos contemporáneos y siempre trasmitiendo una enorme sensación de libertad. ¿Qué es para ti intocable en un texto?
No tiene sentido trabajar en un texto si no conservas algo de él. Cada texto es diferente. Sartre no es como Shakespeare. Cuando montas un Shakespeare, hay algo tan universal, tan arquetípico que puedes viajar por dentro de la obra a lo grande; la puedes deconstruir, romper y todavía queda algo del original. En cambio, si desmantelas a Sartre, no queda nada. Es obvio que Sartre quería contar algo muy específico, y si no quieres contarlo, si no te apetece investigarlo, no lo montes. En ese sentido me considero un modernista. La historia del modernismo está repleta de variaciones sobre originales, pero siempre queda el original. El postmodernismo es diferente porque pierdes el origen, te vas. Yo me siento modernista porque disfruto con la tensión que hay con el texto original. Me gusta pensar que hago lo que quiero pero dentro de unos límites.

¿Crees que el teatro contemporáneo es menos misterioso que el clásico?
Creo que está menos comprometido con lo ritual; se aleja del canon, de la ceremonia del teatro. Cómo interpretar el espacio, qué lleva a los actores a escena o por qué dejan el escenario… Este tipo de cuestiones se están resquebrajando y eso es interesante. ◆

XXII PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

premiosmax.com

HASTA EL **30 DE ABRIL**

VOTA max

PREMIO MAX DEL PÚBLICO

ELIGE **TU ESPECTÁCULO FAVORITO**

GANA UN VIAJE A LA **GRAN FIESTA DE LAS ARTES ESCÉNICAS** PARA EL **20 DE MAYO** EN **VALLADOLID**

DESCÁRGATE LA APP #VotaMAX
Y VOTA EL MEJOR ESPECTÁCULO

TEATRO CALDERÓN VALLADOLID

Ayuntamiento de Valladolid

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

RETRANSMITIDO POR tve

ORGANIZA fundación sgae

¿PROHIBIDO ENTERRAR EN TIERRA SAGRADA?

La iglesia católica pasó de ser el motor del teatro en España a convertirse en su enemiga más letal. Los cómicos sacan siempre a relucir, como ejemplo del rechazo social que sufrieron, la prohibición de ser enterrados en tierra sagrada. ¿Fue así?

Por **Antonio Castro Jiménez**

Es perfectamente creíble que sacerdotes o prelados de lugares remotos se negaran a dar sepultura en los cementerios a los intérpretes que fallecían en sus parroquias. Los prejuicios fueron innegables y, tal vez, propiciaron esas negativas. Pero ¿existió documentalmente tal prohibición? Sí es verdad que el II Concilio de Letrán (1139) prohibió el entierro en sagrado a aquellos que murieran en el transcurso de justas y torneos, entretenimientos sumamente populares antes de la aparición del teatro. Tal vez en esa prohibición se basaron algunos partidarios de negar el entierro cristiano a los cómicos.

Leyendo la gran obra de investigación *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, de la historiadora Carmen Sanz Ayán encontré una cita de fray Diego de Tapia, del año 1587, en la que se admiraba de que en España se dieran sacramentos a las gentes del teatro. Esta frase le provoca a la señora Sanz la siguiente conclusión:

Una muestra clara de que la imagen romántica, victimista y ciertamente comercial aplicada a las gentes del teatro hispano de esta época por parte de algunos actores actuales tiene mucho de fabulación, pero poco de sustento real.[1]

Llevo más de una década intentando encontrar algún documento civil o eclesiástico que confirme la admitida prohibición de enterrar a los cómicos en sagrado. Hasta ahora no lo he encontrado, pero sí me he topado con algunos que demuestran exactamente lo contrario: que los cómicos se enterraban en las capillas de algunas iglesias

CREENCIA POPULAR. Los gacetilleros del XIX y principios de XX dejaron caer en sus escritos esta creencia popular. Francisco Flores García escribió[2]:

Es sabido que los histriones y farsantes no se podían enterrar en sagrado, ni tenían derecho a usar el don con que se adornada el más pobre hidalgo, ni se les permitía alternar en sociedad, amén de sufrir otros muchos vejámenes y humillaciones.

En el mismo artículo este director y dramaturgo afirma que, tras fundarse la Cofradía de la Novena, se les permitía el enterramiento en sagrado. Esa cofradía, como veremos más adelante, se fundó en 1631. Pero ya en el prólogo de Miguel de Cervantes a sus comedias *nunca representadas*, podemos leer: "Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso lo enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió) entre los dos coros." Lope de Rueda falleció en 1565, o sea que en el siglo XVI -y en el siguiente- no había impedimento para enterrar a un cómico en algo tan sagrado como una iglesia. Siguiendo el ejemplo de Lope de Rueda, Damián Arias de Peñafiel, actor fallecido en Arcos el año 1642, fue enterrado en la capilla del Duque por iniciativa de éste. Alonso de Olmedo fue galán en los teatros de Madrid durante el siglo XVII. Acabó muriendo en Alicante el año 1682 y fue enterrado con mucha ostentación asistiendo a su funeral el cabildo. Otro ejemplo fue el enterramiento de Lope de Vega, el año 1635, en la parroquia de San Sebastián de Madrid. Sin embargo, la creencia de que la iglesia católica prohibía el entierro en sagrado de los actores está totalmente arraigada. Un crítico, Miguel Vicente Roca, escribió sobre el oficio de cómico en la revista "*El teatro español*" el 8 de marzo de 1859. Leemos allí:

Los cánones de la Iglesia les privan de sepultura eclesiástica; triste ejemplo de esto fue el célebre Molière, a quien en la última mitad del siglo XVII no se le quisieron administrar los sacramentos y hubo oposición por parte del Arzobispo de París para su entierro.

El articulista no cita ningún caso de prohibición similar en España.

Tumba de la actriz Teodora Lamadrid en el madrileño cementerio de San Isidro./ ©Antonio Castro

COFRADÍA DE LA NOVENA. Es en la iglesia de San Sebastián donde encontramos la fuente

Documento de la Cofradía de la Novena fundada por los actores del siglo XVII.

más clara de que los cómicos se enterraban en sagrado. Ahí está establecida la Cofradía de la Virgen de la Novena, la cofradía de los actores. En la segunda década del siglo XVII, un caballero florentino, Carlos Veluti (o Velluti), colocó en febrero de 1615, en el chaflán de su casa de la calle León con la de Santa María, un hermoso lienzo que presenta a la Sagrada Familia. La Virgen y San José velan el sueño del Niño Jesús. Al lado Juan Bautista, también niño, hace el gesto de silencio. Por eso inicialmente la obra fue conocida como Nuestra Señora del Silencio. El cuadro sufrió agresiones sacrílegas en su hornacina callejera. Hasta tres lienzos se colocaron en las primeras décadas de ese siglo hasta que fue llevado a la vecina iglesia de San Sebastián.

En 1624 Catalina Flores, madre adoptiva de las actrices Bernarda y Ana Ramírez, se encontraba lisiada, precisando muletas para moverse. Devota de esa Virgen, hizo una novena ante el cuadro de la calle León. El 15 de julio, al finalizarla, se encontró milagrosamente curada. Sus muletas, como tantos exvotos de enfermos sanados, colgaron en la pared del lienzo. Se acentuó la fama de milagrera del cuadro, pasando a conocerse como de la Novena. La vecindad del cuadro con el mentidero de los representantes, un punto de reunión que estaba en la calle León, fue una de las razones para que, el 25 de marzo de 1631, un grupo de profesionales del teatro fundara el Gremio de los Representantes bajo la advocación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Fueron los principales promotores: Cristóbal de Avendaño, Lorenzo Hurtado de la Cámara, Manuel Vallejo, Tomás Fernández de Cabredo y Andrés de la Vega. La primera escritura y constituciones de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena se autorizaron el 12 de junio de 1633. El 3 de octubre de 1754 se aprobaron definitivamente las nuevas constituciones de la Congregación, en las que se marcaban las cuotas a abonar, procedentes de las representaciones y los derechos de autor.

A lo largo del siglo XX las referencias a esta devoción fueron distanciándose. Tras la Guerra Civil la aventura de fundar una primera casa del actor en el barrio de las Letras casi provocó su desaparición. Fue un empeño de la escritora Pilar Millán Astray que acabó en ruina. La imagen tiene actualmente solo un modesto altar a la entrada al templo, olvidando que tuvo capilla propia en esa misma iglesia hasta que sufrió graves daños durante la Guerra Civil.

LICITUD DE LAS COMEDIAS. No es descabellado suponer que los cómicos del XVII quisieran ponerse a salvo de la persecución eclesiástica fundando su sociedad precisamente en una iglesia y bajo el patrocinio de la Virgen. En ese siglo los ataques a las representaciones teatrales por parte de los sectores más intransigentes de la iglesia católica fueron constantes y virulentos. Con frecuencia se llevaron apelaciones a los reyes solicitando la prohibición total de las comedias. Las maniobras de personajes como el jesuita Juan de Mariana, así como los memorandos y resoluciones reales sobre la actividad escénica están prolijamente reunidos en una obra de obligada consulta: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* de Emilio Cotarelo y Mori.

