ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia

#15/ DICIEMBRE 2019

Publicación trimestral. **5€**

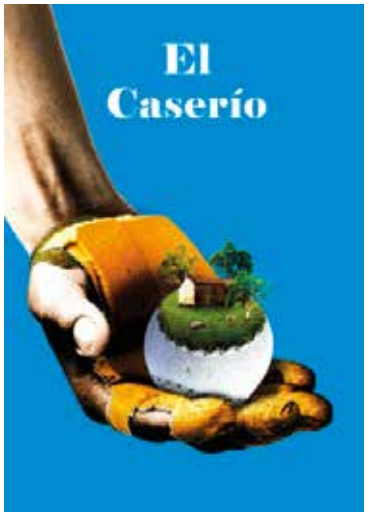
30 años en danza y compañía

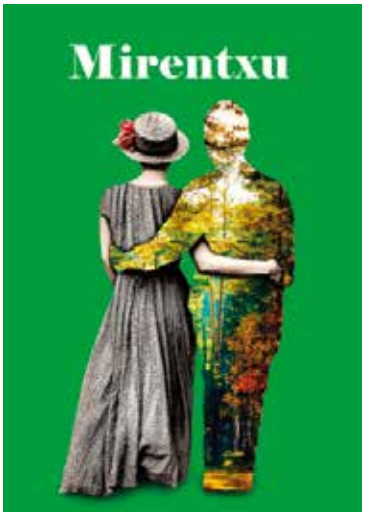
MÓNICA RUNDE • COREÓGRAFA /
ELISA SANZ • FIGURINISTA Y ESCENÓGRAFA

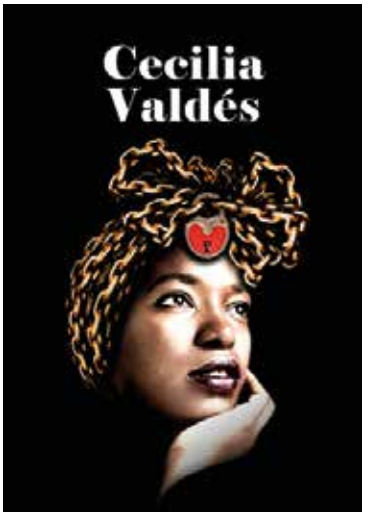
ISSN 2605-0412

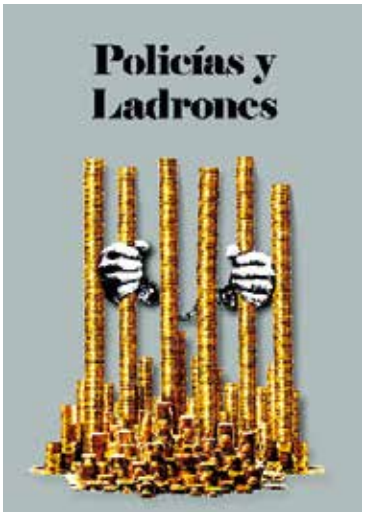
EL TEATRO DE GALDÓS ◆ EMILIO SAGI ◆ MEDALLAS DE ORO DE LA AAEE

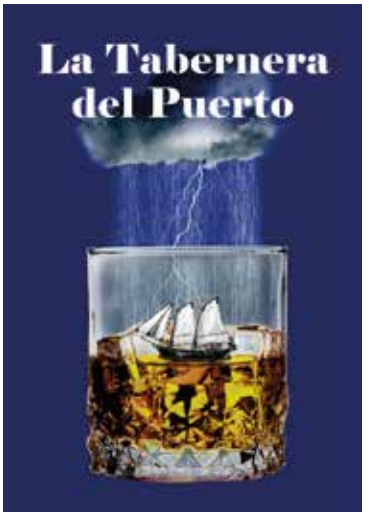
Academia de las **Artes Escénicas** de España

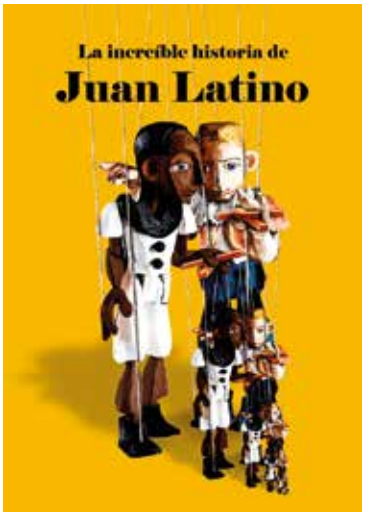












19/20

VEN A DISFRUTAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECCIÓN DANIEL BIANCO
TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES

SÍGUENOS

CONTENIDOS

5 EDITORIAL

6 MEDALLAS DE ORO Y ACADÉMICOS DE HONOR 2019

10 PORTADA
Entrevista a Mónica Runde y Elisa Sanz,
Por Mercedes L.Caballero

18 CARA Y CRUZ
Las efemérides como pretexto,
Por Juan Ruesga y Alberto Estébanez Rodríguez

20 USO DE LOS TEATROS ANTIGUOS
Por Guillermo Galán, Juan G. Cornejo y Antonio Tejedor

26 EL TEATRO QUE ESCRIBEN LAS MUJERES
Por Pilar Jódar

30 FIGURAS
Domingo Pérez Mink
Por Roberto García de Mesa

32 CENTENARIO GALDÓS:
El drama galdosiano,
Por Carmen Márquez Montes
Electra como fotonovela,
Por Liz Perales
Dos montajes de Galdós,
De Manuel Canseco
Don Benito en el Teatro Español de Madrid,
Por Antonio Castro

38 TEATRO DE PREMIO PARA NIÑOS Y JÓVENES

42 ENTREVISTA A EMILIO SAGI
Por Benjamín G. Rosado

46 APUNTES SOBRE FLAMENCO
Inagotables fuentes de inspiración,
Por por Rafael Estévez y Valeriano Paños

50 EL FONDO DE TEATRO DE LA JUAN MARCH
Por por Adolfo Simón

54 TRES SOMBREROS DE COPA
Una zarzuela sin género,
Por Joan Cerveró

58 TEATROS
Gran Teatro Falla de Cádiz,
Por A. Castro

62 GUIRIGAI Y EL SUEÑO DE UN TEATRO MUDÉJAR
Por Agustín Iglesias y Magda García-Arenal

66 FERIAS Y FESTIVALES
MadFeria y Escena Abierta de Burgos. El informe Cofae

68 NOTICIAS DE LA ACADEMIA

72 LIBROS

74 BUTACA DE ESTRENO
Por David García

festival

escena abierta

BURGOS 10-19 ENERO 2020

UNIVERSIDAD DE BURGOS

CAJA DE BURGOS FUNDACIÓN

Ayuntamiento de Burgos

AGENDA 2030 BURGOS

VIII Centenario Catedral Burgos 2021

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

La Academia no suscribe las opiniones de los autores publicadas en *Artescénicas*.

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

Portada
Mónica Runde y Elisa Sanz fotografiadas por Antonio Castro en el estudio madrileño de la coreógrafa

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente
Jesús Cimarro

Vicepresidente Económico
Francisco Sanguino

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
Marta San Juan

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 SGAE

Ilustración Victoria de Diego

Faro y unión

En la Academia despedimos el año con ánimo fraternal y festivo y muy felices de cumplir con una de las principales labores que tiene encomendada esta institución: dar a conocer a los profesionales de las artes escénicas de nuestro país y contribuir a difundir su labor entre la sociedad. Como informamos en estas páginas, durante el mes de diciembre se ha hecho entrega de las Medallas de Oro al veterano grupo de teatro Tricicle y a la Fundación Gades durante la cena de gala que tuvo lugar en Madrid. Sentidas fueron las palabras de agradecimiento de Eugenia Euriz, viuda del coreógrafo y presidenta de la citada Fundación, al recoger el galardón de manos del ministro de Cultura, José Guirao: "Para la Fundación esta medalla ha sido una enorme alegría, un grandísimo impulso, un gran orgullo y una gran responsabilidad" porque, según dijo, es muy exigente el esfuerzo de mantener el legado del maestro coreógrafo y escaso el apoyo institucional; y eso cuando fuera de nuestras fronteras la obra de Gades goza de gran reconocimiento: "acabamos de llegar de Turín donde hemos congregados a 6.000 espectadores". Así pues, y como puso de manifiesto el presidente de la Academia, Jesús Cimarro, nos llena de orgullo actuar como faro de las artes escénicas, contribuir a dignificar la profesión y dar visibilidad a nuestros artistas.

En la cena de gala, conducida por la presidenta de la Fundación de la Academia, Cayetana Guillén Cuervo, también estuvo presente la consejera de Cultura de la Comunidad de Madrid, Marta Rivera de la Cruz, que hizo entrega de las distinciones de honor junto con la directora de Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid, María Ballesteros. Este año los académicos de honor son dos directores de escena de largo recorrido, Alberto González Vergel y Josefina Molina, el dramaturgo Antonio Gala, y la gestora Kathleen López Kilcoyne. No es arbitrario que los elegidos tengan distintas profesiones; como explicó Jesús Cimarro, el disperso gremio artístico de las tablas tiene su casa común en la Academia. ¡Feliz 2020! ◊

Liz Perales

MEDALLAS DE ORO Y ACADÉMICOS DE HONOR 2019 !

La Academia de las Artes Escénicas de España entregó el 17 de diciembre sus Medallas de Oro y distinciones de honor que reconocen el mérito y la trayectoria profesional dentro de las artes escénicas. En el marco de una cena de gala que contó con la presencia del ministro de Cultura, José Guirao, y de la consejera de Cultura de la Comunidad de Madrid, Marta Rivera, el grupo catalán Tricicle y la Fundación Antonio Gades recibieron las Medallas de Oro 2019. Como académicos de honor fueron distinguidos Alberto Fernández Vergel, Antonio Gala, Josefina Molina y Kathleen López.

MEDALLAS DE ORO

TRICICLE. Paco Mir, Joan Gracia y Carles Sans fundaron en 1979 una compañía de teatro gestual que comenzó a presentarse en pequeños locales. Los tres salían del Institut del Teatre de Barcelona. Con su espectáculo *Manicomic* dieron el salto al teatro profesional y comenzaron a ser conocidos en toda España. Después vendrían *Exit* (1984) y sobre todo *Slastic* (1986). Se convirtieron en los mejores representantes del teatro sin palabras. En cuarenta años de actividad artística han estrenado espectáculos como *Terrific*, *Entretrés*, *Garrick* o *Bits*. Para celebrar sus cuatro décadas sobre los escenarios montaron *Hits*, recopilación de sus mejores números. Paralelamente a la actividad con Tricicle, cada uno de sus componentes ha realizado distintos trabajos como directores, actores o productores.

FUNDACIÓN ANTONIO GADES. Presidida por María Esteve, hija del bailarín, y dirigida por Eugenia Eiriz, su viuda, se creó en 2004. La Fundación, sin ánimo de lucro, tiene como objetivo velar por el mantenimiento, el cuidado y la difusión de la obra del coreógrafo y bailarín español. La Fundación custodia y cataloga los fondos del archivo legado por Antonio Gades, apoya y supervisa la reconstrucción de sus coreografías, edita publicaciones que profundizan en su obra y promueve actividades educativas destinadas a acercar al público la danza española y el flamenco. Sus líneas de acción están marcadas por los siguientes aspectos: Conservación, Difusión, Formación y Acción Social. También mantiene viva la Compañía de Antonio Gades.

Antonio Gades. El grupo Tricicle (Foto: David Ruano)

ACADÉMICOS DE HONOR

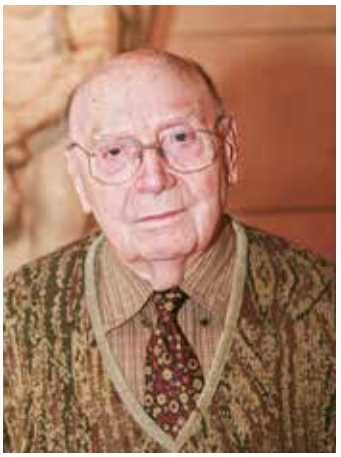
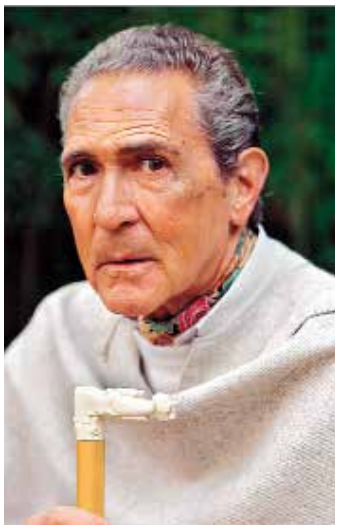


Foto: Antonio Castro

ALBERTO GONZÁLEZ VERGEL. Es el director de escena más longevo. A los 87 años dirigió *La prudencia en la mujer*, su último trabajo en 2009. González Vergel tuvo en el Teatro Universitario de Murcia su primera escuela escénica mientras estudiaba Ciencias Químicas. Vino a Madrid decidido a hacerse un hueco en el teatro. Con Adolfo Marsillach y Amparo Soler Lear formó el Teatro del Arte. Poco después estuvo en el Dido Pequeño Teatro de Madrid. Comenzó a trabajar en Televisión Española durante los años en que se realizaron los grandes espacios dramáticos. Fue designado director del Español en 1970, donde estrenó seis montajes. Cesó voluntariamente en el cargo en junio de 1974 aunque volvió como director invitado. El año 1990 puso en escena *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca. Su último trabajo en el Español fue la reposición de *Las brujas de Salem* el año 2007.

ANTONIO GALA

Nacido en Brazatortas (Ciudad Real) es uno de los nombres de referencia en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX. Desde que estrenó *Los verdes campos del Edén*



(1963) en el teatro María Guerrero, sus obras siempre estuvieron entre las más comerciales de la cartelera. Títulos como *Los buenos días perdidos* (1972); *Anillos para una dama* (1973), *Las cítaras colgadas de los árboles* (1974); *La vieja señorita del Paraíso* (1980) o *El cementerio de los pájaros* (1982) se hicieron centenarios en los teatros de España. Adaptó obras como *El zapato de raso* (1965); *Un delicado equilibrio* (1969) y *Canta gallo acorralado* (1973). Probó suerte como libretista de musicales con *¡Carmen, Carmen!* (1987) y *La truhana* (1992). En lo que va de siglo XXI sus estrenos se han ido espaciando, dedicándose, sobre todo, a la fundación que lleva su nombre.