Tras la Guerra Civil la aventura de fundar una primera casa del actor en el barrio de las Letras casi provocó su desaparición.

EL ENTIERRO EN SAGRADO. De los documentos sobre la Congregación de la Novena se desprende justamente lo contrario a la creencia popular. Sabido es que las cofradías, en los siglos XVI y XVII, estaban directamente ligadas a los corrales de comedias, como el de la Cruz y el del Príncipe en Madrid. Y vemos como los teatreros profesaban tal devoción a la Virgen que fundaron su propia cofradía. En el documento de constituciones de esta de 1754, se lee textualmente:

Celebraban en aquel tiempo las Compañías de Representantes de esta Corte, con los necesarios permisos, varias funciones al Mysterio Milagroso de la Encarnación de Increado Verbo Eterno en las Purísimas Entrañas de María Santísima Señora nuestra, para cuyo efecto se les había destinado el Colateral de la Epístola, en que hoy se venera la efigie de Seraphin Humano Francisco, al pie de cuyo altar tenían cuatro sepulturas destinadas para los entierros de los difuntos Cómicos.

O sea, que disponían de sepulcros en lugar sagrado, como el templo de San Sebastián. Pero con anterioridad existen documentos del entierro en sagrado de cómicos. El año 1634 el autor (empresario) Manuel Vallejo, que actuaba con su compañía en Barcelona, obtuvo de los padres Agustinos Descalzos de Santa Mónica el beneplácito para extender la devoción a la Virgen de la Novena en la bóveda de su convento. Vallejo *hizo a su costa la expresada bóveda para que en ella se enterrasen en aquel entonces y en lo sucesivo todos los individuos de la Compañía Cómica Española*. La primera inhumación se produjo el 6 de agosto de 1635. La difunta era María Riquelme, actriz y esposa de Vallejo. Encima de su sepulcro figuraba el epitafio "El fénix de la Representación Española". Las constituciones disponían, además, que: *en todos los entierros de cofrades fallecidos en Madrid saldría el estandarte de la Cofradía con veinticuatro hachas. El cadáver sería acompañado hasta la iglesia donde le cantarían una misa de cuerpo presente*.

Doscientos cincuenta años más tarde, en los estatutos del 4 de abril de 1906, se cita, entre los derechos de los cofrades:

Ser enterrados en el cementerio municipal de Nuestra Señora de la Almudena, en una de las sepulturas (de tres a cuatro cuerpos cada una) que comprende el terreno cercado, adornado y provisto de lápidas de piedra del cual es propietaria la Congregación. [3]

También los cementerios madrileños de San Isidro y San Justo tienen numerosas tumbas de actores y dramaturgos de los siglos XIX y XX. En el de San Justo, algunas de las personalidades del XIX yacen en el conocido como Panteón de Hombres Ilustres de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Hermosos sepulcros, como el de la gran Teodora Lamadrid (Teodora Herbella Cano, 1820-1896) muestran una decadente belleza rayana con el abandono en el sacramental de San Isidro de Madrid.

Las cofradías, en los siglos XVI y XVII, estaban directamente ligadas a los corrales de comedias

Hoy, aun existiendo esta cofradía, los cómicos en general la ignoran y no tiene ninguna influencia en su trabajo. ◆

1. SANZ AYÁN, C. *Hacer escena. Capítulos de la empresa teatral en el Siglo de Oro*. Real Academia de la Historia. (2013, p. 52)

2. FLORES GARCÍA, F. *De la farándula* (El Heraldo de Madrid, 20-8-1912:4)

3. Estatutos y reglamento de la congregación benéfica de Ntra. Sra. de la Novena (Madrid, 1906:5)

CONTAR LA ZA
con las pala
de hoy

Por **Javier Ortiz y Hugo Álvarez**

El Teatro de la Zarzuela es uno de los escenarios de la capital complicado de encontrar. Las cercanas obras del metro, su ubicación y su cercanía al Congreso de los Diputados dificultan el acceso a este espacio encajonado en el centro de Madrid. Además, está consagrado a un género que gran parte del público considera antiguo y ajeno, a pesar de que fue el género popular por excelencia. Sin embargo, para su director, Daniel Bianco, "la zarzuela es un género vivo". Y había que reivindicarlo y contarlo a un nuevo público para que se acercase al teatro y diera a la zarzuela una oportunidad. Bianco, orgulloso divulgador de este género que considera maltratado, accede a la dirección del espacio con el objetivo principal de "hacer atractivo un género poco o mal conocido por una generación que lo identifica con una dictadura que intentó apoderarse de él, y hacerlo interesante para una generación que lo reduce al mundo del tipismo madrileño o que, directamente lo desconoce".

Palabras de hoy. ¿Qué hacer para que la zarzuela tenga el enganche que tenía antiguamente? "Había que traer el color al teatro de la zarzuela", dice Bianco, y contar la zarzuela desde un sitio diferente: " contar la zarzuela con los ojos de hoy" ¿Cómo? Seduciendo a los grandes profesionales del teatro de prosa, al igual que ha venido haciendo la ópera desde hace muchos años. "No se trata de cambiar el libreto, sino de contar la misma historia con palabras de hoy. Son los temas, no los libretos los que son universales. Los textos estaban tan pegados al día a día de la vida del estreno que un libreto como *La Revoltosa* sería incomprensible para un público actual". Y hay que dar una vuelta a los textos para limpiarlos de algunas actitudes que casan mal con la sociedad actual.

Conciertos educativos. Además de recurrir a los grandes títulos con montajes canónicos, Daniel ha sido capaz de atraer a dramaturgos, directores y figuras del mundo teatral para que dejen su impronta en el Teatro de la Zarzuela y arrastren con ellos a su público. Directores como Pablo Messiez. Lluís Pasqual o Miguel

> Los textos estaban tan pegados al día a día de la vida del estreno que un libreto como *La Revoltosa* sería incomprensible para un público actual

RZUELA
abras

El cantor de México, con dirección escénica de Emilio Sagi. (2017)©Javier del Real

del Arco, dramaturgos como María Velasco o Alberto Conejero y figuras como Juan Echanove, Julieta Serrano o Rossy de Palma, por nombrar sólo algunos, han pasado ya por las tablas del Teatro de la Zarzuela. A veces con zarzuelas completas, a veces con conciertos con narrador. La oferta se completa con una línea de conciertos educativos, "para que el público salga con una sonrisa" Y funciona. La edad media del espectador ha bajado entre 6 y 8 años, y una nueva generación se ve atraída también por figuras de la música que se acerca al Teatro de la Zarzuela y que, casi siempre, acaban por hacer un guiño al género: Rosana, Marta Sánchez, Buika o Martirio son algunos ejemplos. Pero no todo son rosas: el público de la Zarzuela es exigente y está acostumbrado a manifestar su opinión, y aunque los quejosos son pocos, son capaces de hacer mucho ruido. Bianco tiene claro que, aunque trabaja para que nadie se salga del teatro, el patio de butacas de la Zarzuela es "un lugar de encuentros y desencuentros", pero que su labor está en contarle al público lo que va a ver para que entienda la propuesta. Así ocurrió, por ejemplo, con *El sueño de una noche de verano*.

Descendiente de Barbieri. El adaptador Raúl Asenjo, descendiente del maestro Barbieri , se enfrentaba a dos grandes dificultades. A pesar del título la historia no tenía nada que ver con el original shakesperiano, y, peor aún, Raúl heredó el proyecto tras el fallecimiento de Gustavo Tambascio, el director previsto inicialmente, y con la escenografía ya hecha. El resultado no contenta a la crítica, aunque el público lo recibe con agrado. A pesar de ello, Asenjo tiene claro que hay que sacar la zarzuela del "sagrario del nacionalcatolicismo", rescatarla de las vitrinas y ponerla ante un público nuevo, en este caso en una *trattoría* italiana en la que Tambascio había imaginado la obra. Asenjo y Bianco coinciden en que la zarzuela está muy viva y que tiene "una música estupenda", y que para que su proyecto salga adelante necesitan un punto de suerte, pero "la suerte te tiene que encontrar trabajando". No es lo único en lo que coinciden: aunque el Teatro de la Zarzuela ha estado más en la prensa recientemente por sus problemas internos o por las reacciones airadas de una parte del público, Asenjo y Bianco coinciden en señalar que, si pudieran pedir una mejora, pedirían más independencia de la Administración, que exige tiempos y condiciones que a veces son poco compatibles con la actividad artística. Otra de las apuestas de la temporada es la versión de Messiez de *La verbena de la Paloma* para el público juvenil. Promete debate. ◆

El sueño de una noche de verano, con dirección de Marco Carnitti. (2019) ©Antonio Castro

El público de la Zarzuela es exigente y está acostumbrado a manifestar su opinión. Los quejosos son pocos, pero capaces de hacer

Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora **Helena Pimenta**

Temporada **18/19**

EL DESDÉN CON EL DESDÉN

DE **AGUSTÍN MORETO**

Versión
Carolina África
Dirección
Iñaki Rikarte

Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico

12 MAR - 7 ABR
Teatro de la Comedia
Sala Principal
c/ Príncipe, 14

TIRANT

A partir de la novela *Tirant lo Blanc*
de **Joanot Martorell**

Adaptación
Paula Llorens
Dirección
Eva Zapico
Coproducción
CNTC / Institut Valencià de Cultura

20-31 MAR
Sala Tirso de Molina

inaem
GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
TOTS A UNA veu
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

20 AÑOS DEL TEATRO CUYÁS

De las arenas del circo a las tablas del S.XXI

Por **Carmen Márquez-Montes**

No todo fue desastre en 1898, ya que es también la fecha en la que se inaugura el Teatro Circo Cuyás en Las Palmas de Gran Canaria, que, como dice Pepe Orive (2010) debe enmarcarse en el gran auge económico que tiene la ciudad en las últimas décadas del siglo XIX, lo que permite que haya un apogeo cultural y de progreso que le da nuevos bríos y sus habitantes demandan las novedades de ocio: espectáculos de circo[1] y "varietés" o el cinematógrafo, si bien, también se intensifica el gusto por tradiciones locales, como la lucha canaria o la riña de gallos. Dentro de este contexto debe entenderse la necesidad de construir un espacio que diera cabida a tan diversas tipologías de espectáculos, en los que el punto común era la arena. La prensa del momento

recogió esta voluntad del público y realizó diversas propuestas, que finalmente se materializaron en el Teatro Circo Cuyás, financiado por el empresario Salvador Cuyás[2] en una de las parcelas del antiguo Convento de San Bernardo[3], en pleno centro de la ciudad.

Primero funcionó como un circo muy básico, con un cercado de madera y unas graderías desde las que el público veía la lucha canaria y el circo con escasa comodidad, ante la petición de un espacio más digno, Salvador Cuyás encarga a su paisano y amigo, Laureano Arroyo[4] el proyecto. En una superficie de 850 metros cuadrados de planta poligonal idea un circo ecuestre con una capacidad para mil setecientos espectadores, que pudiera ampliarse hasta dos mil. Y que diera cabida al circo moderno, sobre todo ecuestre, tan del gusto del público grancanario, amén de que sus arenas se pudiesen convertir en terrero de lucha canaria. Al fondo se instaló un escenario elemental para otros espectáculos de variedades e, incluso, teatro. Se inauguró[5] como teatro circo el 28 de abril de 1898 con la compañía ecuestre de Pedro Fessy, en cartel hasta finales de junio, sin el éxito esperado. Sí tuvo enorme éxito en la temporada siguientes el Circo Nava, compañía ecuestre, gimnástica, mímica, excéntrica y musical.

Tras nuevas reformas, en 1901 el teatro pudo acoger también zarzuelas y óperas. En 1903 ya se menciona que Teatro Circo Cuyás tiene la mejor instalación de cinematógrafo de la ciudad. Desafortunadamente, ardió en febrero de 1908, contribuyendo a la ruina de Salvador Cuyás. De este modo trágico finaliza la primera etapa del Teatro Circo Cuyás.

La segunda se inicia el 31 de agosto de 1910, con un edificio construido con cemento armado y techos de planchas de zinc[6], lo inauguró

Izquierda: el patio de butacas del Cuyás. Debajo: detalle de un lateral del escenario.

Salvador Cuyás encargó levantar un edificio de planta poligonal que sirviera como circo y arena para la lucha canaria, con un escenario al fondo para variedades y teatro

PACO RABAL Y EL CUYÁS

En 1999 comienza la tercera y última etapa del Teatro Cuyás, cuando tras un periodo funcionando como cine y un cierre de casi diez años, fue recuperado nuevamente como teatro. El encargado de reinagurarlo fue Paco Rabal, que aparece en la imagen en el patio de butacas junto con su mujer, la actriz Asunción Valdés.

Pastora Imperio. Desde ese momento hasta 1918 es el espacio preferido por el público para el teatro de variedades, debido a la gran calidad de espectáculos, y a partir del 1918 acogió también a las grandes compañías de teatro, zarzuela y ópera, debido a que en ese año ardió el Teatro Pérez Galdós. De modo que pasó a ser el centro escénico de la ciudad. Todas las grandes compañías del momento pisaron sus tablas[7].

Con la apertura del Pérez Galdós en 1928, el Cuyás volvió a centrarse en las variedades, el cine y las riñas de gallos. Se cerró en 1931 para afrontar una nueva reforma y convertirse en un moderno cine, con proyecto del arquitecto racionalista Miguel Martín-Fernández de la Torre. Se reabre en 1933 y, si bien se representaron revistas y otros espectáculos de variedades, su función primordial fue la proyección de cine, mantenida hasta el cierre en febrero de 1987.

La tercera y última etapa comienza el 14 de mayo de 1999, con un cuidado proyecto que supervisó Óscar Millares, un hombre de la escena y de la gestión, que veló por el buen desarrollo del mismo. El proyecto inicial del arquitecto Luis Correa Suárez se vio un poco modificado y finalmente el Teatro Cuyás tiene 940 butacas y un escenario de 247 m2. Cuenta con un gran patio, un edifico administrativo y una sala pequeña (Josefina de la Torre) que se utiliza para encuentros con el público o lecturas y trabajos de pequeño formato. El primer director de este periodo fue Óscar Millares, apartado de su cargo de manera inexplicable en noviembre de 1999. En enero es nombrado Manuel Gutiérrez hasta que en octubre de 2004 también se le cesa. Desde ese momento hasta la actualidad ejerce como director artístico Gonzalo Ubani.

En los veinte años de esta tercera etapa (1999-2019) el Teatro Cuyás ha sido un referente en la escena canaria, con una programación estable y atractiva, respaldada por el público con una ocupación media que ronda el 80 %. Además de la representación, Gonzalo Ubani ha intentado generar otras sinergias, como, entre otras, la creación de un proyecto pedagógico, el refuerzo de los encuentros con los creadores y la coproducción, sobre todo, con grupos canarios. De manera que la función del Teatro Cuyás no solo sea la exhibición, sino que contribuya al desarrollo del tejido teatral en la sociedad. ◆

1. Desde la llegada del Circo Olímpico de Estados Unidos a Las Palmas en 1848, este tipo de espectáculos devino en uno de los favoritos de los espectadores.

2. Salvador Cuyás y Prats (1838-1913), empresario catalán que llegó a Las Palmas de Gran Canarias con 15 años y en ella vivió a partir de ese momento.

3. Convento que fue parcelado y vendido por mor de la Desamortización de Mendizabal.

4. Arquitecto catalán instalado en Las Palmas de Gran Canaria desde 1888, tras haber ganado el concurso público de Arquitecto Municipal de la ciudad.

5. Aunque estaba aún inacabado, pues habían debido hacer cambios en el plan original y estos fueron presentados de nuevo al Ayuntamiento en marzo de 1898, sin tiempo para haberlos finalizado en abril. Sea como fuere, el espacio estuvo sometido a continuos cambios y mejoras.

6. Con planos de Fernando Navarro y decoraciones y telones de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

7. Las de María Guerrero, Cobeña-Oliver, Palau-Sassone, Lola Membrives, Mimi Agiglia, etc.

Bibliografía: Orive, Pepe. *El Cuyás. Memoria de un espacio escénico singular.* Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria *(2010)*.

Teatre Escalante

Les nostres produccions

L'increïble assassinat d'Ausiàs March

De / CRIT COMPANYIA DE TEATRE

Autoria / DANIEL TORMO I ANNA MARÍ

Sala Russafa

DEL 22 DE MARÇ AL 16 D'ABRIL

Diumenges a les 18:00 H.

entrades: escalantecentreteatral.com

col·labora:

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres

SALA RUSSAFA

AMAYA DE MIGUEL

El inaem de hoy no es eficaz

Tiene un plan: convertir en organismo autónomo el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) que dirige en la actualidad. Justo el día en que el Congreso tumbó los presupuesto del gobierno socialista y se especulaba con la convocatoria de elecciones, explicó para Artescénicas las razones de su reforma.

Por **Liz Perales**

Cada dia estoy más convencida de que el INAEM necesita una reforma total. Nació como un organismo eficaz para la promoción de las artes escénicas y de la música, pero se ha convertido en todo lo contrario. Tenemos un proceso administrativo tan complejo que desde las compañías hasta las unidades de producción se tienen que adaptar a la Administración, cuando debería ser justamente lo contrario. Nos obligan a funcionar con la "intervención previa", que está muy bien y es muy necesaria probablemente para hacer una licitación de un puente, pero no para levantar un espectáculo, pues no hace que los costes sean más económicos o la gestión presupuestaria más eficaz. Y en lo relativo a contratar a los actores, tenemos que hacerlo como si fueran una empresa de servicios en vez de con contratos laborales. No tiene sentido que el INAEM tenga la misma gestión administrativa que una dirección general del Ministerio de Obras Públicas.