JOSEFINA MOLINA

Aunque es más conocida por sus trabajos como directora de cine, debemos recordar que en 1962 ya fundó el Teatro de Ensayo Medea de Córdoba, su ciudad natal. Tras titularse en la Escuela Oficial de Cine, trabajó para TVE, realizando numerosas grabaciones para espacios dramáticos como *Estudio1, Hora 11* o *Teatro de siempre*. En 1979 dirigió la versión escénica de *Cinco horas con Mario*, una obra de Delibes que sigue en cartelera con Lola Herrera como protagonista. Después dirigió *Motín de brujas*, *No puede ser el guardar de una mujer*, *Los últimos días de Emmanuel Kant*, *Cartas de amor* y *La lozana andaluza*. Debutó como directora de

©Alberto Ortega
(cortesía de la Academia de Cine)

cine en 1973 con *Vera, un cuento cruel*. En 1981 logró un gran éxito con *Función de noche*, basada en las experiencias de Lola Herrera. Este año recibió el Premio Nacional de Cinematografía.

KATHLEEN LÓPEZ

Fue una incansable gestora teatral hasta poco antes de fallecer el año 2018. Comenzó a trabajar en la productora Pentación el año 1990, en la que permaneció durante diez años en una primera etapa. José Luis Gómez la reclamó como gerente del Teatro de La Abadía, donde estuvo hasta el año 2003. Después fue directora adjunta del Centro Dramático de Aragón durante un año y medio. Tras estas experiencias como gestora regresó a Pentación, como subdirectora de la empresa, que gestiona los teatros Bellas Artes y La Latina, de Madrid, el Festival de Mérida, además de las producciones escénicas de la firma. Tras su desaparición, la productora Pentación creó la Beca de Gestión Cultural Kathleen López Kilcoyne para cursar en el master de gestión cultural que organiza el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense.

CENA DE GALA

De izd. a dcha, Cayetana Guillén Cuervo, presidenta de la Fundación de la Academia que ofició de presentadora de la gala, el ministro de Cultura, José Guirao, el presidente de la Academia, Jesús Cimarro, y la Consejera de Cultura de la CAM, Marta Rivera. Debajo, imagen de los invitados durante la cena.

Arriba, izd.: el grupo Tricicle y Eugenia Eiriz con la directora de Programas y Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid, María Ballesteros, C. Guillén, el ministro de Cultura, el presidente de la Academia y la actriz Silvia Marsó. Debajo, foto de todos los premiados con las autoridades.

La directora de Industrias Culturales, Adriana Moscoso, entrega a Cimarro la distinción a título póstumo a Kathleen López.Debajo, Eugenia Eiriz y Maria Esteve

Luis Bermejo y Emilio Tomé en *Los mariachis*, 2018.©Antonio Castro

Vestir y bailar en libertad

MÓNICA RUNDE Y ELISA SANZ

Mónica Runde, bailarina, coreógrafa y mujer clave en la historia de la danza de este país, cumple 30 años al frente de su compañía 10&10 Danza, uno de los colectivos más longevos. De esas tres décadas, dos las ha desarrollado junto a la diseñadora de escenografía y vestuario Elisa Sanz, reconocida por sus trabajos de plástica escénica.

Por **Mercedes L. Caballero** Foto **Antonio Castro**

Recientemente, Mónica Runde ha instalado con sus propias manos una barra de ballet en el salón de su casa, y el gesto y la disposición certifica esa independencia con la que la creadora y bailarina concibe y desarrolla su trayectoria, de manera especial en los últimos años en los que dirige en solitario la compañía 10&10 Danza, fundada y capitaneada los primeros años junto a Pedro Berdäyes. “Soy curiosa, muy libre, sobre todo desde que decidí no pedir ayudas ni subvenciones en 2014 y mi libertad creativa se disparó. Fue definitivo”, explica Runde en esta entrevista que se desarrolla durante la celebración del 30 aniversario de la compañía, con diversas actividades y actuaciones en la Sala Cuarta Pared de Madrid.

Por ejemplo, la muestra de *Ondine*, un encargo de este espacio escénico en el que Mónica Runde junto a Elisa Sanz y la también bailarina y coreógrafa Inés Narváez, asidua colaboradora de la compañía en los últimos tiempos, asentaron una nueva manera de trabajar a tres. “Con *Ondine* se produjo un cambio a la hora de colaborar con Elisa”, explica Runde, “tanto Inés como yo decidimos que debía estar desde el inicio del proyecto, más allá del diseño de escenografía y vestuario. Experimentar con nosotras

“Soy curiosa, muy libre, sobre todo desde que decidí no pedir ayudas ni subvenciones en 2014, mi libertad creativa se disparó. Fue definitivo”, Mónica Runde

Elisa Sanz,
diseñadora y
escenógrafa.
2019.

desde el movimiento, los materiales…".

"Es cierto", apunta Elisa Sanz, "con esta obra fuimos un paso más allá porque después de décadas trabajando juntas, de mirarnos y saber lo que queremos, pude vivir el proceso en un mismo plano desde el principio".

¿Recuerdan cómo fue aquella primera colaboración?

Elisa Sanz: Desde luego, fue en 1999, hace veinte años. Para el programa doble *Datura sanguínea y Margaritas ante porcos*.

Mónica Runde: Sí, tanto la escenografía como el vestuario de este programa los firma ella. Esa falda roja, por ejemplo (Mónica señala un figurín realmente espectacular, expuesto en la Sala Cuarta Pared, junto a otros muchos que forman parte de la celebración).

E.S.: Se celebraba el décimo aniversario de 10&10 danza e hicimos una instalación en el pasillo de Cuarta Pared, muy parecida a ésta.

M.R.: Y de esa instalación nos encargamos tú y yo. Ahí nos dimos cuenta de que funcionamos muy bien en este tipo de cosas.

¿Cómo se organizan para la creación de una pieza desde el movimiento y la escenografía y vestuario? ¿Cómo resulta el trabajo conjunto?

M.R.: Hasta hace poco, lo que he venido haciendo es reunir al equipo artístico seis meses antes. Nos veíamos en mi casa, yo les contaba lo que quería, cenábamos y a partir de ahí, comenzaban a trabajar. Volvíamos a reunirnos, y me traían propuestas. Pero a partir de *Ondine*, algo cambió como comentaba.

E.S.: Ya en otras producciones hemos probado cosas. Yo creo que ahora ha sido más evidente, pero la idea de Mónica siempre se ha traducido en probar materiales, vestuario, etc.

M.R: Elisa propone muchísimo. Recuerdo que en la obra *Hasta mañana* le pedí un muro y ella me vino con una especie de jaula que lo convirtió en algo tridimensional con muchas más posibilidades.

E.S.: Entiendo que el trabajo de la escenografía y figurines de un espectáculo pasa también por proponer. Yo nunca voy a ninguna reunión sin una ligera idea previa o ideas propias, y se intenta guiar visualmente por dónde funciona o no. Es importante seguir el movimiento de la coreografía y aplicar la textura adecuada para ese cuerpo y ese espacio.

> "Antes reunía al equipo artístico y les contaba lo que quería hacer y, a partir de ahí, comenzábamos a trabajar, me traían propuestas. Pero en *Ondine* trabajamos juntos desde el principio", Mónica Runde.

¿Existe alguna clave, después de estos 20 años de colaboración, en su trabajo conjunto?

M. R.: Creo que somos generosas la una con la otra y nos respetamos mucho, y eso es fundamental. Si ella me trae una idea, me mira y ve que no me está gustando, me la explica y posiblemente, a los cuatro días yo le diré "oye, pues tienes razón" o no. Siempre se respeta.

E.S.: Y al revés, puede que ella me proponga algo que no me gusta y en lugar de desarrollarlo intento destrozarlo (ríen). En serio, hay mucha comunicación. Y además tenemos una frase que nos funciona: "ese es tu problema", que en el fondo, es otro acto de generosidad (explica divertida).

M.R.: Eso surgió con un vestuario de Elisa que me lo puse por primera vez para probarlo y le dije: "no puedo, me resbalo, lo piso". Y Elisa me miró y me dijo: "ese es tu problema".

E.S: Y solucionaste el problema y quedó maravilloso.

M.R.: Sí, luego pasaron los años y con una escenografía concreta que hizo súpersólida, le dije que quería que se

1. Tris Tras, de Runde. 2010. © Luis Gaspar

2. Margaritas ante porcos, de Berdäyes. 2000. © Jesús Castañar

3. Amor a pedazos, de Berdäyes .1993. © Jesús Castañar

4. Mónica Runde en *Sinónimos*. 1990. © Castañar

5. Datura Sanguínea, de Runde. 2000. © Jesús Castañar

6. Olvido de hilo blanco, de Narváez y Runde. 2016. © Jesús Robisco

7. Si tú vieras lo que veo desde aquí, de Berdäyes. 1995. © Jesús Castañar

desplomara en escena, a lo me que me respondió "eso no puede ser porque lo he pensado así o asao…". La miré y le dije…
E.S.: … "¡ese es tu problema!".
M.R.: Y también se resolvió, **(**explican entre risas).

Elisa, ¿se enfrenta de manera diferente a su trabajo cuando está pensado para la danza o el teatro?
E.S.: Sí, el movimiento y sus necesidades influye en todo. El cuerpo de un bailarín en escena no tiene nada que ver con la interpretación textual. Supone trabajar mucho, pero para mí es emocionante. Verles moverse con los figurines es maravilloso. El vestido de Dácil González en Margaritas ante porcos, por ejemplo. Por cierto, que le rozaba un poco y nunca dijo nada, otra gran diferencia entre danza y teatro, los bailarines defienden tu vestuario al máximo y son muy sufridos. Ser generadora y creadora es lo más importante para mí. Tener libertad creativa, absoluta. Si ves trabajos de 10 y 10 y Aracalandanza, me ves a mí también. En otras obras no pasa tanto.

¿Cómo se lleva el hecho de que parte de la historia de la danza contemporánea de este país pueda leerse a través de 10&10?
M.R.: Bueno, son muchos años y hemos trabajado mucho y con mucha gente. Creo que hemos abierto un importante hueco para la danza, al menos en Madrid.
E.S.: Lo estaba pensando el otro día, montando y etiquetando los figurines para la instalación en Cuarta Pared y empecé a acordarme de todo. Vi la evolución de mi trabajo, también en el de Mónica, de lo narrativo a la abstracción, y el camino ha sido conjunto. Recuerdo cómo para los primeros vestuarios Mónica me contaba la historia sobre la que versaba la pieza.
M.R: Sí, hasta la obra Tris Trás (2010). Recuerdo que nos reunimos, Elisa sacó su cuaderno, su bolígrafo y me dijo: "bueno, esta vez qué vamos a hacer". Y le contesté, "no tengo ni idea".
E.S.: ¡Y me encantó!
M.R.: Elisa tiró el bolígrafo y dijo entusiasmada, "¡vale, vamos a hablar!"
E.S.: Era la primera vez que Mónica no lo tenía súper claro… Y fue genial.

¿Podría decirse que esta obra marcó un momento clave en la compañía?
M.R.: Sí, mi etapa más narrativa había terminado.
E.S.: La palabra "narrativa" me gusta menos, creo que se puede hablar mejor de una necesidad de experimentar.
M.R.: Dejó de importarme tanto si el trabajo se entendía o no.
E.S.: Y el pasar de contar algo a presentarlo, de entrar en lo audiovisual y otras texturas escénicas.

¿De dónde vendrá esa necesidad de que se entienda todo en escena, desde lo coreográfico y escenográfico?
E.S.: Yo creo que de cierta inseguridad.
M.R.: Es pasar de necesitar que se entienda a necesitar que se sienta o se experimente. Una se sitúa más en cómo necesita expresarlo y no tanto en el cómo se cree que el público quiere que se le cuente.

¿Qué será lo próximo?
E.S.: Vídeo danza. Con la idea de llevarla a espacios expositivos. Nosotras dos e Inés Narváez.
M.R.: Con idea de vestuario-escultura.
E.S.: Sí. Y creo que hay que romper espacios para crear otros nuevos. ◆

"El cuerpo de un bailarín en escena no tiene nada que ver con la interpretación textual. Para mí supone mucho trabajo, pero es emocionante verles moverse con los figurines", Elisa Sanz

CENTRO
DRAMÁTICO
NACIONAL

FIRMADO LEJÁRRAGA

Texto Vanessa Montfort
Dirección Miguel Ángel Lamata

4 — 22 dic 2019
Teatro Valle-Inclán

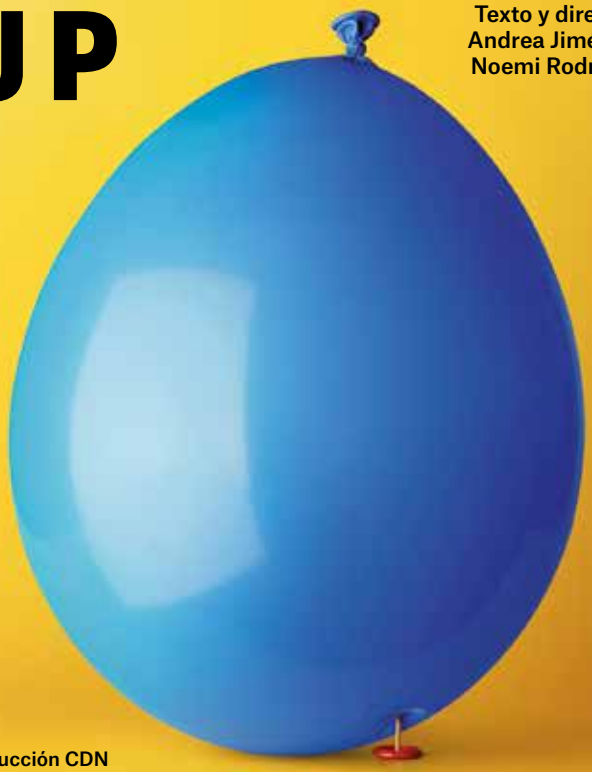
Producción CDN

Dirección CDN
Ernesto Caballero

MAN UP

11 dic 2019 – 12 ene 2020
Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

Texto y dirección
Andrea Jiménez y
Noemi Rodríguez



Producción CDN

cdn.mcu.es
@centrodramatico

INQUILINO (NUMANCIA 9,2ºA)

De Paco Gámez
Dirección Paco Gámez,
Judith Pujol y Eva Redondo

12 dic 2019 – 19 ene 2020
Teatro María Guerrero
Sala de la Princesa

Premio Calderón de la Barca
2018

Producción CDN

entradasinaem.es
902 22 49 49

DIVINAS PALABRAS

De Ramón María del Valle-Inclán
Dramaturgia y dirección José Carlos Plaza

13 dic 2019 – 19 ene 2020
Teatro María Guerrero

Producción CDN y Producciones Faraute

PRODUCCIONESFARAUTE
Celestino Aranda

LAS EFEMÉRIDES COMO PRETEXTO

Durante todo el año 2020 la vida y obra de Benito Pérez Galdós va a estar presente en todos los ámbitos de la vida cultural y artística. Se cumplirán el 4 de enero cien años de su muerte. La celebración de aniversarios redondos -50 o 100 años- acarrea una gran cantidad de actividades para aprovechar las efemérides. Terminados los programas de cualquier centenario ¿qué queda de la figura homenajeada? ¿Se ha vuelto a poner de actualidad o solo ha sido una oportunidad para aprovechar los recursos que se habilitan para las conmemoraciones?