Se trata de corregir la lentitud administrativa.
Es lógico cumplir unas normas administrativas, pero tienen que estar adecuadas al sector al que te dedicas. Un pianista que va a dar un concierto y ese dia se pone enfermo es un gran problema, porque hacer un contrato nuevo a un sustituito es prácticamente imposible, ya que tenemos que contar primero con la "intervención previa". La intervención tiene que existir pero no tiene que ser previa.

Han decidido dotarle de una ley nueva, pero también se habló de crear una fundación.
La fundación no se adapta a los tres requisitos que el INAEM debe cumplir: dar subvenciones a la creación, compatibilizar los diferentes regímenes laborales (funcionarios, laborales y artistas), y además tiene que poder hacer operaciones comerciales, como vender entradas incluso con dos años de antelación y que los ingresos repercutan en las unidades, no como ahora, que van a Hacienda.

El ministro dijo que las compañías nacionales deberían girar ¿cuál era la razón para no hacerlo?
No voy a hablar del pasado, no lo conozco de primera mano y sería imprudente. No creo que no se haya girado de forma intencionada, sino que les ha sido imposible por la gestión. Lo que sí digo es que la Orquesta Nacional, que hasta ahora ha girado muy poco, la próxima temporada tendrá presencia en distintas ciudades españolas, y los mismo la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Y a ninguno de los ballets se les puede achacar que giran poco, su problema es que no tienen sede en Madrid, están permanentemente

> **Daremos a conocer a los elegidos en el proceso de selección para dirigir las unidades de producción de forma gradual y en torno a Semana Santa**

Foto: ©AntonioCastro

girando. El mayor problema que puede haber ha sido el del Centro Dramático Nacional (CDN), que ha encontrado una fórmula para hacerlo mediante coproducciones, y está bien pero que no debe ser la única. Debemos conseguir que sus producciones también giren. Como sabe, este año el CDN viajará al Teatre Nacional de Cataluña (TNC).

El CDN ha visitado el TNC en temporadas anteriores, que recuerde con *Montenegro*, por ejemplo.

Vamos a intentar que siga, pero que visite otras ciudades. Nuestra reforma pretende que el sistema de giras sea mucho más ágil. Eso también pasa por adecuar el famoso Convenio Único (CU). Los trabajadores

tienen que tener un convenio pero adecuado a su actividad. Estamos intentando que se reconozca dentro del CU la especificidad de nuestros técnicos, porque un técnico no es lo mismo que un guardia forestal, pero el Convenio así lo trata. Nuestros técnicos tienen que trabajar por la noche y los fines de semana, un aspecto que otros funcionarios no tienen. Si el actual Convenio no reconoce estas peculiaridades de nuestros técnicos, habrá que hacer otro.

Si no podemos cambiar que el Convenio Único recoja las labores específicas de nuestros técnicos, que trabajan de noche y los fines de semana, habrá que hacer otro

¿Y los sindicatos?
Yo no quiero partir con los prejuicios de lo que ha pasado, que nos debe servir de experiencia para ambas partes, pero creo, y es mi impresión, que en la reforma del INAEM no ha sido complicado llegar a un acuerdo con los sindicatos, porque todos hacíamos un diagnóstico muy parecido del problema. Los propios técnicos reconocen que el CU no se ajusta a los temas específicos de las artes escénicas. Creo que si hay voluntad por todas las partes, podemos llegar a un acuerdo. Soy moderadamente optimista. De lo contrario, nunca una haría nada.

¿No es poco tiempo, diez días hábiles, el que han tenido los candidatos para presentarse al proceso de selección de las direcciones de las unidades de producción?
No lo creo. Llevo anunciándolo desde que tomé posesión, diciendo incluso las fechas en las que saldrían las convocatorias. Por lo cual diez dias hábiles es más que suficiente.

Tienen que presentar un proyecto y no se habían publicado las bases.
Cualquier profesional sabe cuáles son las unidades de producción, las bases no se diferencian mucho de la anterior convocatoria y cualquier profesional conoce las compañías y tiene en su cabeza lo que pretende hacer.

Los consejos artísticos evaluarán los proyectos que se presenten, pero su decisión no es vinculante, la última palabra la tiene usted, ¿no?
Sí, la tengo yo. Pero es muy importante la selección que haga el consejo artístico.

¿Cuánto tardará en resolver?
Alrededor de la Semana Santa, aunque no van a coincidir todos al mismo tiempo. Creo que daremos a conocer el último seleccionado al final de la Semana Santa.

¿Va a haber modificaciones en la convocatoria de ayudas públicas?
He pensado crear en la convocatoria un apartado especial para ayudas al teatro infantil y juvenil, que ahora no existe. Estamos hablando de ayudas a las giras. Las compañías que se dedican a este tipo de teatro no tienen la suficiente atención desde la Administración. También me hubiera gustado recuperar las subvenciones nominativas, pero no tengo presupuesto. Creo que hay una serie de entidades y de asociaciones que vertebran la cultura de este país que no deberian ir a concurrencia pública, deben tener la seguridad todos los años de que cuentan con un presupuesto.

Anunció la creación del Centro Nacional para la Difusión de la Danza (CNDD), para el que había previsto una dotación presupuestaria para 2019 de 500.000 € de la que ya difícilmente dispondrá, y por otro lado heredó el proyecto de Teatro Nacional de la Danza.
Algo haré. Algo haré porque yo creo que es importante. El proyecto que yo sí heredé, en filosofía, es el proyecto de Delicias para hacer ahí el Teatro Nacional de la Danza. Pero el proyecto que es de mi equipo y mio es la creación del CNDD a semejanza del Centro de Difusión para la Música. Hay grandes compañía y bailarines que lo están pasando fatal y que tienen que irse fuera de España. Quiero encargar producciones y coproducciones a compañías de todos los géneros que ya existen y relacionarnos con otros teatros.Teníamos previsto plantar una primera semilla en 2019, veremos cómo lo hacemos.◆

www.teatrocuyas.com

TEATRO CUYÁS

MARZO JUNIO 2019

S30 Marzo 2019

HISTORIA DE UN CALCETÍN

de Pablo Vergne

Dirección: Pablo Vergne

La Canica

teatrae

V3 y S4 Mayo 2019

COPENHAGUE

de Michael Frayn

Dirección: Claudio Tolcachir

Producciones Teatrales Contemporáneas

GLOBAL

S1 Junio 2019

ERRITU

Kukai Dantza & Sharon Fridman

Dirección: Jon Maya Sein

Coreografía: Sharon Fridman

GUAGUAS

Del J4 al D21 Abril 2019

LA CUBANA

Adiós, Arturo

Guión, idea y dirección: Jordi Milán

V10 y S11 Mayo 2019

VOLTAIRE-ROUSSEAU

La disputa

de Jean-François Prévand

Dramaturgia y dirección: Josep Maria Flotats

GLOBAL

V7 y S8 Junio 2019

LA CULPA

de David Mamet

Dirección: Juan Carlos Rubio

V26 y S27 Abril 2019

AUTO DE LOS INOCENTES

de Pedro Villora y José Carlos Plaza

Dirección: José Carlos Plaza

Coproducción: Compañía Nacional de Teatro Clásico y Producciones Faraute

Del J16 al D26 Mayo 2019

DON MENDO, EL MUSICAL

(La venganza se sirve en plato frío)

Versión musical del texto de Pedro Muñoz Seca

Dirección: Israel Reyes

Clapso Producciones

GUAGUAS

Del J20 al S29 Junio 2019

WEST SIDE STORY

de Leonard Bernstein

EL CLÁSICO ORIGINAL DE BROADWAY

Leonard Bernstein at 100

Cabildo de Gran Canaria

TEATRO CUYÁS

Observatorio de la Academia

Éxito de participación en la encuesta sobre artes escénicas

El **Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas** tiene como misión recoger información sobre todos los aspectos que atañen a la marcha de la escena española, y a sus diferentes agentes, analizarla y extraer conclusiones útiles para que el sector escénico, a través de su Academia, pueda opinar sobre ellas ante la sociedad y ante los poderes públicos. Si la Academia es la voz, el Observatorio es una de sus instrumentos más útil.

En la actualidad, uno de sus trabajos más relevante consiste en preparar un Informe o Estudio de Situación de las artes escénicas en España, con especial referencia a la Financiación, pública y privada, y a la Situación laboral en el sector. El estudio estará acabado en el mes de marzo y los resultados se presentarán en Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, San Sebastián y otras ciudades a lo largo de la primavera.

¿Cómo se ha ido preparando ese estudio? En base a una encuesta lanzada el pasado diciembre de 2018 a todos los profesionales del país y con la celebración de cuatro, o grupos de opinión, con voces diversas y conocedoras de las diferentes cuestiones abordadas en el estudio. Grupos en Barcelona y en Madrid, para tratar de la situación de las artes escénicas en Cataluña, y en todo el país, y otros dos grupos de nuevo en Madrid para abordar la financiación y la situación laboral.