LLAMAR LA ATENCIÓN

¿Qué es más importante?, ¿la programación de actividades de base o las actividades singulares? La respuesta es sencilla y compleja a un tiempo. Deben realizarse las dos cosas. La programación de base es esencial, pero producir acontecimientos singulares es necesario para mantener el interés del público y sobre todo para incorporar nuevos públicos. Un ejemplo es la gestión de los grandes museos. La mejora y conservación de la colección permanente es la tarea primordial y la que le da prestigio y afianza la labor cultural y didáctica de una institución como, por ejemplo, el Museo del Prado. Igual ocurre en el Louvre o en el British.

Pero todos estos grandes museos programan constantemente exposiciones temporales, que en muchas ocasiones coinciden con fechas conmemorativas de grandes autores, como por ejemplo el *Año Murillo*, o el *350 aniversario de la muerte de Rembrandt* que da pie a una serie de extraordinarias exposiciones en el Rijksmuseum de Ámsterdam. La ocasión es perfecta para llamar la atención sobre la ciudad y para conocer la extraordinaria nueva configuración del museo.

Estas celebraciones contribuyen a la llamada de nuevos públicos, a la difusión y mejor conocimiento de las instituciones como, por ejemplo, el Archivo General de Indias de Sevilla con la celebración del Quinto Centenario de la Circunnavegación de la Tierra por Magallanes y Elcano. Y en último término sirven para recaudar fondos dedicados a la mejora del patrimonio. Basta recordar el éxito de la serie de exposiciones agrupadas bajo el lema *Las edades del hombre* de las diócesis de Castilla y León. Sin olvidar a los grandes almacenes y centros comerciales de última generación que aplican la misma técnica, creando acontecimientos como el *Black Friday*. En el ámbito cultural las Ferias del Libro podrían ser otro ejemplo, ya arraigado. Al fin y al cabo, es la vieja técnica del mercado medieval, mejorado y actualizado.

¿Esto quiere decir que en las artes escénicas debe funcionar de la misma manera? Sí, pero con matices. En primer lugar, debe ser un acontecimiento con relevancia. Por ejemplo, el año Lope de Vega, que ha permitido estudiar múltiples aspectos de la producción y contexto del autor (puestas en escena, escenografías antiguas, nuevas dramaturgias). No es lo mismo exhumar un texto de Lope prácticamente no representado de sus primeros años, que quizás solo interese a algunos filólogos, que volver a indagar con creatividad sobre *El caballero de Olmedo*. Hace tiempo que aprendimos que la manera de levantar el nivel de actividad de una ciudad o un país es la mejora de sus servicios y la celebración de acontecimientos singulares de todo tipo. Y cuanto más alto es el nivel que alcanzamos, más importantes han de ser los acontecimientos.

Juan Ruesga

Arquitecto y escenógrafo.
Vicespresidente de la Academia de las Artes Escénicas de España

TODOS MORIMOS AL NO SER RECORDADOS

Tal vez sea éste el origen de querer festejar toda suerte de acontecimientos, situaciones, catástrofes, festividades…

Los centenarios son también la excusa perfecta para que la cultura pueda respirar en este vasto y desolador páramo.

Los centenarios difieren de otras conmemoraciones porque permiten contrastar una realidad cultural; también pueden poner en entredicho la valía del personaje o del acontecimiento o, por el contrario, enmendar un error histórico.

También tienen su personalidad. Cuando el origen del centenario es relativo a una conmemoración dolorosa, amarga o trágica, se celebra de manera protocolaria y muy ceremoniosa. Generalmente la repercusión está contenida y el pueblo sujeto a una "atadura" moral que nadie cuestiona. Por fortuna celebrar aquello que no deba repetirse empieza a dejar de ser un castigo generacional para dar paso a investigaciones, foros, consultas, exposiciones…

Es curioso, celebramos más y mejor lo bueno que lo malo.

También resulta curioso que solo el tiempo sea el único condicionante para algunas conmemoraciones. En esto sí puede haber controversia; por ejemplo yo estudié en La Salle y, en 1719, fallecía San Juan Bautista de La Salle, aunque seguramente para un inglés lo trascendente sea el nacimiento de la Reina Victoria de Inglaterra, el 24 de mayo de 1819. Son ejemplos de lo que nos gastamos en recordar cosas de discutida trascendencia en detrimento seguramente de celebrar con mayor estímulo económico aquellos centenarios que son vitales para las generaciones sucesivas.

Los centenarios desgraciadamente rivalizan entre sí y yo quisiera entender que la celebración de un centenario debiera ser únicamente cuando se cumplan dos condiciones:impronta histórica y universalidad. Lo que es lo mismo, que su importancia sea inalterable con el paso del tiempo y que su comprensión para los habitantes del planeta sea de interés común; lo que lleva a preguntarnos: ¿en el 2069 incluiremos el centenario de la llegada del hombre a la luna? Sí, es seguro, inevitablemente.

Los centenarios también se ordenan según la economía de su benefactor.

En mi comunidad autónoma el próximo año se celebra el centenario del nacimiento de nuestro ilustre escritor Miguel Delibes. Actores, bailarines, músicos… nos hallamos en un proceso creativo constante gracias a nuestro paisano. Pero también los escolares aprenderán la humanidad de sus letras, los universitarios un referente del comportamiento humano, la sociedad un espejo donde mirarse diferente a "Sálvame".

Los centenarios son recordatorios de lo que fuimos, catalizadores de lo que vamos a ser y jueces de la etapa actual que a cada uno le toca vivir. Sin los centenarios Cristóbal sería menos Colón y Sudamérica hoy, según cuentan, podría ser más feliz. ¡Ah, la grandeza de los centenarios!, ¡vivir para recordar!

Alberto Estébanez Rodríguez

Coreógrafo, director del Certamen Internacional de Coreografía en Danza Burgos & New York

Ulises Kuroshima / García May

USO DE LOS ANTIGUOS TEATROS

Coincidiendo con la 65 Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y promovido por la especialidad de Plástica Escénica de la Academia y la Universidad de Sevilla, se celebró el V Foro Internacional de Teatros Romanos. Expertos y profesionales plantearon problemas y soluciones en torno a la gestión y el uso actual de estos antiguos espacios escénicos.

Por **Guillermo Galán, Juan G. Cornejo y Antonio Tejedor**

El edificio frontal de los teatros romanos condiciona la escenografía de los espectáculos. En la obra *Metamorfósis* (Festival Internacional de Teatro de Mérida, 2019) se subrayó con la luz la belleza del monumento y se dispuso una escenografía armoniosa con el empleo de agua y hierba. ©Jero Morales

EN 2014 SE ABRIÓ EL FORO Internacional de Teatros Romanos para debatir sobre el uso de estos espacios tan singulares, con participación de arqueólogos, arquitectos, dramaturgos, directores, escenógrafos, productores, iluminadores, especialistas en sonido, figurinistas... Todos están de acuerdo en que el uso es la mejor forma de mantener estos espacios, aunque las divergencias son importantes en cómo se deben usar y cuáles son los límites que se deben marcar. A lo largo de estos años se han estudiado unos doce teatros españoles: Mérida, Cartagena, Itálica, Málaga, Cádiz, Baelo-Claudia, Acinipo, Córdoba, Sagunto, Clunia Sulpicia, Medellín y Regina y otros varios europeos como Epidauro (Grecia), Siracusa (Sicilia), Orange y ▸

Vaison-La-Romaine (Francia). Las sesiones de este año del Foro se centraron en el teatro romano de Mérida, aunque se presentaron dos casos para ayudar a centrar los debates: por un lado el teatro griego de Siracusa, que cuenta con un festival de larga trayectoria y prestigio, y por el otro el del teatro romano de Orange, sobre el que se ha realizado una intervención importante para mejorar su uso como espacio escénico. Entre los expertos que participaron, destacan Didier Repellin (arquitecto jefe de Monuments Historiques de Francia), José Beltrán (arquéologo de la Universidad de Sevilla), Félix Palma (director Ciudad Monumental de Mérida) y Vittorio Fiore (profesor de la Universidad de Catania), entre otros.

LA LUCHA CON EL MONUMENTO

La escenografía es quizás lo que más polémica genera por su incidencia visual en el monumento y los montajes y desmontajes que se producen a lo largo de las programaciones pueden incidir en la óptima conservación de los restos. Los arqueólogos se consideran a veces ninguneados o puenteados al no tenerse en cuenta sus opiniones sobre la ubicación de elementos. Pero las quejas no vienen solo de los arqueólogos, sino que a veces el público-turista que viene a visitar el monumento no acepta de buen grado el ver el monumento invadido.

Por lo que atañe a los escenógrafos y maquinistas, las quejas no son menores, pues a veces carecen de suficiente información para abordar los proyectos, lo que supone un arriesgado ejercicio de imaginación sobre qué se puede y qué no se puede montar.

Ello que no es achacable exclusivamente a los conservadores de los espacios, pues probablemente si las productoras facilitasen encuentros previos con ellos, los desembarcos serían más sencillos al poder debatir los aspectos más conflictivos de las escenografías. También los técnicos tendrían más claro cuáles son los límites del montaje y la oportunidad de crear sinergias con el personal del recinto.

La mayoría de los teatros griegos conocidos carecen de edifico escénico y lo que desde el punto de vista de la integridad arquitectónica del monumento puede parecer una desgracia, para los técnicos y creativos es una suerte, ya que resuelve el problema de la implantación de grandes escenografías al no haber condicionantes espaciales. En definitiva, cualquier cosa que

Teatro romano de Orange (Francia), al que se le ha añadido un techo técnico al escenario para mejorar sus prestaciones. Debajo, teatro romano de Taormina (Italia), con el frontal original derruido, lo que abre posibilidades escenográficas.

se le ocurra al artista tiene cabida en estos teatros.

En los teatros romanos sí existe un edificio escénico con una gran presencia arquitectónica, como ocurre en la mayor parte de los teatros que se encuentran en uso en la actualidad. Algunos de ellos conservados con la mayor parte de sus elementos arquitectónicos originales. Son construcciones enormes condicionan de manera importante cualquier escenografía que en ellos se quiera implantar, ya que resulta imposible ocultar o ignorar el monumento. Suelen funcionar bien aquellas escenografías que se limitan a plantear algunos elementos funcionales en el púlpito y que dejan completamente limpio el edificio. Sería el caso de las escenografías concebidas para el teatro romano de Mérida con el uso de tierras o agua o cenizas (cenizas en *Troyanas*, espejos en *Fedra* o agua en *Metamorfosis*) o bien el uso de elementos o materiales que realcen el edificio y que encajen en él, como en *Los Gemelos* o *Golfus de Roma*. Otras veces se confía todo el esfuerzo a realzar el edificio a la iluminación y a las proyecciones, pero los límites en estos casos serán los que impone el propio espacio, pues es difícil ocultarlo o enmascarar por completo la arquitectura del *frons-scaenae*.

SILENCIO Y RUIDO

Uno de los grandes debates de los últimos años ha sido si se debía amplificar o no las voces de los actores. Actualmente ya está asumido que se debe amplificar, pero este asunto nos ha ocupado un largo periodo. Las personas de cierta edad que hayan seguido el Festival de Mérida recuerdan cómo los grandes nombres de la escena española han actuado sin ningún tipo de apoyo técnico para sus voces. Así lo hicieron Margarita Xirgu en los años 30 y en los 60, 70 e, incluso entrados los 80, pudieron escucharse las voces de José María Rodero, Nuria Espert o Paco Rabal. ¿Qué ha ocurrido entonces?

Los teatros griegos se construían en las laderas de las montañas porque entre otras cosas disminuía el ruido de fondo, en los teatros romanos se introdujo la pared de fondo de la cavea también para disminuir la entrada de ruidos externos y además hacía que el sonido procedente de la escena se reflejase en ella y volviese al público. Los actores utilizaban máscaras cuyo interior era de bronce o cobre y servían para amplificar y proyectar las voces. En definitiva, unos conocimientos prácticos sobre la acústica y propagación tridimensional del sonido permitieron en época clásica una optimización progresiva de las soluciones arquitectónicas.

La mayoría de los teatros romanos que conocemos siguen el modelo de Vitruvio que, entre otras cosas, se preocupó de la acústica y de cómo mejorarla.

VITRUBIO

La mayoría de los teatros romanos que conocemos siguen el modelo de Vitruvio que, entre otras cosas, se preocupó de la acústica y de como mejorarla. Así a través de los diferentes elementos de esos espacios escénicos se consiguen ganancias de más de veinte metros y el alcance de la voz inteligible pasa de unos cuarenta a más de sesenta metros. Vitruvio clasificaba los teatros en cuatro grupos: Disonantes, Circunsonantes, Resonantes y Consonantes, siendo estos los ideales desde el punto de vista de la acústica.

Aquello que parecían unas condiciones ideales para que el público pueda oír y entender los textos, ha ido cambiando a lo largo de la historia. Así la arquitectura de estos edificios se ha ido deteriorando y han perdido muchos de sus elementos. Por otra parte, aun siendo la ubicación lógicamente la misma de siempre, el entorno sí ha cambiado y de manera importante y de estar a veces en lugares aislados o en las afueras de las ciudades han pasado a estar muchas veces en el interior de las mismas, viéndose ▶

Imagen antigua de las ruinas del Teatro de Sagunto, en el que se acometió una polémica rehabilitación en 1986.

afectados por la contaminación acústica del entorno.

También debemos considerar que las formas de interpretación actuales no son las mismas que hace solo cuatro o cinco décadas. La influencia del cine y la televisión hace que las interpretaciones sean más intimistas y, por ello, la gestualización amplia y una declamación ampulosa pueden parecer extrañas hoy en día.

USO DE LA LUZ

Es muy poca la información que tenemos sobre el uso de la luz en los teatros griegos y romanos. La cavea de los teatros solía estar orientada de manera que el sol no deslumbrara a los espectadores y que además incidiese directamente sobre la escena. Posteriormente, en Roma, la cavea de algunos teatros se cubría con lonas con lo que se protegía a los espectadores del sol y a veces jugaban con las lonas de las cubiertas, con sedas y gasas de colores. También hay noticias de que los griegos usaban *periaktos* negros pintados con rayos con pintura brillante *-keraunoscopeion-* que al girar reflejaban el sol produciendo un efecto relámpago con el que acompañaban las entradas de los dioses. Otras veces usaban espejos cóncavos para producir incendios en recipientes preparados para ello y para iluminar cuando las representaciones se alargaban en el atardecer.

A lo largo de la historia se van incorporando a los teatros diferentes tecnologías: candilejas, cristales de colores, iluminación desde varas y laterales, la luz de gas...y ya en el siglo XX se incorpora la electricidad a los teatros. Actualmente las instalaciones están orientadas a reproducir las condiciones idóneas para la iluminación, pero hay carencias que no se pueden subsanar al no estar pensados estos espacios para ello. Por ejemplo, es impensable la luz cenital a no disponer de techo técnico, las luces de contra obligan a montajes de estructuras demasiado visibles y molestas para el público, las luces laterales y frontales están muy alejadas y, además, especialmente en el caso de las frontales suelen estar expuestas a los vientos, lo que provoca pequeños movimientos en los focos que son visibles en la escena. La localización de actores y bailarines obliga al uso de cañones que en el teatro suelen ser algo molestos, aunque no tanto en representaciones de danza.

En lo que atañe a las infraestructuras, la situación actual de los teatros en nuestro país deja bastante que desear, pues de entrada se siguen haciendo acometidas que suponen unos consumos excesivos. No es raro ver montajes con 300 proyectores. La llegada de las nuevas tecnologías puede simplificar estas instalaciones con el uso de proyectores leds, proyectores móviles y cambios de color que reducen el número de aparatos.

La existencia de un protocolo de uso del monumento facilitaría sin duda el exacto conocimiento de los límites en los que el trabajo de técnicos y creativos se puede desarrollar. ◆

En estos teatros es impensable el uso de la luz cenital, al no disponer de techo técnico, y las luces de contra exigen montar estructuras muy visibles

Centro Niemeyer

DIVINAS PALABRAS

DE Ramón Mª del Valle-Inclán

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
José Carlos Plaza

CON María Adánez, Ana Marzoa, Alberto Berzal y otros

- Auditorio
- 31 de enero

RICARDO III

DE William Shakespeare

VERSIÓN LIBRE DE Antonio Rojano y Miguel del Arco

DIRECCIÓN Miguel del Arco

CON Israel Elejalde, Álvaro Báguena, Chema del Barco, Alejandro Jato, Verónica Ronda, Cristóbal Suárez y Manuela Velasco

- Auditorio
- 14 de febrero

MRS. DALLOWAY

DE Virginia Woolf

VERSIÓN DE Michael De Cock, Anna M. Ricart y Carme Portaceli

DIRECCIÓN Carme Portaceli

CON Blanca Portillo, Manolo Solo, Zaira Montes y otros

- Auditorio
- 20 de marzo

OFF NIEMEYER

ESTRENO ABSOLUTO

SIEMPREVIVAS

DE María Nieto

DIRECCIÓN Andrés Dwyer

CON María Nieto, Carlota Somiedo, Xana del Mar y Aida Puente

- Sala Club
- 9 de enero

ESTRENO ABSOLUTO

HOY PUEDE SER MI GRAN NOCHE

DRAMATURGIA, DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN Andrea Jiménez y Noemí Rodríguez

- Sala Club
- 29 de febrero

MAUTHAUSEN. LA VOZ DE MI ABUELO

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
Pilar G. Almansa

CON Inma González

- Sala Club
- 13 de marzo

AYUNTAMIENTO AVILÉS
GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y TURISMO
Puerto de Avilés
Autoridad Portuaria de Avilés
escenAvilés

El teatro que escriben las Mujeres

Por Pilar Jodar

EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES ha alcanzado en estas primeras décadas del siglo XXI un gran reconocimiento debido a su calidad, las temáticas comprometidas con asuntos sociales o el feminismo. Actualmente contamos con un nutrido grupo de dramaturgas cuya génesis se encuentra en el fenómeno que César Oliva o Virtudes Serrano destacaron como el desembarco de autoras en el teatro español o el renacer de la dramaturgia femenina, respectivamente. Entre estas pioneras debemos nombrar a Ana Diosdado, Carmen Resino y Paloma Pedrero, que ejercen de maestras de la generación posterior conformada por Itziar Pascual, Beth Escudé i Gallés, Laila Ripoll o Lluisa Cunillé, que incluso desde los ochenta ya escribían.

Estas se unen a las nuevas dramaturgas que se integran en la denominada *dramaturgia emergente* o *generación en red*, entre quienes se encuentran la Premio Nacional de Literatura Dramática, Lola Blasco;

autoras con trayectorias, iniciativas y éxitos internacionales, como Angélica Liddell, Beatriz Cabur o Mar Gómez González; con gran reconocimiento de público y crítica, como Carolina África o Denise Despeyroux; objeto de investigaciones extensas, como María Velasco; o produciendo y estrenando con sus propias compañías y compatibilizando con la docencia, como Laura Rubio Galletero.

Por encima de las diferencias estéticas o de los objetivos experimentales, nuestras dramaturgas escriben totalmente conscientes de la discriminación asociada a su género, por lo que podríamos decir que su postura es claramente feminista, de ahí que los temas fundamentales que hemos encontrado estén relacionados con la invisibilización de las mujeres en la cultura, la violencia de género y la desmitificación de la feminidad.

El punto de partida de estas creadoras es su propia profesión: las dificultades para ejercerla siendo mujeres y el lugar marginal que ocupan en el panorama cultural. Este tema aparece en *Juicio a una dramaturga* (2000), de Paloma Pedrero donde, de manera autoficticia, el personaje de una dramaturga repasa su trayectoria teatral en continua lucha contra el machismo que no le permitía alcanzar el reconocimiento que merecía. Esta discriminación se explica en *Nefertiti y PIII* (2014), de Beatriz Cabur, por la existencia de un Club de Hombres que conspira para promover la invisibilización de las mujeres y ante lo que el personaje de la Autora se muestra temerosa después de oír las palabras que le dirige su personaje, La Mujer en la Sombra: "Ten cuidado con tanta ambición, no es un atributo que se les permita tener a las mujeres".

Escena de Nefertiti, obra de Beatriz Cabur.

> El punto de partida de estas autoras es las dificultad que encuentran para ejercer su profesión en el panorama cultural español

POETA O AMA DE CASA

Parece cierto que la ambición se considere un lujo inalcanzable para las artistas, tal y como se explica en *Techo de cristal* (2017), de Laura Rubio Galletero, donde Anne Sexton y Sylvia Plath protestan ante la falta de libertad para ejercer su profesión de poetisas en un sistema patriarcal que las aboca a la vida doméstica e invisibiliza sus logros literarios, así exclama el personaje de Anne Sexton: "¡No cocino, no bordo manteles! Escribir es lo que tengo. Aplaude mi resistencia".

La situación discriminatoria que sufren las mujeres en las artes escénicas lleva a las autoras a buscar re-

Arriba, de izd. a dcha.: Carmen Resino, Carolina África y Denise Despeyreaux. Debajo, Laila Ripoll y Paloma Pedrero.

ferencias en otras figuras femeninas que también tuvieron que ejercer su profesión artística en un entorno machista que las silenciaba, por lo que vamos a encontrarnos varias piezas teatrales que revisitan, recuperan y reivindican la vida y obra de personalidades históricas como, por ejemplo: *Safo de Lesbos*, de Diana Cristóbal; la citada *Nefertiti y PIII*, de Beatriz Cabur, *La guerra según Santa Teresa* (2013), de María Folguera; *La tumba de María Zambrano* (2019), de Nieves Rodríguez; *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006), de Itziar Pascual; o *Mary para Mary* (2016), de Paloma Pedrero, por nombrar algunos ejemplos.

La lucha de estas mujeres está presidida por la violencia, de ahí que exista un grupo de obras que traten de la violencia de género, cuyo origen está en el machismo.

La obra que más crudamente nos enfrenta con este tipo de agresiones y humillaciones es *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino, cuya protagonista es golpeada violentamente por su marido, quien le arrebata la ensoñación en la que ella era un personaje de la televisión con reconocimiento popular.

Las autoras denuncian en sus obras el desamparo institucional al que se ven abocadas las víctimas, como en *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, donde Mila, la protagonista, ha de padecer el cuestionamiento en los interminables interrogatorios y el juicio de todas las personas que la rodean: desde su madre, su amiga y su cuñada, hasta la enfermera, la agente o la abogada, mientras que el agresor permanece invisible durante toda la obra. Una de las causas de la perpetuación de esta violencia es la culpabilización de la víctima, como hace la cuñada de Mila: "A ver… que te has metido ahí tú solita. Y que mi hermano no está viviendo un infierno para que tú vivas como una reina. Vamos…". Del mismo modo, actúa el siniestro abogado de *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanessa Montfort, que espeta a la víctima, hijo de su cliente, el agresor: "Algo haríais tú y tu madre", convirtiendo incluso al delincuente en un salvador: "Abogado.- Mira, tu padre se fue de casa para no haceros daño".

EL CANON DE BELLEZA

Como queda dicho, el origen de esta violencia se encuentra en el machismo que impregna todas las actividades cotidianas y profesionales de las mujeres y se manifiesta en la sujeción a los cánones de belleza, la maternidad impuesta o incluso un tipo de maternidad estereotipada. Los juicios constantes sobre nuestra apariencia física forman parte de una serie de imposiciones patriarcales de las que dependen el resto de facetas de nuestra vida. Como diría el personaje de Anne Sexton en *Techo de cristal*, de Laura Rubio: "Alfred.- No he dejado de escuchar comentarios soeces sobre ti./ Anne.- ¿Y alguno sobre lo que escribo?". Contra la imposición de

Escena de *Cifras*, de Mar Gomez González. *Techo de cristal*, de Laura Rubio.

estos estándares de belleza patriarcales claman las tres actrices-personaje de *Kamouraska* (2014), de Vanesa Sotelo: "Marta.- Que si tienes que estar depilada, que si las uñas, que si la ropa…¿Tú sabes la cantidad de tiempo que lleva eso? Y no me vengas con que son cinco minutitos porque lleva mogollón de tiempo y ese tiempo sería fantástico si se invirtiese en leer a Foucault". También la Miranda shakespeariana de Lola Blasco, en *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)* (2014) se queja de la imposición violenta del mito de la belleza: "Las princesas poseen su belleza, ese es su valor durante un tiempo. Después liftings, liftings hasta la saciedad".

El rechazo de la maternidad como imposición social se expone sin censuras en *Lesiones incompatibles con la vida* (2011), de Angélica Liddell. Esta transgresora dramaturga considera su elección como una posición ideológica frente al sistema capitalista, como repite varias veces a lo largo del texto: "No quiero tener hijos. / […] / Mi cuerpo es mi protesta". Precisamente, el alegato más importante de la Miranda de Lola Blasco, en *Ni mar ni tierra firme,* es contra la imposición de la maternidad: "Si pudiera borrar en mí la posibilidad de parir un hijo… Tú no tienes conflictos, los conflictos los tienen las mujeres: madre o individuo, madre o individuo. Madres mártires vencidas pero invencibles, ansiosas por sacrificarse, madres de héroes, soldadas de Dios…". Por otro lado, encontramos maternidades no canónicas en *En la otra habitación* (2006), de Paloma Pedrero, cuya madre feminista no cumple el patrón de entrega total y absoluta que exige el patriarcado, que nada tiene que ver con la madre de en *A vueltas con los clásicos* (2011), de Carmen Resino, que permite el incesto de su marido con su hija para mantener las apariencias.

Dada la universalidad del feminismo actual, en palabras de Amelia Valcárcel, no solo se trata la discriminación de género, sino todo tipo de desigualdades relacionadas con el mundo globalizado asolado por guerras, cuyo origen está en el fanatismo que representa perfectamente el personaje del buzo de *Siglo mío, bestia mía (*2016), de Lola Blasco: "Todo el que no tiene un sitio quiere el tuyo. […]. Esta gente que vaga de un lado a otro. Dándote sus razones. Intentando que su cara de miseria te conmueva". Este personaje considera 'piratas' a quienes se encuentra en una patera, que bien podrían ser las mismas personas que recoge el barco de pescadores de *Cifras* (2011), de Mar Gómez González, porque los gobiernos se niegan a enfrentarse a este drama mundial. ◆

DOMINGO PÉREZ MINIK

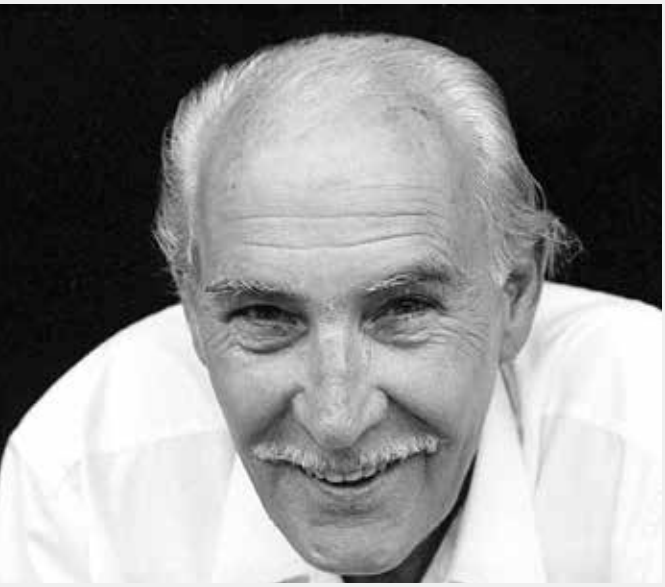
CRÍTICO Y ESTUDIOSO, RESCATÓ DEL OLVIDO A MAX AUB

Roberto García de Mesa, investigador teatral y escritor
Fotografía: Carlos A. Schwartz

HABLAR SOBRE DOMINGO Pérez Minik (Santa Cruz de Tenerife, 1903-1989) supone dialogar con la memoria cultural de casi un siglo. Aunque en determinados momentos de su vida coqueteó con el oficio de ser actor e, incluso, de director de escena, sobre todo fue conocido como ensayista, conferenciante y crítico de teatro, novela y poesía. Su obra abarca cientos de ensayos, prólogos, reseñas y artículos publicados en la prensa europea y americana, así como nueve libros: *Antología de la poesía canaria, I. Tenerife* (1952), *Debates sobre el teatro español contemporáneo* (1953), *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX* (1957), *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos* (1961), *Introducción a la novela inglesa actual* (1968), *Entrada y salida de viajeros* (1969), *La novela extranjera en España* (1973), *Facción española surrealista de Tenerife* (1975) e *Isla y literatura* (1988).