Los cuarenta profesionales que han participado en esas reuniones han tratado en profundidad los temas y sobre todo han aportado sugerencias, reflexiones, propuestas de futuro. Los grupos han mostrado la capacidad de convocatoria de la Academia para concitar el interés de muy diversas sensibilidades a la hora de abordar el futuro de la escena.

Los grupos de opinión de Barcelona (arriba) y Madrid que han participado en el Observatorio.

Pero probablemente lo que muestre mejor el éxito del Observatorio haya sido la encuesta, que se cerró el 21 de enero de 2019, y que podía responderse en todas las lenguas oficiales de España. Fue apoyada por las organizaciones profesionales del sector, sindicatos y asociaciones empresariales, incluidas organizaciones de Cataluña y el País Vasco. Destaca la participación global, 1.063 profesionales -414 mujeres y 649 hombres, y también el nivel de respuestas en diversas comunidades, lo que permitirá extraer datos de interés generales pero también territoriales.

Todavía en fase de análisis, evaluación y redacción del estudio, que en muy poco tiempo podrá hacerse público, una primera conclusión se extrae de estos datos la Academia empieza a ser percibida como la representación articulada del sector escénico, más allá de las preocupaciones de cada sector profesional y de cada territorio. Una conclusión que pone sobre las espaldas del Observatorio y de la Academia una responsabilidad notable. Para hacerle frente nació.

Por **Robert Muro**

Documental sobre Pasqual

LA ACADEMIA ha producido una película documental sobre el director de escena y académico de honor Lluís Pasqual y el proceso de creación que sigue con los actores. Con guion y realización de la periodista y realizadora Arantxa Vela Buendía, la película acompaña y entrevista a Pasqual durante los ensayos de *El sueño de la vida,* estrenada en el Teatro Español de Madrid el pasado 17 de enero. El documental surge a iniciativa de la especialidad de Dirección, cuyo delegado es Denis Rafter, y en ella ha colaborado Adolfo Simón en labores de coordinación de producción. El documental todavía está en fase de montaje y está previsto que se estrene el próximo año.

ENCUENTROS ENTRE ESPECIALIDADES

La iniciativa de celebrar el Vermút de las Especialidades de la Academia, que tuvo lugar el pasado 8 de febrero, reunió a numerosos miembros en la sede y fue una estupenda ocasión para intercambiar información y proyectos. La cita coincidió con el III Encuentro entre Especialidades, en este caso de intérpretes y directores, para debatir sobre Interpretar la escena, en el que se abordó la relación de estas dos figuras decisivas de cualquier montaje escénico. Por la especialidad de dirección, estuvieron presentes Cristina Yáñez, Pape Pérez,y Heidi Steinhardt. Y por la especialidad de intérpretes Ana Labordeta, Julia Oliva y Ricard Borrás

El segundo Encuentro entre Especialidades tuvo lugar el pasado 26 de noviembre, y fueron protagonistas los productores y directores, bajo el título *Producir la escena*. Como productores, participaron Jesús Cimarro, de Pentación, la productora Clara Pérez y la productora y distribuidora Claudia Morgana. Como directores estuvieron presentes Rosángeles Valls, Mariano de Paco Serrano y José Luis Sixto. Actuó como moderadora la productora Valle Hidalgo. El encuentro sirvió para plantear cómo se adapta el trabajo de una y otra figura.

MEMORIA VIVA DE NUESTROS ARTISTAS

Encuentros con Maestros de la Escena: Memoria Viva es un nuevo ciclo que reúne a profesionales de nuestra escena frente al público para que rememoren anécdotas y hechos de su vida profesional. El formato es el de la entrevista y las primeras figuras invitadas a participar son Concha Velasco, Gema Guillén Cuervo y Pepe Sacristán. La primera edición se celebra en Madrid, los días 25 de marzo, 20 de mayo y 23 de septiembre, en espacios todavía por determinar.

El ciclo ha sido organizado por la Academia en colaboración con el Centro de Documentación Teatral, que se encargará de filmar y editar estos encuentros con la colaboración del Centro de Tecnología del Espectáculo (CET). La grabación se difundirá a través de las web de ambas instituciones.

PUBLICACIONES

HISTORIA DE LA DANZA

LA COLECCIÓN Artes y oficios de la escena ha alumbrado su segundo título: el primer volumen de *Historia de la Danza Contemporánea en España* y que fue presentado en los Teatros del Canal el pasado mes de febrero. Un exhaustivo trabajo en el que han colaborado más de veinte autores y que ha sido iniciativa de la especialidad de danza, coordinada por Rosángeles Valls y las académicas Alicia Soto y Carmen Giménez Morte, editora también del lilbro. Estructurado en capítulos que recogen el recorrido de la danza contemporánea desde su nacimiento hasta 1992 por comunidades autónomas, la publicación plantea un completo mapa geográfico y narrativo, marcado por cuestiones políticas y sociológicas, en el que esta disciplina artística se abre paso a lo largo de todo el país, a pesar de las dificultades que puede comprender cualquier inicio. Una de ellas, por cierto, ha sido la escasa documentación encontrada sobre aquellos primeros años en los que la danza contemporánea aparecía tímidamente en España, hecho que duplica el valor de esta publicación, convirtiéndose en valioso documento bibliográfico de la escena dancística.
El viaje de ida y vuelta que realizaron bailarines del momento para empaparse de la danza contemporánea que se hacía fuera del país y, posteriormente, desarrollarla en sus comunidades autónomas; la visita a teatros nacionales de las compañías extranjeras dedicadas a la creación contemporánea en danza; la labor fundamental pedagógica de maestros que arrancaban los primeros cursos y la aparición de políticas culturales que apoyaron la creación y difusión, algunos de los factores decisivos para aquellas primeras décadas de la danza contemporánea en España, recogidos en este libro.
Al primer volumen, que comprende de los últimos años de la dictadura hasta 1992, le seguirá un segundo, que recogerá los años entre 1992 y 2008, y un último, desde 2008 hasta nuestros días.

Por **Mercedes L. Caballero**

RECUERDOS DE LA REVISTA "TEATRO" (1952-1957)

ACABA DE SALIR EL TÍTULO 11 DE LIBROS de la Academia, que recuerda la revista "Teatro", publicación que se mantuvo en los quioscos de nuestro país de 1952 a 1957. La revista prestó atención a la actualidad de los escenarios españoles y extranjeros: por ejemplo, habló abiertamente de Brecht, elogió a Katherine Dunham, comparó a Tennessee Williams con Lorca, celebró a Beckett, publicó bellas reproducciones de figurines y escenografías, entrevistó a personalidades como Vittorio Gassman o Ingrid Bergman (en su faceta de actores teatrales, no de estrellas del cine)… Estas páginas reconocen a una generación de españoles que, a pesar de las dificultades de la dictadura, mantuvo nuestra cultura insólitamente al día de cuanto sucedía en el resto del mundo. Edición de Antonio Castro e Ignacio García May y con la colaboración del Centro de Documentación Teatral. Libre descarga desde la web de la Academia.

Beca para escenógrafos

Foto: ©PepSau

La Academia ha suscrito un convenio con RCR BUNKA Fundació Privada, del estudio RCR Arquitectes (Premio Pritzker 2017), por el que ofrece una beca para participar en el IV Workshop de Escenografía que organiza la citada fundación en Olot (Gerona). El acuerdo surge por mediación de Andrea Buchner (por parte del estudio) y Liz Perales (vocal de la junta de la Academia).

La beca está dirigida a estudiantes de Escenografía, Arquitectura y otras disciplinas afines, así como a iniciados profesionalmente en esta especialidad.

El taller está dirigido por Bibiana Puigdefàbregas, profesora del Institut del Teatre de Barcelona en la especialidad de escenografía, y participa el escenógrafo y figurinista Albert Pascual de profesor asistente. El iluminador y académico Miguel Ángel Camacho colaborará con el taller que se impartirá del 22 de julio al 2 de agosto con un módulo de carácter eminentemente práctico sobre iluminación en el Teatro de Olot.

La beca cubre los gastos de matrícula que ascienden a 500€. El IV Workshop de Escenografía se inscribe dentro del RCR Summer Workshop que nace en 2008 como una manera de entender la arquitectura y el paisaje desde un espíritu humanista. Paralelamente a la celebración de este taller, se organiza también el Workshop de Arquitectura y Paisaje, de Audiovisual y Fotografía, y por primera vez el de Danza. El programa consiste en el taller creativo, el programa abierto (a todo el público) y una excursión a obra construida de RCR Arquitectes.

Los aspirantes deben enviar su curriculum y una exposición de 250 palabras en la que expliquen su motivación para participar en el taller. Deben dirigirla a comunicación@academiaae.es antes del 12 de abril. Más información: https://www.rcrlaba.cat/workshops/

La Voz de la Academia: Igualdad en las Artes Escénicas.

SE HA CONFORMADO EL GRUPO de estudio La Voz de la Academia: Igualdad en las Artes Escénicas, destinado a conocer la opinión de los miembros de la Academia en relación con el tema de la igualdad de sexos. El objetivo es pedir a cada especialidad que elabore un dictamen sobre el tema en relación con su especialidad académica, tomando como pautas (no excluyentes) el análisis del censo actual según sexos, el estado de la cuestión en la Academia, las realidades y el estado de la cuestión, en la profesión, la opinión de la especialidad, posibles soluciones y medidas de mejora, y propuestas e ideas.

Los integrantes del grupo de estudio de igualdad son: Miguel Ángel Camacho y Olga García (Plástica Escénica), Magüi Mira y Mariano de Paco Serrano (Dirección), Sara Rey y Adolfo Simón (Producción), Marc Álvarez y Pilar Jurado (Música Escénica), Pilar Jodar y Juan Vicente Martínez Luciano (Estudios y Divulgación), Ramón Paso y Ana Fernández Valbuena (Autores), Rosángeles Valls y Antonio Najarro (Danza), Ana Labordeta y Ángel Solo (Intérpretes).

ACCIÓN Y TELÓN

Las academias del cine y de las artes escénicas se hermanan con el programa *Acción y telón: de las artes escénicas a la pantalla*. Tres películas con argumentos basados en el teatro, la música popular o la danza serán analizados por algunos de sus artífices en proyecciones y coloquios moderados por Cayetana Guillén-Cuervo, Antonio Castro y Rosángeles Valls. Según afirman Ana Labordeta y Pablo Viña, organizadores del ciclo: "Siempre hemos pensado que son muchas las cosas que nos unen: necesitamos contar historias y necesitamos un público. Nuestro trabajo es un trabajo en equipo. Hemos de contar con un texto-guion, con unos actores, con un director, con un iluminador-director de fotografía, con un figurinista, con un escenógrafo-dirección de arte, peluquería, maquillaje, etc. El lugar de exhibición es diferente, un escenario o una pantalla, pero, al fin, somos contadores de historias".

Los títulos seleccionados son: *Bajarse al moro,* de Fernando Colomo (18 de marzo), *Las cosas del querer,* de Jaime Chávarri (25 de marzo), *El amor brujo,* de Carlos Saura (1 de abril).

RATA TEATRO

POR **JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**

En el mundo del teatro ocurren cosas que serían bastante inverosímiles fuera de los escenarios, no sólo por la vorágine desenfrenada y espectacular con que trascurren los acontecimientos y vicisitudes de los personajes, al eliminar de su existencia los tiempos no emocionales que empastan y dan sentido a nuestra vida, sino también por los cambios de valor del tiempo y el espacio, y, sobre todo, por las reacciones que tienen los seres vivos en el escenario, y no sólo los humanos sino también, y a eso me quiero referir hoy aquí, los animales.

Es sorprendente lo bien que se portan en escena ante el público la mayoría de los animales, una vez que han ensayado convenientemente su papel, eso sí. Y no sólo en el circo y espectáculos similares, sino también en el teatro en medio de una representación dramática y con un papel concreto y limitado a representar. He tenido en escena, a lo largo de mi vida de escritor y director, a caballos, monos y orangutanes, ovejas, hámster, perros y gatos, etc., y todos han cumplido sobradamente con sus papeles.

Pero en esta ocasión no voy a hablarles de esos animales que son contratados y figuran en el programa adecuadamente, sino de un intruso que, sin ser llamado, se introdujo en la representación de una de mis obras, de forma irregular y subrepticia, y actuó en ella de una manera correcta y oportuna, lo que nos sorprendió a todos mucho, pero nos causó, a la vez, un gran problema, ya que la actriz principal, muy famosa en aquella época, delicada de edad y de sensibilidad, se negó a seguir actuando si aquella rival improvisada le disputaba la escena más importante de su papel sin venir a cuento, según ella decía.

Estábamos haciendo, hace ya muchos años de esto pero lo recuerdo como si fuera ayer, *La estanquera de Vallecas,* obra que yo había escrito y dirigido, en el viejo y antiguo Teatro Martín, de Madrid, y lo de viejo y antiguo viene a cuento porque estaba medio en ruinas por dentro, aunque por fuera los carteles de publicidad ocultaran lo más posible el hecho. Teníamos un gran éxito, ya que la protagonista de la obra era la famosa y conocida actriz, por aquel entonces, Conchita Montes.

Todo transcurría con normalidad en las representaciones hasta que un día, al ir a subir la protagonista las escaleras que en el decorado unían la planta baja del estanco con la planta alta, donde estaba el dormitorio y otras habitaciones de la casa, en el momento más dramático de la obra, La estanquera se encontró plantada en el escalón de arriba, mirándola tranquilamente bajo la luz intensa de los focos, a una rata de gran tamaño. La actriz se quedó helada y se paró en seco, pero acababa de decir, en su papel, que se subía al dormitorio, y no tenía mucho sentido que se quedara allí quieta en medio de la escalera ni que volviera a bajar. Los otros actores de la escena, que estaban

HE TENIDO EN ESCENA A CABALLOS, MONOS Y ORANGUTANES, OVEJAS, HÁMSTER, PERROS Y GATOS... Y TODOS HAN CUMPLIDO CON SUS PAPELES

abajo, la miraban a ella y a la rata que acababan de descubrir, paralizados y rompiendo el tempo escénico marcado por el director.

El público, ¡el milagro del teatro!, soltó un: "¡Oh!", de admiración, sorprendido del magnífico efecto teatral de colocar en ese momento de la trama, en lo alto de la escalera interior del estanco, una rata que parecía de verdad, marcando la humildad y marginalidad del establecimiento, e intensificando la acción dramática al cortar la retirada del personaje.

DE

Uno de los actores de la planta baja del estanco, concretamente el que hacía el papel del atracador mayor, Leandro, dentro de la trama, al ver que la pausa se hacía insoportablemente larga, y cualquier pausa se vuelve insoportable para los actores, pensó que había que hacer algo. Cogió una silla y, saliéndose teóricamente del papel y de la situación imaginaria, pero ajustándose perfectamente a la realidad paralela que veían los espectadores, subió con ella en la mano por la escalera golpeando los escalones con las patas de la silla, amenazando y asustando a gritos a la rata, que finalmente salió corriendo ante la evidente amenaza que se le presentaba. Después, aunque no estaba en su papel, el actor dijo, lo mejor que pudo, un: "Vamos, señora, ya puede subir", que no estaba ensayado, y acompañó a la temblorosa estanquera hasta lo alto de la escalera, se metió dentro del dormitorio de escenografía que había arriba, con ella, para tranquilizarla, y salió poco después con cara de satisfacción heroica pues la rata había desaparecido y se había restablecido el orden escénico. El asunto estaba resuelto, y ya podían seguir la representación como Dios manda; Dios, que en caso del teatro, es siempre el director.

El caso, hasta aquí, no dejaba de ser algo que confirmaba lo en ruinas y descuidados que estaban ese y otros muchos locales, sobre todo en el interior de sus almacenes, pasillos y camerinos, que tenían hasta ratas, así como el mal rato pasado por la actriz en el trance. Pero el suceso se elevó a la categoría de acontecimiento, lo que nos llenó el teatro de público durante un tiempo, cuando la rata volvía a aparecer día tras día, en el mismo momento y lugar, quedando ya incorporado el hecho a la trama escénica.

—Actúa una rata –se decía en todos los corrillos y mentideros teatrales–, y estupendamente, además.

Se corrió la voz y llenábamos, aunque la rata no estuviera puesta en el cartel ni fuera conocida en las revistas del corazón de la época. Muchos compañeros nos preguntaron, interesados por el éxito, cómo habíamos podido ensayar con una rata amaestrada, pues todos daban por hecho, y nosotros no lo desmentíamos, que aquello estaba preparado. Y alguno incluso me sugirió que escribiera alguna escena nueva para que actuara más rato la rata, que era muy buena y muy natural, aunque no hubiera estudiado en ninguna escuela de interpretación.

Hasta aquí el asunto no deja de ser una anécdota más de las muchas que pasan en los teatros. Pero el caso fue que un buen día la actriz famosa, harta del miedo que pasaba en esos momentos de la obra, ya que decía que había tenido que ir al cardiólogo por las palpitaciones que le daban, o celosa de que le robaba el papel la famosa rata aquella, dijo que hasta ahí habíamos llegado, que la rata o ella.

La cosa no tenía dudas ante tal ultimátum. Los protagonistas de vez en cuando rompen en las compañías la convivencia aparentemente igualitaria que reina entre compañeros, y recuerdan de forma evidente y autoritaria que son la cabeza del cártel, o sea: los protagonistas. Había que acabar con la rata, fuera como fuera.

Se buscó la madriguera inútilmente por los sótanos del teatro, se pusieron trampas y venenos, pero nada, allí seguía apareciendo en el momento adecuado en lo alto de

la escalera, día tras día y representación tras representación. Notábamos, además, que cada vez estaba más diva pues había veces que hasta nos parecía que saludaba al despedirse, antes de salir corriendo cuando el actor subía silla en mano para asustarla en aquel movimiento improvisado que quedó incorporado al montaje.