Participó en la fundación del PSOE en Tenerife y en las actividades del Círculo de Bellas Artes desde el principio. Fue uno de los redactores de la revista internacional de vanguardia *Gaceta de Arte* (1932-1936) y adquirió un notable protagonismo en los intensos debates sobre el llamado «proyecto de teatro nacional» que se desarrollaron durante la Segunda República, aportando a los mismos sus ensayos y el manifiesto más anarquista de dicha revista, el 10º, «contra el actual teatro español». Intervino en las actividades surrealistas que *Gaceta de Arte* organizó en Tenerife, en 1935, junto a los invitados André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret.

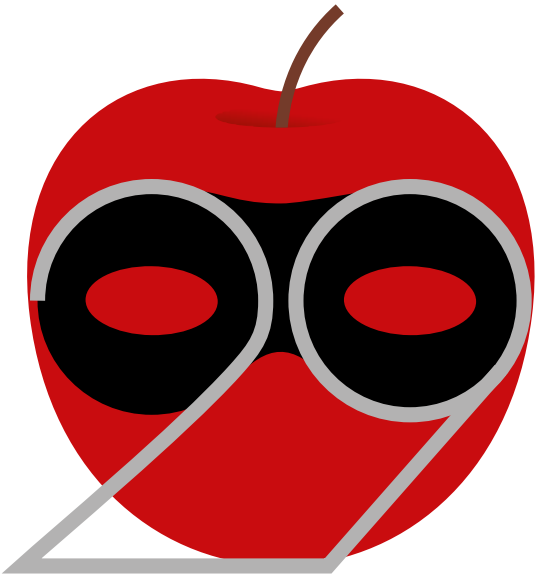
Con la Guerra Civil, su carrera se detuvo, fue encarcelado varios meses y sufrió las represalias de la dictadura. Pero a finales de los años cuarenta comenzó tímidamente a participar en proyectos culturales con amigos afines y se convirtió en uno de los primeros que estudió y reflexionó sobre el teatro de vanguardia de los años veinte y treinta, que destacó la importancia de la obra de Lorca, y que publicó algunos relevantes trabajos sobre el teatro contemporáneo de aquel entonces en Francia, Alemania o Gran Bretaña. Además, posiblemente fuera el primero que defendió vivamente y estudió las creaciones literarias de Max Aub cuando este se encontraba en su largo exilio.



Durante los años sesenta y setenta, su actividad crítica en prensa se volvería más frenética. Llegaría a publicar sus trabajos en *La Tarde, Triunfo, Cuadernos para el Diálogo, Revista de Occidente, Cuadernos Hispanoamericanos, Ínsula, Primer Acto, Revista Ibérica, Les Nouvelles Littéraires, Esprit, La Nación, El Día,* etc. También viajaría por España y por América, para impartir diversas conferencias sobre teatro y novela. Fue miembro del jurado del Premio de la Crítica Española, que presidió desde 1985 hasta su fallecimiento.

Los estudios teatrales de Domingo Pérez Minik, si se observan en su conjunto, constituyen uno de los más interesantes y rigurosos testimonios españoles sobre las artes escénicas del siglo XX. En este sentido, la lectura de sus textos supone una buena ayuda para comprender las complejas circunstancias sociales, políticas y artísticas que componen la memoria histórica de una época no muy lejana.

RESERVA LA FECHA



JUNIO 2020

LU	MA	MI	JU	VI	SÁ	DO
01	02	03	04	05	06	07
08	09	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

GALA
XXIII PREMIOS MAX
DE LAS ARTES ESCÉNICAS

MÁLAGA

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura

TEATRO CERVANTES

fundación sgae

CENTENAR

En 2020 se celebra el centenario de Benito Pérez Galdós. *Artescénicas* recuerda al hombre de escena que fue, con importantes éxitos entre los que destacó *Electra*. La obra fue un fenómeno que trascendió las tablas, se convirtió en "bandera revolucionaria" e, incluso, estimuló la aparición de artículos como cajetillas de tabaco, chocolates, revistas... anticipando las técnicas comerciales de *merchandising*.

Por Carmen Márquez-Montes

Fotos: cortesía del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música y de la Biblioteca Nacional

BENITO PÉREZ GALDÓS (1843-1920) llega a la escena cuando ya era un autor reconocido y en plena madurez creativa (49 años, 20 novelas, 30 *Episodios Nacionales*, etc.), a pesar de que su primer artículo (3-2-1865) es una reseña de teatro lírico (*Fausto y Lucía*), género del que escribió siempre, sobre todo en *La prensa de Buenos Aires* (1883-1894). También reconoce que sus primeros escritos de ficción fueron teatro: "Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático (…), invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias." (*Memorias de un desmemoriado*, 1915-1916). Pero hasta el 15 de marzo de 1892 no estrena una obra de teatro, *Realidad*. Lo hace a petición de amigos, entre los que tiene gran significación Emilia Pardo Bazán. Escribió y estrenó veintiuna piezas más el drama lírico *Zaragoza* (1908). Con las que cosechó grandes éxitos y fracasos, como el célebre de *Los condenados* (1894). Entre 1892 y 1896 estrena una o dos obras al año (*Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896) y *La fiera* (1896)), pero deja de hacerlo porque está decepcionado de la escena española. A pesar de esa desafección, sabemos que continúa escribiendo teatro y que intenta estrenar *El abuelo* en Italia y Francia.

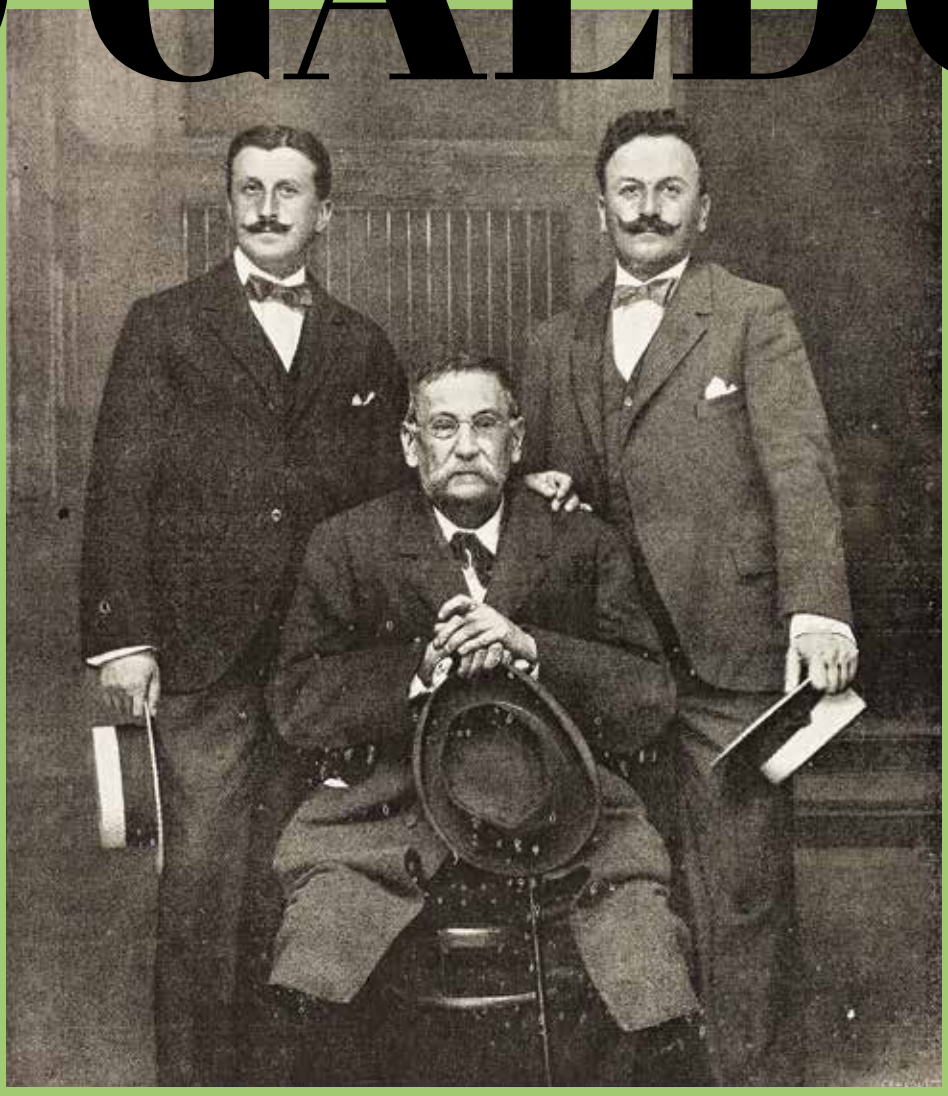
En este contexto de animosidad con el entorno escénico español se inscribe *Electra* (1901). Por la correspondencia sabemos de su redacción en el verano de 1900. En octubre menciona a Clarín (14-10-1900) que ya la ha entregado, si bien tiene pocas esperanzas de que la monten. Se equivoca y, tras cinco años de ausencia, el 29 de enero de 1900, es el ensayo general de *Electra* en el Teatro Español, con la presencia de toda la prensa y con lo más granado de la sociedad madrileña del momento, entre los que hay que destacar a los jóvenes Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, José Martínez Ruiz [Azorín] y Valle-Inclán. Y, entre los políticos, al liberal Canalejas.

Fue un rotundo éxito, tanto que lo escoltaron a su casa, y se reflejó en un sin fin de artículos, fervorosas adhesiones en la prensa liberal y críticas furibundas en la conservadora. El estreno del día siguiente ya estaba contagiado por el triunfo y *Electra* se convirtió en un fenómeno social inesperado que supera la escena: aparecen dos revistas tituladas *Electra* (Madrid y Sevilla), productos diversos con su nombre (tabaco, chocolates, sombreros…), el dueño del restaurante Lhardy solicita permiso para poner a un plato Electra, etc. Propició la destitución de un gobierno, y al siguiente se le denominó "Ministerio *Electra*".

BANDERA REVOLUCIONARIA

Fue un fenómeno sin igual, logró una taquilla en las 30 funciones del Teatro Español de unas 250.000 pesetas (más de 1.500 euros de 1901), se editaron más de 3.000 ejemplares en los dos años siguientes, se tradujo al alemán, italiano y portugués en el mismo año, luego al inglés, francés, etc. Y se representó en todo el

IO GALDÓS



Benito Pérez Galdós entre los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero,que adaptaron para la escena la novela de *Marianela.*

país, en casi toda América y buena parte de Europa. Superó cualquier otro acontecimiento social o cultural. Galdós le escribe a su amigo José Alcalá Galiano: "Te mando *Electra*. Ya la han representado aquí en ciento cincuenta teatros. Contra todas mis previsiones, la han hecho bandera revolucionaria, y por dondequiera que va salen los obispos echando excomuniones y el pueblo gritando". (7-5-1900).

¿Por qué ese gran éxito? La obra estaba en consonancia con la problemática social, sobre todo de tres grandes acontecimientos: La boda de la Princesa de Asturias con un carlista, el Proyecto de Ley de Asociaciones –que nace, sobre todo por el enorme auge de asociaciones religiosas– y el caso de Adelaida Ubao, que escapa de casa para ingresar en un convento y su madre pone una demanda judicial, ante la imposibilidad de hablar con su hija. Como dice Galdós a su amigo Alcalá Galiano: "Aquí seguimos infestados de clérigos, y padeciendo la epidemia clerical en su más terrible y mortífero desarrollo." (Carta 7-5-1900).

Este ambiente convulso y de confrontación social es el que hallamos en *Electra*, donde la joven se debate entre un sacerdote ultramontano, Pantoja, frente a un científico progresista, Máximo. En definitiva, el reflejo de la España tramontana y tradicionalista, frente a la regeneracionista y progresista.

ELECTRA

Estrenada en 1901, en el Teatro Español, con Matilde Moreno en el papel protagonista.

Electra es una joven huerfanita, de carácter voluble, caprichosa y risueña, ángel algunas veces, diablillo encantador otras. Es hija de Eleuteria, mujer con un pasado de vida galante que la llevó a recluirse en un convento, donde murió; la niña Electra pasó entonces a un colegio religioso de Francia, y al entrar en la adolescencia se fue a vivir con sus tíos, los señores García de Yuste, para evitar que siguiera los pasos de su madre.

Los señores García de Yuste son un matrimonio adinerado formado por Don Urbano, santo varón sometido en cuerpo y alma por su esposa doña Evarista, mujer muy dominante. Dedican su dinero a obras pías y no tienen hijos, pero han adoptado a Electra, sobrina de doña Evarista.

Máximo trabaja en el laboratorio mientras Electra se ha abrogado el cargo de dueña de la casa, cuidando a sus niños. Ha dispuesto ya la comida y es la escena en la que el fuego de la pasión inflama estos dos corazones.

Pero tras la comida aparece Pantoja, y reprocha a Electra comportarse con ligereza, y le insta a abandonar el lugar, a lo que ella se niega.

Máximo es también sobrino de doña Evarista y en un pabellón de la casa de sus tíos tiene su laboratorio. Es una lumbrera de la ciencia, le llaman el *mágico prodigioso* porque siempre está recluido estudiando combinaciones metalúrgicas y cálculos algebraicos. Es viudo y tiene dos hijitos pequeños.