La actriz amenazó entonces de forma contundente y definitiva, y con su representante delante, que es peor, de no actuar ni un día más si seguía ahí la rata esa asquerosa en su obra. Decía siempre "su obra" incluso estando yo delante, que era el autor, porque los protagonistas olvidan con una rapidez pasmosa, en cuanto se aprenden el texto, que las obras las escriben los autores y no ellos.

Reunión general del personal del teatro, discusiones y debates inútiles, hasta que apareció la única solución posible, que se le ocurrió a la taquillera, por cierto. Era una solución disparatada, y nunca mejor usada esa palabra como se verá después, pero la única posible que encontramos, porque la de tirar el teatro, que era lo que opinaba la mayoría, nos pareció a algunos exagerado. En el teatro se exagera siempre mucho. Total, que ante la situación desesperada en que nos encontrábamos aceptamos finalmente la solución de la taquillera.

BUSCAMOS A LA RATA Y ALGUIEN DIJO, EN PLAN GRACIOSO, QUE ESTARÍA EN SU CAMERINO

Tenía Loli, que así se llamaba la empleada en la taquilla, a su novio haciendo la mili en un cuartel de Madrid. Era un chico grandón con pinta de pueblo y con el pelo muy corto, que iba mucho por el teatro a verla, y dijo Loli que podía sacar un mosquetón camuflado del cuartel, cosa que por lo visto había hecho ya otras veces para presumir con ella en casa, y le dispararía un tiro a la rata, porque disparaba muy bien y en las ferias siempre le daban premios en las casetas de tiro. Y asunto terminado.

El plan era, como se ve, disparatado en doble sentido y, además, bastante absurdo. Porque el mosquetón que se iba a traer el soldado al teatro no era de los habituales que se usaban allí, de atrezo y falso, sino de los que disparan de verdad.

Pero todo es posible en ese lugar metáfora de la vida que es el escenario, donde lo mismo se saca los ojos un rey por un disgusto que tienen al enterarse que se ha acostado con su madre y matado a su padre, como le da a una princesa por enamorarse en tres frases de uno que pasa por allí y suicidarse después; o cambia el destino de las familias por un capricho juvenil de sus vástagos; o vemos a fantasmas de padres dando paseos en medio de la noche por las murallas del castillo para charlar con su hijo, o a estatuas de comendadores muertos invitando a cenar gusanos a uno muy decidido y con muy buen estómago, y el otro, encima, acepta y va. Se ven más cosas raras en los teatros que en los sueños, y ya es decir. Desde bajar los dioses a darse una vuelta por la tierra y acostarse con alguna guapa mortal, ya de paso, hasta hablar nubes o patos, entrar y salir los muertos de sus tumbas con un trajín de calaveras, o alguien agonizando cantarse un par de arias y quedarse tan a gusto. Al final hasta ganan los buenos y triunfa la justicia en casi todas las obras, que hay que tener fantasía para imaginar algo así.

Volviendo al asunto de la rata artista, que es a lo que íbamos, el caso es que el recluta se presentó un buen día en el teatro con el mosquetón cargado y a punto, según nos dijo, con cara decidida y ropa de maniobras puesta, con casco y todo.

—¡A sus órdenes, todo dispuesto y a punto! –me dijo a mí al verme, colocándome sus palabras en una situación castrense.

Dimos la luz en el escenario, pero claro, la rata no aparecía. La llamamos: "¡rata, rata!", y nada. La buscamos por todos los rincones posibles y no la encontramos. Alguien dijo, en plan gracioso, que estaría en su camerino, pero claro, ni idea de dónde lo tenía. Hasta que a mí, como director de escena, se me ocurrió la solución ideal homicida de ratas actuantes, escénicamente hablando. Mandé que se vistieran y maquillaran todos los actores como para la representación, pusimos las músicas y luces apropiadas y, sin público y con el patio de butacas lleno de invisibles fantasmas, levantamos el telón y empezamos una vez más la obra, con el recluta apuntando hacia el escenario su cetme desde el patio de butacas, y yo a su lado como teniente general de aquellas maniobras militares con fuego real.

Empezó la actuación y los minutos fueron pasando sin ningún incidente, con un clima bastante extraño y mortuorio, todo hay que decirlo, hasta el instante decisivo en que la rata actriz cayó en la trampa, como yo había supuesto. Cuando escuchó el pie teatral de la frase que marcaba su aparición, salió y ocupó su puesto escénico en lo alto de la escalera, como siempre.

Al agacharse, de pronto, La estanquera y todos los que estaban en el escenario, previendo lo que venía a continuación, juraría que capté una inquietud en los ojos de la rata, no porque pensara que pudiera pasarle algo a ella sino porque estaban actuando mal los compañeros de reparto, sin ajustarse como es debido al papel.

Se escuchó entonces el estruendo seco y duro de un tiro en el teatro, y no de los de mentira a los que estaba acostumbrado el escenario sino uno de verdad. La rata salió arrastrada y despedida por el disparo hasta estrellarse contra la pared de ladrillos de madera pintada del decorado de detrás, donde dejó, para el resto de las representaciones, pegada como recuerdo, una mancha de sangre.

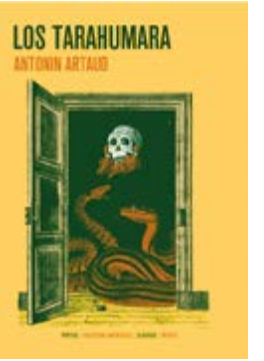
La rata difunta, desde el cielo de las ratas o donde estuviera, seguramente se preguntaría perpleja qué había hecho ella para merecerse eso. Conocedora de sobra del arte dramático por las muchas obras que había visto ensayar y representar a lo largo de su vida en ese teatro, se diría a sí misma que si actuando perfectamente como ella había hecho, ya que al público evidentemente le gustaba y a veces hasta le aplaudían, le habían pegado un tiro, ¿qué le habrían hecho si hubiera actuado mal, como tantos actores que ella había visto? Con lo que se había esforzado por hacerlo bien y contribuir lo más posible a crear el efecto dramático de la obra, día tras día, detrás de los ensayos que ella había seguido oculta en los bajos de un cortinón para no molestar, y cuando se habían ido todos y apagado las luces, ella sola ensayaba una y otra vez, pasito a pasito el recorrido y las difíciles vicisitudes de su papel, ya que era la encargada de recordarle a La estanquera, y con ella al público, lo difícil que era la vida hasta en la casa de uno, que te asaltan el estanco, y cuando te quieres refugiar en el dormitorio de arriba, el último refugio que te queda en tu vida, hay ratas que no te dejan pasar.

Ella había entendido el sentido de la obra mejor que nadie. Y había actuado con entrega y entusiasmo, y sin cobrar, además, ni preocuparle el puesto que tenía en el cartel, y mira cómo le habían pagado.

Al fin y al cabo, pensó antes de cerrar del todo sus pequeños párpados y pasar al más allá de las ratas, ella había dado su vida por el escenario, algo que pocos de los que tanto hablan de su amor y entrega al teatro, han hecho nunca. ◆

LOS TARAHUMARA

Antonin Artaud
Español/160 Páginas
Precio: 16,50 euros
Editorial: Pepitas de calabaza.



En 1936, diez años después de romper con los surrealistas, Antonin Artaud viaja a Méjico. Como resultado de esta experiencia, escribe varios textos que acaban publicándose en 1955, seis años después de su muerte, bajo el título de *Los tarahumara*. ¿Por qué va Artaud a Méjico? ¿Qué le atrae de esta comunidad indígena llamada los tarahumara? A un hombre cautivado por nuestra mente inconsciente, conocer y participar del rito del peyote se convierte en una posible fuente de respuestas y consuelo. En este libro, no sólo nos cuenta cómo logra acercarse y ganarse la confianza de los indios, sino sus expectativas, dudas y temores: "¿Habrá alguna vez en el mundo una sensación que no fuese de angustia o de irremisible desesperación?" – se pregunta Artaud justo antes de iniciar la danza ritual de curación.

La búsqueda de Artaud sigue siendo actual. ¿Qué lugar ocupa el hombre en la naturaleza? Su viaje es un intento de entender lo esencial, de unir el lenguaje del hombre y la sintonía del mundo. Sin duda ve en este pueblo indígena una sabiduría que él cree ya perdida en Occidente.

Lo más conmovedor es ser testigo de cómo busca su curación psíquica en ese conocimiento ancestral, de cómo anhela que se le revele el secreto de esa alegría vital que siente le ha sido vedada. La mente de Artaud es una mente atormentada pero tremendamente lúcida.