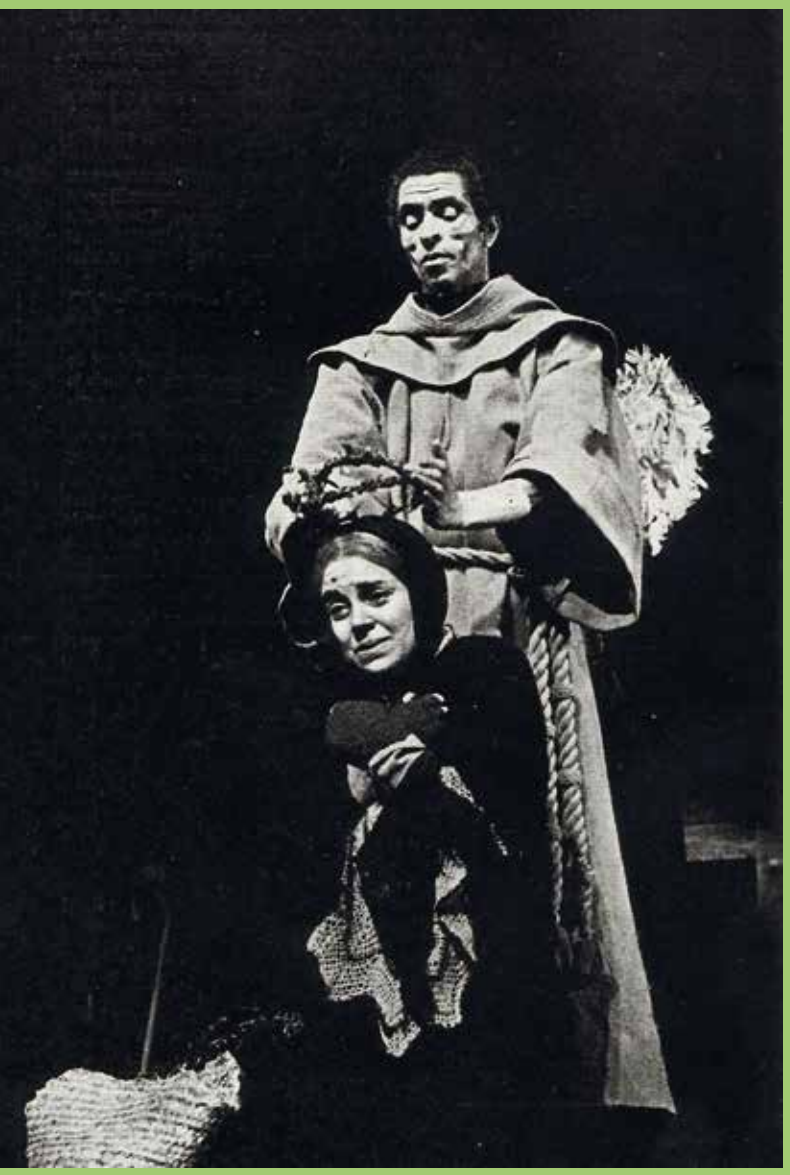
El noble y simpático marqués de Ronda es un viejo amigo de los señores de Yuste que les visita a diario. Por la casa también se dejan caer Cuesta, hombre de negocios, y Pantoja, personaje sombrío y envidioso que bebe los vientos por Electra.

Todos se preparan para irse a la inauguración del asilo, excepto Máximo, que ha tenido que salir de viaje. Electra, en su ingenuidad juvenil, aprovecha para coger al niño de Máximo y ocultarlo en la habitación de su doncella Patro.

Electra es feliz porque Máximo ha pedido su mano. Pero el mefistófelico Pantoja no puede soportar semejante idea e intenta convencer a la tía Evarista para que impida tal unión y la recluya en un convento. A la tía Evarista no le convence, pero Pantoja siembra el infundio de que los enamorados llevan la misma sangre: son hermanos. Electra cae abatida.

Electra ingresa en un convento. De noche, en el claustro, Electra invoca al fantasma de su madre, que se le aparece y le niega que tenga vínculo con Máximo. En la escena final Máximo aparece, Electra cae en sus brazos y, al verla Pantoja, este le dice: - "¿Huyes de mí?, a lo que Máximo responde: "No huye, no... ¡Resucita!".

Texto: **Liz Perales (del original de Galdós).**



María Fernanda D'Ocón en el primer montaje de *Misericordia*, dirigido por J.L. Alonso. 1972.

DOS MONTAJES DE GALDÓS

Por Manuel Canseco

"Trabajar con Galdós significa acercarse al más alto ideal a que puede aspirar un hombre. Trabajar al lado de Galdós es, simplemente, un acto de libertad", escribía Alfredo Mañas, dando fin a sus palabras para el programa de *Misericordia*, estrenada en el Teatro María Guerrero, con puesta en escena de José Luis Alonso Mañes, del cual tuve la suerte de ser ayudante de dirección. Esta premisa de libertad, dentro del rigor, es la que presidió aquella célebre puesta en escena.

La belleza del lenguaje galdosiano, el dibujo de sus personajes, y la mirada crítica a una sociedad magníficamente retratada, creo que son los factores principales que facilitan la dramatización de sus textos no específicamente teatrales y su proyección hacia el espectador. Esa sensación de libertad la sentí yo también cuando me enfrenté, como director, a otro texto de Galdós, versionado tan certeramente por Mañas: *Miau*.

Encerrar estos textos teatrales de Galdós entre las paredes de un decorado convencional hubiera sido hacerle un flaco favor al autor y sus personajes, porque estas obras, aun tratando de personajes tremendamente "reales", trascienden de la realidad cotidiana, aunque la contengan. Creo, como dijo José Luis Alonso, que si hubiera que etiquetarlas de alguna manera habría que situarlas dentro de un "Realismo Simbólico".

Porque es verdad, tal como nos cuenta el propio Galdós, que "el moro Almudena, Mordejai, que parte tan principal tiene en la acción de Misericordia, fue arrancado del natural por una feliz coincidencia…", pero esos personajes basados en otros reales sirven para crear un mundo propio de escritor que, no sólo refleja fidedignamente el entorno social que lo rodea sino también su propio pensamiento, su actitud ante la vida y su visión de la sociedad.

El propio Galdós reconoce la creación de su particular mundo con personajes que pasan de unas obras a otras: "Es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo completo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de muchedumbre social, en un periodo determinado de la historia."

Tal vez por ello, para dar una mejor idea de ese mundo, que en cada obra afronta una parcela de la sociedad de su tiempo, los decorados, en ambos montajes, tienen un continente amplio, simbólico, que define el conjunto de la obra,

permitiendo contener elementos aislados que definen momentos y situaciones concretas que encajan a manera de puzle el relato total.

En *Misericordia*, el espacio lo constituyó un semicírculo de chabolas de madera que potenciaba y recordaba en todo momento el mundo de los pobres y su contraste con la familia rica e ingrata. Este semicírculo recordaba la idea de una pista de circo, (primigenia idea con que se pretendía afrontar la puesta en escena por José Luis, y en la que los pobres serían los clownes; los ricos, los augustos; y los ángeles, los trapecistas) pero también pretendía recordar el valleinclanesco "ruedo ibérico" símbolo de todo el país. La fachada de la iglesia de San Sebastián, la funeraria, la casa de la familia rica, etc., eran simples elementos que aparecían desde telar o desde los laterales.

Un muro de ladrillo, que atravesaba el escenario de un lateral a otro, servía en *Miau* para definir la frustración que sentía el protagonista al no poder salir del estado en el que lo sumerge la cesantía y con el que topa en sus diferentes intentos de que lo readmitan, la inutilidad de los "sablazos" a los amigos para subsistir, o de conseguir entradas de la ópera para mantener a ultranza el estatus social perdido. En este montaje, decidimos que el muro pudiera abrirse entre los diversos contrafuertes, para permitir un balcón ciego en la casa rica o elevarse para dar paso a un hueco de esperanza, con el cielo como fondo, por el que aparecía Dios, personaje estrafalario interpretado maravillosamente por Luis Escobar. Porque esa es la característica de ambos montajes: la necesidad de contar con grandes actores capaces de afrontar tipos tan significativos como el de la Señá Benina, que encarnara magistralmente María Fernanda D'Ocón.

"ES OBRA DE ROMANOS SATISFACER A LOS EDILES DE MADRID"

Don Benito fue nombrado en 1912 director del Teatro Español.

Por Antonio Castro Jiménez

Siendo empresario el doctor Madrazo, el 11 de julio de 1912 se comunicó al Ayuntamiento la designación de don Benito para la dirección. Algunos periodistas quisieron ver su nombramiento como un escudo para eludir las críticas a la programación. *Caramanchel* en Nuevo Mundo (25-7-1912) advertía:

> El nombramiento de Galdós será peligroso, si de lo que se trata es de buscar en su glorioso nombre el pabellón que cubra la mercancía de los posibles desaciertos ajenos ¡bienvenido sea Galdós como director si es, en efecto, él quien va a dirigir! Pero, si lo que se intentara fuera amordazarnos a los revisteros con el poso abrumador de la autoridad galdosiana, sin que el trabajo del Teatro Español respondiera a la verdadera orientación del maestro, entonces acaso valiera más haber recurrido a cualquier modesto practicón teatral.

En la temporada 1912-1913 el primer actor Francisco Fuentes quiso estrenar *El embrujado*, de Valle Inclán. El escritor pretendía que su esposa, Josefina Blanco, tuviera mejor papel que la entonces primera actriz Matilde Moreno. Finalmente se rechazó la obra –que se publicaba ya como folletón en prensa–aduciendo que se había querido dejar fuera a la primera actriz. Pero no debe achacarse la decisión exclusivamente al director artístico. La primera actriz, Matilde Moreno, era muy reacia a novedades. Don Benito cesó como director del Español el 25 de mayo de 1913. Al salir Pérez Galdós escribió un extenso artículo en el que podemos leer:

> Es mi obligación dar cuenta al público del colosal esfuerzo y sacrificios de la empresa concesionaria para cumplir sus arduos compromisos con él Ayuntamiento de Madrid. Este, movido de un sentimiento altamente patriótico, se propone dar a su teatro el carácter de institución nacional, donde lo clásico y lo moderno de buena ley, tenga templo decoroso; más, para conseguirlo impone condiciones tan estrechas y escrupulosas, que es obra de romanos dar satisfacción al noble anhelo de nuestros ediles. Con tal motivo el teatro Español se halla en considerable desventaja entre los demás teatros serios de Madrid para convocar a los espectadores y divertirlos honestamente.

Cuando, en octubre de ese año 1913, lograron el arriendo del teatro los actores Nieves Suárez y José Santiago, ofrecieron a Galdós seguir como director artístico. Pero don Benito rehusó el ofrecimiento, entregando a los nuevos empresarios, como agradecimiento, una comedia nueva: *Celia en los infiernos*. ◆

TEATRO DE PREMIO
para niños y jóvenes

La evolución de las artes escénicas, extraordinaria en el siglo XXI, se ha hecho especialmente notable en las propuestas dirigidas a niños y jóvenes. El Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud se creó para reconocer esta excelencia estética y temática.

Por Cristina Santolaria Solano

Nadie puede cuestionar la enorme evolución que han experimentado las artes escénicas en nuestro país en los últimos veinte años, desde sus infraestructuras hasta sus modelos escénicos, desde los medios y modos de producción, con los radicales cambios aportados por las nuevas tecnologías, hasta la progresiva incorporación de la mujer en roles diferentes a la interpretación. Si evidentes han sido estas modificaciones en las artes escénicas dedicadas al público adulto, de verdadera revolución podemos calificar estas transformaciones en el sector dedicado a la infancia y la juventud, sector con una enorme capacidad de trabajo, en el que se ha combinado la savia nueva con el saber que aporta la experiencia, dando lugar a una creatividad marcada por la evolución e innovación continua.

LOS PROTAGONISTAS

En el somero panorama sobre el sector de las artes escénicas para la infancia y la juventud que pretendo esbozar en estas líneas, considero prioritario referirme a sus protagonistas, a esas compañías que de forma apenas perceptible desempeñan su indispensable labor por todo el territorio nacional, llevando unas propuestas estéticas y temáticas de enorme calidad a los rincones más alejados, lo que viene favorecido tanto por una demanda que reconoce el valor educativo, cultural y social de lo que sus hijos pueden descubrir sobre el escenario, como por una oferta esforzada, imaginativa y convencida del poder liberador del arte.

Como cualquier selección implica unos riesgos, parece oportuno dejar que sean los consensos alcanzados por los especialistas los que nos presenten esos núcleos de producción que, de forma generalizada, se admiten como más destacados

y que han merecido el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Dicho galardón se creó por el Ministerio de Cultura en 2009 y para su concesión, según figura en el BOE, "se tendrá en cuenta la calidad de la obra o actividad recompensada y su significación como aportación sobresaliente e innovadora a las artes escénicas para la infancia y la juventud".

Los Titiriteros de Binéfar fue la primera compañía en recibir el galardón, y en ella el jurado valoró "su compromiso con el teatro popular, su capacidad creativa en el teatro de títeres en relación con otras disciplinas, particularmente en la música, la plástica y la dramaturgia; y su aportación innovadora con la obra "*El hombre cigüeña*", con la que había representado a nuestro país en numerosos festivales internacionales.

Un año más tarde, los expertos se decantaron por la danza, en su vertiente orientada al público familiar: Aracaladanza, "por su trabajo en el ámbito del teatro-danza, basado en una dramaturgia visual y poética, que acerca el público infantil a los nuevos lenguajes, por su exigencia estética, artística y técnica, por su proyección nacional e internacional y

Nubes, de Aracaladanza, II Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud.

Ping, de Títeres María Parrato, gano el galardón en 2016.

especialmente por su espectáculo Nubes".

ARGUMENTOS COMPLEJOS

En 2011, la merecedora del reconocimiento fue La Rous Teatro, compañía andaluza en la que se destacó "la calidad artística, coherencia y originalidad de sus espectáculos", así como "la capacidad de emocionar, abordando temas tan difíciles para la infancia como la muerte y la guerra, tal y como queda reflejado en sus últimos espectáculos *El abuelo y El refugio*.

El hombre cigüeña, por los Tirititeros de Binéfar fue el I Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud.

De diferente signo fueron los valores apreciados en Teatro Paraíso, compañía vasca en la que, a lo largo de su dilatada trayectoria, había mostrado una gran variedad de lenguajes escénicos. *Vuela si puedes,* el trabajo premiado, era "exponente de una dramaturgia comprometida y rigurosa con el público infantil". El jurado valoró especialmente "su proyección internacional, que hace compatible con un trabajo enraizado en su entorno más próximo. De manera muy destacada cabe señalar su labor en la creación de nuevos públicos".

Besos, *Azul* y *Los animales* fueron los espectáculos destacados de Máquina Teatral Teloncillo, en su edición de 2013, colectivo en el que se valoró "la accesibilidad de sus espectáculos en los que conviven la conjunción de disciplinas escénicas diferentes y la reelaboración de elementos tradicionales".

ASOCIACIONES Y FERIAS

El Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud del Ministerio de Cultura corrobora la excelencia que ya otros galardones del sector habían reconocido, sector enormemente activo y que, en las últimas décadas, ha sabido agruparse en torno a un buen número de asociaciones como UNIMA (Unión Internacional de Marionetas), ASSITEJ España (Association Internacionales du Théâtre pour L'Enfance et la Jeunneusse) y TeVeo, asociación de empresas que se esfuerza en el desarrollo del sector.

El potencial de estas artes escénicas se aprecia también por el elevado número de eventos escénicos. En nuestra geografía desarrollan su actividad varias ferias escénicas de espectáculos para la infancia y la juventud que atraen a un muy elevado número de programadores y otros agentes del sector con la finalidad, prioritaria, pero no única, de dinamizar el mercado escénico. Así, FETEN, en Gijón, con casi una treintena de ediciones y más de 200 funciones anuales, aglutina, según datos de 2018, a más de 700 profesionales acreditados de prácticamente todas las comunidades autónomas. De menor impacto, la Mostra de Igualada, el FIET de les Illes Ballears o la Fira de Titelles de Lleida. De diferente signo, es la labor de los numerosos festivales que exhiben los espectáculos más sobresalientes del panorama nacional e internacional: Teatralia (Madrid), quizás el más reconocido de nuestro país internacionalmente, y las Semanas de Acción Educativa (Madrid); Titirimundi y Encuentros TeVeo (Castilla-León); Titirijai, (País Vasco); Mostra de Titelles del Vall d'Albaida, (Comunidad Valenciana); Galicretes y Títeres de Redondela (Galicia); Imaginaria (Aragón); Festival de Pupa Clown (Murcia); o Títeres de Sevilla (Andalucía).

LA CARA OCULTA DEL SECTOR

Voy a referirme a la cara oculta del sector, a lo que afecta a los profesionales que dirigen sus esfuerzos a dignificar unos espectáculos en los que hace pocos lustros "todo valía". Lo primero es señalar que las artes escénicas para la infancia y la juventud tienen su idiosincrasia, unos modos de producción y exhibición específicos que deben ser respetados y que pasa por la limitación de aforos, la confección de materiales auxiliares adecuados, la neta clarificación de las edades a las que va dirigido el espectáculo y la atención a la diversidad, así como una apropiada acomodación y percepción de la obra, entre otros.

Todos estos requisitos chocan con lo que son las condiciones de explotación de los recintos escénicos, mucho más desde la crisis padecida en la presente década en la que los recursos públicos se vieron escandalosamente reducidos, lo que obligó a las compañías a "ir a taquilla", extremo totalmente improcedente cuando lo que los espectáculos para la infancia reclaman aforos muy limitados. Por otra parte, en este periodo, también se han "tambaleado" las campañas escolares.

A estos problemas se ha sumado el intrusismo de empresas, con frecuencia, semiprofesionales, y otras veces, que se han decantado por este "nicho" de público por puros intereses mercantilistas. Si a todos estos problemas añadimos unas políticas de precios inapropiadas, una alarmante disminución demográfica en nuestro país y unas políticas educativas no demasiado sensibles hacia las artes escénicas, por no hablar de las consabidas políticas fiscales, se comprenderán las dificultades por las que han atravesado estos profesionales.concretamente a esa parte de ella en la que reposa el futuro.

No sería justo poner fin a estas líneas subrayando las nubes que acechan en el horizonte, porque, de ninguna manera, es lo que quiere este sector que, como es legítimo, aspira a vivir, pero también enseñar a vivir, a excitar la curiosidad y ampliar los horizontes a los más jóvenes.

De Andalucía, nuevamente, procedía la compañía galardonada en la sexta edición. Se trataba de Títeres Etcétera, la que, como mostraban E*l retablo de maese Pedro* y *El sastrecillo valiente*, conjuga el títere tradicional y contemporáneo, y a la que se reconoció "su búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y el mérito de haber introducido el títere en teatros de gran formato", sin olvidar su importante labor pedagógica.

El galardón ha reconocido el mundo del títere como ingrediente indispensable de las creaciones dirigidas al mundo infantil y juvenil

EL TÍTERE

Como se va viendo y corroboraremos en las líneas siguientes, en este galardón es reconocido ampliamente el mundo del títere como ingrediente indispensable en las creaciones dirigidas al público infantil y juvenil. Así se vio en los dos años siguientes: en 2015, la concesión recayó sobre Ultramarinos de Lucas, por "la variedad de técnicas y de registros con los que han abordado sus espectáculos". En la compañía castellano leonesa Los Títeres de María Parrato, el jurado valoró no sólo "su delicada poética en la creación de mundos escénicos que dialogan a la par con el niño y el adulto y por su sensibilidad en la invención de universos estéticos poblados de objetos que cobran vida".

De la Fundación Pupaclown, en 2017, se quiso destacar el esfuerzo en la concepción y desarrollo de "un espacio de exhibición, creación y formación que favorece la inclusión, la diversidad y la convivencia para niños y jóvenes", sin olvidar su "su capacidad de convertir el humor y la técnica del clown en un elemento transformador". También fue valorada la compañía Marie de Jongh, por su compromiso social, que "se refleja a través de un lenguaje gestual en el que las palabras no son necesarias y en los que la calidad estética desemboca en una gran belleza y emoción". ◆

EMILIO SAGI

"El escenario no es una extensión de mi salón"

Agasajado por las críticas de *Il pirata* de Bellini en el Teatro Real, el académico y director de escena de escena asturiano celebrará en 2020 sus cuatro décadas en activo con un póker de ases: *La hija del regimiento* (Dusseldorf), *I puritani* (Nápoles), *Carmen* (Roma) e *Il viaggio a Reims* (Pésaro).

Por **Benjamín G. Rosado**
Fotografía: **Javier del Real**

No se atreve el académico Emilio Sagi (Oviedo, 1948) a ubicar su estilo en una sola coordenada. Quizá porque, como explica en sus memorias artísticas *Cuestión de oficio*, a sus 71 años sigue planteándose cada obra desde cero, sin ideas preconcebidas, casi con ingenuidad. «He evitado siempre el encasillamiento y la sistematización», advierte el académico. «Es una forma de liberarme de mis propias ataduras». Incluso si para ello es preciso «desaparecer».

En el montaje de *Il pirata*, que se estrenó en noviembre en el Teatro Real, se reconocen trazos de *Luisa Fernanda o Las bodas de Fígaro*. ¿Existe un hilo conductor?

Cada proyecto requiere de una escucha y de una sensibilidad permeable a las necesidades del autor o compositor. Por supuesto que existen elementos reconocibles que se repiten (como las sillas, los juguetes o las referencias a la infancia) pero no los considero patrones, sino asideros, puntos de apoyo. El escenario no es una extensión de mi salón. *En Il pirata* traté de desaparecer, de borrar mi huella, con un marco muy abstracto que no molestara a los cantantes ni diera tampoco demasiados detalles sobre la narración. En vez de ubicar la trama en la Sicilia del siglo XIII, me propuse escenificar un *ring* de pasiones más propias ▶

Escena de *Il pirata*, con escenografía de Daniel Bianco.

del romanticismo byroniano que de la Edad Media. En ese sentido, la escenografía apunta al interior de los personajes y nos asoma al dolor de una mujer en la encrucijada de su destino.

A la curiosidad que suscitaba el debut de Javier Camarena y Sonya Yoncheva en sus respectivos roles se añadía la coyuntura escenográfica de Daniel Bianco tras la opa hostil del Real a la Zarzuela. ¿Qué le pareció esta maniobra?
No la entendí muy bien, la verdad. Siempre he pensado que el Teatro de la Zarzuela gozaba del suficiente prestigio como para preservar su independencia institucional. La idea, en todo caso, no era nueva y se plantó sin éxito cuando se reinauguró el Teatro Real. Ya entonces quedó claro que se trataba de dos entidades muy distintas. La Zarzuela es un teatro único en el mundo con unos objetivos muy concretos. Algunos compararon el modelo de gestión del Teatro Real con el de la *Ópera de París*. ¡Pero si allí tienen un teatro solo para la *opéra-comique*! Afortunadamente para todos, el intentó de fusión no prosperó. Habría sido un error.

"Afortunadamente para todos, el intento de fusión del Teatro Real con la Zarzuela no prosperó. Habría sido un error"

Es usted el último eslabón de una familia de larga tradición zarzuelística. ¿Le preocupa el relevo generacional?
No hay razón para la alarma. En todas las funciones a las que acudo veo gente joven y me consta que

el Teatro de la Zarzuela está trabajando para que el público que se va tenga reemplazo. En su día se habló de crear un academia que sin duda ayudaría a que la nueva generación de cantantes conociera más y mejor el repertorio. En cuanto a los compositores, Ricardo Llorca acaba de estrenar *Tres sombreros de copa*, que yo considero una zarzuela. Quizá, más que relevo, haya que desterrar viejos prejuicios.

¿Eso explica que la opereta vienesa o francesa gocen de tanto prestigio mientras que la zarzuela sigue siendo, para muchos, un género de segunda?
El franquismo utilizó el género de manera imperialista, poniendo el énfasis en el «fiel espada triunfadora» o «banderita, tú eres roja…». Eso hizo que durante mucho tiempo los progres denostaran de ella y la arrinconaran. ¿Quién quiere decir que ha visto *La Calesera* pudiendo contar que ha ido a Bayreuth a ver *Lohengrin*? Yo lo tengo muy claro. Para mí *Doña Francisquita* no tiene nada que envidiar a *Die Fledermaus*, pero a diferencia de los austriacos y franceses nosotros no hemos sabido envolver bien el producto. Antes de exportar, hay que poner el lazo.

Uno de los grandes valedores del género ha sido Plácido Domingo. ¿Qué le parece el juicio sumarísimo al que ha sido sometido?
Me cuesta mucho creer las informaciones que se han publicado. He compartido muchos montajes con Plácido Domingo y siempre me pareció un hombre de grandísima bondad. Nunca le escuché una palabra mala de nadie y todo lo que recibí de él fue una entrega y una dedicación desmedidas.

"A diferencia de los austriacos y franceses nosotros no hemos sabido envolver bien el producto. Antes de exportar zarzuela, hay que poner el lazo"

El otro día echó el cierre la Orquesta de Cadaqués, buque insignia de la transición sinfónica española. ¿Se sigue notando la crisis entre bambalinas?
Digamos que los años malos quedaron atrás, pero también los buenos. El político de turno está encantado porque los recortes obligaron a las instituciones culturales a hacer más por mucho menos. ¿Quién va añadir ahora un cero a la derecha en los presupuestos? Es un pena porque por el camino se van quedando orquestas, teatros y festivales que formaban parte del tejido cultural de nuestro país.

Se quejaba el otro día Teresa Berganza de que en el montaje de *Carmen* de Leo Muscat la cigarrera apretara el gatillo y matara Don José. ¿Le incomodan este tipo de licencias?
Me molesta en la medida en que puedan llegar a tergiversar el texto original. El final de *El Quijote* es el final de *El Quijote*, pero si quieres que Turandot le pegue cuatro tiros a Calaf vas a tener que explicarlo muy bien. Personalmente, no me escandalizo con facilidad. No creo que en el arte haya nada sagrado ni considero que los directores de escena nos dediquemos, por definición, a desvirtuar los libretos.

¿Quién manda hoy en la ópera?
Las decisiones importantes son resultado del talento del director artístico y de su buena sintonía con el intendente del teatro. Los divos y las grandes batutas pueden condicionar la programación en la medida en que garantizan el lleno de la sala. Pero el poder está en los despachos.

¿Volvería hoy al del Teatro Real si se lo ofrecieran?
No. Después de haber dirigido tres teatros, me apetece vivir un poco y cumplir con los encargos que me llegan. Ojalá me pidieran un nuevo montaje de *La traviata*, que no he vuelto a hacer desde aquella del Campoamor de 1980. Además, tengo la tranquilidad de saber que detrás de mí hay una nueva generación de gente joven y extraordinariamente preparada a la que tenemos que dejar paso. ◆

INAGOTABLES FUENTES de inspiración

Rafael Estévez y Valeriano Paños han sido galardonados con el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Creación. La distinción avala una trayectoria en común al frente de su compañía Estévez y Paños, fundada en 2003, abanderada de un flamenco que mira al futuro desde el sustento de la tradición. Lo cuentan en primera persona en estos *Apuntes sobre flamenco*, testimonio personal, profesional y acto de amor por este arte. "En tres o cuatro versos de un cante flamenco encuentras la historia de una vida entera".

Por **Rafael Estévez y Valeriano Paños**

Los autores de este artículo en su espectáculo *Silencios*. © Beatrix Mexi Molnar

El flamenco es saber de dónde venimos, para saber hacia dónde vamos...

Como coreógrafos es muy importante emprender cada montaje como una ardua labor de investigación del movimiento y la danza, la música, la escena y los aspectos históricos, sociales y culturales del tema a tratar. Por este motivo, la historia del arte en general y del arte flamenco en particular es la base de nuestro trabajo.

El flamenco es una de nuestras principales fuentes de inspiración a la hora de crear para Estévez / Paños y Compañía y también para otros artistas, pues es tan amplio en estilos, posibilidades y matices como lo es en la cantidad de artistas y profesionales que se han dedicado a él desde su nacimiento a mediados del siglo XIX. Por su amplitud, es el lugar donde buscamos y encontramos los conceptos, las esencias y todo aquello que queremos contar; porque en tres o cuatro versos de un cante flamenco, encuentras la historia de una vida entera.

Es muy importante para nosotros crear un lenguaje de baile flamenco actual pero que se alimenta de su pasado y de su raíz. Para ello trazamos una línea de investigación regresiva que nos lleva, partiendo del presente, hasta el pasado remoto. Rastreamos las hemerotecas, los estudios, libros y obras de investigadores, las grabaciones de discos, partituras, la tradición oral, las noticias, anuncios y gacetillas en la prensa decimonónica y así creamos propuestas que son la suma de los distintos tiempos y sucesos vividos por el pueblo o por aquellos personajes que nos inspiran.