Arantxa Vela Buendía

L'OFICI DE DIRIGIR

Katie Mitchell
Institut del Teatre y Angle Editorial/ Col.lecció Assaig obert
Catalán/ 352 pp.
19'95 euros/ impreso

Aunque solo se ha podido ver en España (Grec 2018) un trabajo de Katie Mitchell, la labor de esta directora es muy valorada en gran parte de Europa. Mitchell, con una estética encuadrada en el naturalismo extremo siguiendo la vía de trabajo abierta por Stanislavski, defiende en *L'ofici de dirigir* la necesidad de promover la capacidad para dirigirse de cada actor y la subdivisión de las escenas en acontecimientos para lograr secciones más pequeñas para ensayar. Este es un manual (datado en 2009 y desfasado respecto a las nuevas tecnologías) de estructura sencilla y aliento didáctico, que describe el proceso de dirección de un espectáculo, reflexiona sobre sus fases de creación, proporciona herramientas prácticas para desarrollar la habilidad de la dirección escénica y hace hincapié en las vinculadas con los actores, eludiendo la relación con el dramaturgo vivo. Mitchell explica cómo organizar la información relativa a cada escena e indica errores a evitar, así como destaca la importancia de las circunstancias previas al momento de cada acción en escena y el hecho de decidir en qué momento tiene lugar cada escena (antes de empezar los ensayos). La directora británica facilita doce "reglas de oro" para trabajar con actores, aclara qué preguntar al actor durante una audición, cómo sacar partido a la improvisación en las primeras fases de exploración y nombrar cada escena concretando lo que sucede. Un nuevo punto de vista ratificado por una trayectoria meritoria.

Carlos Ferrer

ADOLFO MARSILLACH: ESCENIFICAR A LOS CLÁSICOS (1986-1994)

Mariano de Paco Serrano
Precio: 23€
Editorial Asociación Directores Escena, serie Teoría y práctica.

Mariano de Paco estudia y divulga en este valioso ensayo a una de las grandes personalidades del teatro español contemporáneo: Adolfo Marsillach (1928-2002), y centra su trabajo en la investigación de la trayectoria de este creador escénico en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la que fue su primer director desde 1986 a 1996.

El propósito del investigador, y también director, Mariano de Paco, es indagar y analizar las escenificaciones que hace Marsillach en el periodo citado, así como señalar las líneas estilísticas centrales que canalizan y orientan el nacimiento y consolidación de la CNTC. Con este propósito realiza una biografía escénica basada en las propias declaraciones de Marsillach. Se detiene después en los objetivos que se marca para poner en marcha una compañía nacional dedicada al teatro clásico español, para llegar finalmente a las escenificaciones propias de Marsillach para la CNTC, con las que fijará las directrices principales en cuanto a los objetivos a seguir por dicha Compañía. Al adentrarnos en el libro sorprende, en primer lugar, el ingente trabajo de selección y organización de materiales que ha realizado Mariano de Paco (que tiene su origen en su tesis doctoral). En segundo lugar, podemos destacar la valoración y enfoque de los montajes de Marsillach en la CNTC, con su claro y decidido criterio estilístico. Y, en tercero y último, lo que para mí es su más importante valor: el apasionado aire de amor al teatro en general, y al teatro clásico español en concreto, que todo el libro emana.
Es un gran amante del teatro actual, hablando de otro gran amante, ya desaparecido, al que ha admirado, respetado y valorado siempre, como se ve a lo largo del libro. Y no solo ha buceado en los materiales originales que traslada al libro, sino que ha sido espectador cercano en todo ese proceso, por lo que sitúa y enmarca los espectáculos en relación con la recepción de los mismos y su eco artístico y social, viviéndolos en primera persona como espectador y hombre de teatro.

Este libro será necesario en el panorama teatral español no solo para comprender la figura de Marsillach, sino también a la hora de estudiar cada uno de esos diez espectáculos montados por el gran director, cimientos básicos a partir de los cuales se ha construido todo el edificio de la CNTC.

José Luis Alonso de Santos

MARIEMMA Y SU TIEMPO

Edición de M. Rosa Ruíz Celaá, Antonio Álvarez Cañibano y Paula de Castro
Actas del congreso
Español / 332 páginas
15€
Edita: Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM-Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

Este libro contiene cinco ponencias y ocho comunicaciones, presentadas en el congreso celebrado del 16 al 19 de diciembre de 2017 con motivo del centenario de la artista. Investigaciones que se centran en el magisterio, obra y legado artístico de Guillermina Martínez Cabrejas conocida como Mariemma, y que también incluyen ilustraciones de carteles e imágenes de la época

La publicación traza un panorama muy completo, y de suma importancia, no sólo para situar la figura de Mariemma en la historia de la danza española, sino también para valorar la proyección de su legado hasta hoy. Hay ponencias, como la de Elena Matamoros, que investigan sobre las fuentes de conocimiento y el baile que conoció la bailarina, o la de Rosario Rodríguez, que aborda la figura de su maestro, Francisco Miralles. También se recogen trabajos sobre el valor coreográfico que la artista desarrolló en el Ballet Nacional de España. En conjunto, una obra de gran valor.

JAVIER OLIVARES *

LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS

Mi interés por el teatro nació en los ya lejanos 80. Yo formaba entonces parte de la intrépida tripulación gráfica de la revista "Madriz" y en esos años abrí mis poros todo lo que pude a las experiencias culturales que me rodeaban y ,entre ellas y por primera vez, al teatro.

Empecé a frecuentar los festivales teatrales y me hice habitual de la librería "La avispa" donde compraba la revista "Teatra" o los especiales que publicaba la revista "El público" sobre Bob Wilson o Tadeusz Kantor. Muy pronto empecé a interesarme sobre todo por el enfoque escénico del teatro, por su capacidad plástica y me di cuenta de que el espacio teatral es, esencialmente, un parque de juegos simbólico, un espacio fuera de la realidad que se le presenta al espectador como espacio narrativo y que le necesita e incluye como una pieza más en ese engranaje.

Que es exactamente lo mismo que hacemos los ilustradores y dibujantes de cómics.

La página es, en esencia, un espacio narrativo y los dibujos no son sino representaciones simbólicas de personajes o entornos y es el lector el que pone en marcha el mecanismo narrativo. El que crea y cree a la vez.

Desde entonces he usado el espacio teatral como un elemento plástico más en mi trabajo, a veces citándolo de forma más o menos literal y otras veces descomponiéndolo para aprovechar su cualidad de representación y su envidiable y casi infinita capacidad para explicar los espacios, más que para describirlos.

Estoy cada vez más convencido de que no es el cine el medio del que bebemos narrativamente los historietistas o ilustradores, sino que realmente trabajamos con conceptos que vienen mucho más directamente de la arquitectura, del diseño y sobre todo del teatro.

Y esto se explica en la manera en la que, como espectadores o lectores, percibimos estos dos medios: de forma simbólica y juguetona.

El cine intenta convencerte con todas sus fuerzas de que lo que ves es real, mientras que en el teatro, un hombre vestido de calle junto a un inmenso busto de escayola nos contará *Julio César* durante dos horas.

Los ilustradores y los historietistas trazan líneas, delimitan escenarios narrativos, estructuran el tiempo con la tramoya de sus viñetas y las llenan de símbolos que representan espacios poblados por personajes, que serán reales durante toda la lectura.

Peter Brook decía en su libro *El espacio vacío* que el cine proyecta sobre la pantalla imágenes del pasado, mientras que el teatro siempre se afirma en el presente.

Me gusta pensar que la historieta se dirige hacia el futuro.

* Acaba de publicar *Shakespeare&Cervantes*, de Jorge Carrión, que él ha ilustrado (Nórdica). Arriba, cómic de *Luces de bohemia.*

cdg.salonteatro
cdg.salonteatro
YouTube centrodramatico

UNA PRODUCCIÓN DEL CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

NEORRETRANCA E POSMORRIÑA

de **Esther F. Carrodeguas** y **Roi Vidal Ponte** dirigida por **Gena Baamonde**

SALÓN TEATRO. SANTIAGO DE COMPOSTELA
FUNCIONES. Del 11 de abril al 5 de mayo
GIRA. Del 6 de mayo al 7 de julio

+ info:
www.centrodramatico.gal

galicia o bo camiño

XUNTA DE GALICIA · Xacobeo 2021 · AGADIC · centro dramático galego

TOP GIRLS

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

De Caryl Churchill
Dirección Juanfra Rodríguez

15 marzo - 21 abril 2019
Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

Producción
CDN

inaem

ESPEJO DE VÍCTIMA

Texto Ignacio del Moral
Dirección Eduardo Vasco

Producción
CDN

20 marzo — 21 abril 2019
Teatro María Guerrero
Sala de la Princesa

inaem

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

De Anton Chéjov
Versión y dirección Ernesto Caballero

Producción
CDN

8 febrero—31 marzo 2019
Teatro Valle-Inclán

inaem

cdn.mcu.es
@centrodramatico

entradas@inaem.es
902 22 49 49

EL IDIOTA

De Fiódor Dostoievski
Versión José Luis Collado
Dirección Gerardo Vera

20 febrero—7 abril 2019
Teatro María Guerrero

Producción
CDN

inaem

Dirección CDN
Ernesto Caballero