No está en nuestra intención mostrar un flamenco de pieza de museo, sino un arte vivo desde una visión propia del siglo XXI y por ello hemos conformado un lenguaje de baile que aúna tradición y vanguardia, concepto que nos define como tándem artístico desde nuestro inicio, hace casi veinte años; un lenguaje de baile que se nutre de las formas boleras, folklóricas, flamencas antiguas y también de las vanguardias históricas, del arte y de la danza contemporánea.

Es nuestro concepto artístico la confrontación de creaciones actuales con bailes, cantes y músicas históricas,

la reconstrucción y la fantasía y la puesta en valor de formas dormidas o casi en desuso. En nuestro repertorio conviven un baile de Juana "la Macarrona" con variaciones contemporáneas y un baile pre-flamenco o protoflamenco; una variación de folklore con una "patá" por bulerías, una jácara o una zarabanda; una danza estilizada española con un *cakewalk*; la farruca de Ramírez de Jerez con una coreografía de Antonio Ruz; un baile de Luisa Butrón o el Olé de la Curra con una coreografía de Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola; las formas de Vicente Escudero y la Cachucha de Fanny Elssler con coreografías de jóvenes a los que empezamos a dar oportunidades para que expongan sus inquietudes y talentos en el mundo de la creación; sin querer exponer un muestrario de estilos y piezas inconexas entre sí, sino una totalidad que tiene como hilo conductor y discurso un guion sustentado en los pilares fundamentales del legado histórico y artístico de nuestro país.

Llegar al fondo de un legado que es el resultado del mestizaje, la adaptación, adopción, recreación y selección de las músicas y danzas que confluyeron en el suelo español, en general, y en el andaluz en particular. Resultado de un proceso que, por selección natural, moldeó este arte que tiene poco más de un siglo y medio de existencia y un tiempo de gestación prácticamente incalculable.

"Como dijo Stravinsky, el flamenco es un *arte de composición*, a lo que Jean Cocteau añadió: *un estado de espíritu*. El flamenco es pena y dolor, alegría y fiesta".

Un arte que la historia de las culturas blanca, gitana, judía y morisca junto a la esclava negritud y las idas y vueltas atlánticas crean a fuego lento, sentando así las bases rítmicas, armónicas y melódicas de lo que un tiempo después se conocerá como flamenco y que también se alimentará de lo popular, lo callejero y académico, de lo foráneo y lo local, de los cantos montañeses, mineros, joteros y camperos, mexicanos, cubanos, argentinos, atlánticos y mediterráneos, de romanzas sefardíes y también de zarzuelas, de

"Concebimos el flamenco como un acto de amor. Nos motiva la investigación del cante, el toque, el baile y su historia, la confluencia de artistas de distintos estilos y disciplinas"

músicas barrocas, boleras, toques de barberos, de guitarristas y músicos clásicos, de danzas de cascabel, folklóricas y regionales, bailes de palillos, clásicos españoles y de formas extranjeras.

Todos estos elementos más otros añadidos son los ingredientes con los que componemos nuestros repertorios y nuestra propia visión del arte flamenco… porque al fin y al cabo el flamenco es, como dijo el genial Igor Stravinsky, un "arte de composición", pero también es, según Jean Cocteau, un "estado de espíritu", "todo en él es impar".

Concebimos el arte flamenco como un acto de amor por su pasado y su presente. Como motivación para la investigación del cante, el toque, el baile y su propia historia y así poder caminar hacia el futuro. Lo concebimos como la confluencia de artistas y profesionales que trabajan codo con codo; flamencos con flamencos y con artistas de otras disciplinas y estilos, como ya hicieron en su día Mijail Ivánovich Glinka y Antonio "El Planeta" y su sobrino Lázaro Quintana, Silverio Franconetti y Amparo Álvarez "La Campanera", "la Argentinita" con Lorca o Dalí, Sabicas y Joe Beck, Vicente Escudero con Anna Pawlova o José Val del Omar, los Ballets Rusos de Diaghilev con los flamencos de la época, Léonide Massine con Félix Fernández García, Juana "la Macarrona" o Antonio el Bailarín, Antonio Gades con Alicia Alonso, Paco de Lucía con John McLaughlin y Al Di Meola, Camarón de la Isla con la Royal Philharmonic Orchestra de Londres o Enrique Morente con Lagartija Nick, las Voces Búlgaras o Sonic Youth, entre otros muchos encuentros tan fructíferos para el flamenco y que hoy, afortunadamente se siguen dando.

Y lo concebimos, como lo que fue siempre; un lienzo con infinidad de formas, colores y sensibilidades. Voz de los angustiados, los reprimidos y los decepcionados, música de la pena, del dolor y la injusticia pero también de la alegría, de la fiesta, el amor y la esperanza.

EL FONDO TEATRAL de la Juan March

La Biblioteca de la Fundación Juan March en Madrid, especializada en el estudio de las humanidades, dispone de unos de los fondos sobre teatro español contemporáneo más completos de nuestro país. Reúne textos dramáticos, muchos de ellos inéditos de autores españoles y extranjeros, estudios críticos, revistas especializadas y bases de datos desde el siglo XIX hasta nuestros días, programas de mano, grabaciones, carteles, bocetos de figurines y escenografías...

Por Adolfo Simón
Ilustraciones: Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March

La Biblioteca de la Fundación Juan March es una biblioteca académica especializada en el estudio de las humanidades y actúa, además, como centro de apoyo a la investigación para actividades desarrolladas por la Fundación. Arte, música, teatro e ilusionismo componen el mayor fondo documental de este espacio, uno de los más completos que se pueden encontrar y consultar en Madrid. Mucha de esta documentación se puede acceder online e incluso descargar. La Biblioteca coopera con otras como miembro de Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN) y de otras asociaciones especializadas (AEDOM, SEDIC, SIBMAS), facilita préstamos interbibliotecarios de los fondos fechados a partir de 1950 y ofrece servicio de reprografía.

En sus más de cuarenta años de existencia, la Biblioteca de la Fundación Juan March ha ido incorporando temáticas enmarcadas en las humanidades, las artes y nuevas funciones acordes a las formas de servicio que ha ido introduciendo el cambio tecnológico.

DESDE EL SIGLO XIX

El fondo de teatro español contemporáneo contiene textos, muchos de ellos inéditos e incluso no estrenados, de autores españoles y extranjeros, obras literarias de autores teatrales y estudios críticos, así como revistas de teatro desde el siglo XIX en adelante y bases de datos especializadas, desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Conserva miles de fotografías de autores, actores y representaciones; carteles y bocetos de decorados, figurines y maquetas, programas de mano y grabaciones de lecturas dramatizadas.

El fondo reúne materiales de arte, música, teatro e ilusionismo y a gran parte de ellos se puede acceder online

El fondo de música española contemporánea está formado por miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de mano, correspondencia, archivo sonoro de

Boceto de escenografía sin identificar de Salvador Alarma.

La bailaora Antonia Mercé *La Argentina*. 1930. Legado de la artista.

Figurín de Víctor María Cortezo para *Anatol*. Teatro Eslava, 1961.

Cartel del teatro Apolo. 1910.

Manuscrito de *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca

TEATRO APOLO

GRAN COMPAÑIA COMICO-LIRICA

DIRECTOR ARTÍSTICO D. G. Cereceda | DIRECTORES Bueno y Lozano

Hoy jueves 24 de Noviembre 1910

Tarde á las 6 **GRAN MATINE**

47 representación de la zarzuela en un acto

EL POETA DE LA VIDA

Palco, 3 ptas.-Butaca, 0'70 Entrada, 0'25

TIMBRE INCLUIDO

NOCHE á las 8'45

1.ª 7.ª representación de la zarzuela en un acto,

Los chicos de la escuela

2.ª 5.ª representación de la opereta en un acto dividido en dos cuadros y un intermedio, arreglo de una obra austriaca, libro de Felipe Pérez Capo música de Franz Lehar, titulada

RENATO

El Conde de Luxemburgo

¡Exito grandioso!

3.ª 24 representación de la revista de gran espectáculo, en un acto y cinco cuadros, original de D. Guillermo Perrín y D. Miguel de Palacios, música de Calleja,

El País de las Hadas

¡Grandioso éxito verdad!

Magnífico decorado

Lujosísimo vestuario

TITULOS DE LOS CUADROS

1.º *Haciendo el primo.*—2.º *El Palacio de la Alegría.*—3.º *El jardín del amor.*—4.º *Las hijas del Tiempo.*—Apoteosis.

Palco, 10 ptas.—Butaca, 2.—Entrada, 0'65

Impuesto á cargo de la Empresa.

El servicio del Café está á cargo del Restaurant Miramar.

No despachan localidades en Contaduría con el aumento del 15 por 100

Imp. Sucesores de Emilio Pascual.

La venganza de don Mendo.

Tragedia en cuatro jornadas original, escrita en verso, con algunas que otra rima por

P. Muñoz Seca

Jornada Primera

Cartel de la compañía de zarzuela de Manuel Álvarez. 1910.

Boceto de Giorgio Busato para la escenografía de *La Gran Vía*.

la música interpretada en la Fundación, bibliografía y estudios académicos, así como revistas y bases de datos bibliográficas. Además, contiene legados donados por compositores, críticos y otros archivos musicales. La Biblioteca colabora en el boletín Contemporánea-Música española de los siglos XX y XXI y otras publicaciones especializadas, y organiza actividades sobre sus fondos como el Encuentro de música electroacústica, bibliotecas y archivos.

Disponen del mayor fondo de ilusionismo de España, cuyo origen es la donación del coleccionista José Puchol

ARTE CONTEMPORÁNEO

El fondo de arte contemporáneo, estudios y prácticas curatoriales comenzó a construirse a partir de 2006. Se compone de estudios sobre teoría e historia del arte, fundamentalmente arte contemporáneo, monografías de artistas, catálogos de exposiciones y colecciones privadas, y revistas sobre arte, tanto en papel como en formato electrónico. Incluye una amplia sección especial sobre museografía, museología y, sobre todo publicaciones académicas españolas e internacionales sobre teoría y práctica curatorial. El fondo además es depositario del archivo histórico del Departamento de Exposiciones de la Fundación, que comprende carteles, folletos y cuantos materiales hayan sido editados con motivo de cada exposición. La Biblioteca es la encargada de procesar y catalogar la biblioteca personal del pintor Fernando Zóbel, que asciende a unos 2.000 volúmenes, e incluye

una amplia colección de monografías sobre arte oriental cuyo destino final es el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, fundado por Zobel en 1966 y del que la Fundación es responsable desde 1981. Este fondo es de uso restringido a investigadores autorizados.

ILUSIONISMO

El fondo de ilusionismo tiene su origen en la donación hecha por el coleccionista José Puchol de Montís de su biblioteca personal a la Fundación Juan March en 1988, siendo en la actualidad el mayor fondo bibliográfico de magia y prestidigitación existente en España. La colección ha continuado creciendo con la compra de adquisiciones especializadas, superando los 2.000 títulos de libros y casi un centenar de revistas, publicados en diferentes lenguas, desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Destaca el que es considerado el libro español más antiguo de esta materia: *Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mundanos*, escrito por Pablo Minguet en 1733.

También forma parte de los fondos la biblioteca personal del escritor argentino Julio Cortázar, donada por su viuda y legataria universal.

AL AIRE LIBRE

Hay un servicio muy sugerente: una pequeña biblioteca en el patio de esculturas de los jardines de la Fundación. La Biblioteca del Patio es un espacio de acceso libre, pequeña en metros cuadrados y número de volúmenes, que quiere ser imán de nuevos y viejos lectores. Los libros pueden leerse en el patio o registrarse en el autoservicio de préstamo; en ambos casos, al finalizar su lectura deberán ser devueltos en el buzón.

Importante es recordar que se realizan ciclos, conferencias y actividades paralelas a partir de los excelentes fondos.

XVI MADFERIA
21 al 24 de enero 2020
MADFERIA
ORGANIZA: artemad
PATROCINA: Comunidad de Madrid
SUBVENCIONAN: inaem
MADRID

TRES SOMBREROS DE COPA, una zarzuela sin género

El tema de la definición de género es complejo; orientarnos en el *bosque de géneros*, que atañe a todos los estamentos y/o propuestas artísticas, se ha ido agudizando en la actualidad con la instauración de una "dictadura de las etiquetas", *hashtags*, o el más aún misterioso control clasificatorio del *Big Data*. Ahora todo es clasificable; todo es una cuestión de género.

Por **Joan Cerveró**

Con la música y el teatro el tema de "los géneros" no iba a ser diferente. Aquí radica el *quid pro quo* de esta propuesta de *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura/ Ricardo Llorca: ¿es zarzuela?, ¿es ópera u opereta?, ¿acaso teatro musical?, o ¿simplemente música teatralizada? Posiblemente, sea un poco de todo, un "producto heterodoxo y heterogéneo" en el cual el compositor trata de derribar las barreras de "lo habitual", para inventar, producir y proponer una nueva forma de colaboración entre texto y música. O, como dijo el príncipe Tomasi di Lampedusa en *El Gatopardo*: «Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie».

Escena de la zarzuela de *Tres sombreros de copa*, de Ricardo Llorca. Foto: Antonio Castro.

¿QUÉ ES *TRES SOMBREROS DE COPA*?

A pesar de clasificarse como ópera en la primera producción, de representarse como zarzuela en esta nueva producción y de ser una de las apuestas más loables conocidas para impulsar la renovación del género lírico en España, hay que resaltar este *Tres sombreros de copa* del compositor Ricardo Llorca (Alicante, 1958) se desliza inteligentemente entre todos los géneros y clasificaciones, conteniéndo un poco a todos en mayor o menor medida y desentendiéndose, también, de todos ellos.

Como obra teatral *Tres sombreros de copa* fue escrita en 1932 por Miguel Miura (Madrid, 1905-1977), pero se publicó en 1947. Su estreno escénico tuvo que esperar hasta el 24 de noviembre de 1952 en el Teatro Español de Madrid por la compañía del Teatro Español Universitario (TEU) dirigida entonces por Gustavo Pérez Puig. El texto puede ser considerado uno de los más importantes del teatro español del siglo XX, clasificado como "teatro del absurdo" muchos años antes de que esta "forma de hacer teatro" se convirtiera en una tendencia dramática con Ionesco, Artaud, Adamov o, incluso, el mismo Beckett. España ya tenía, pues, su "escritor del absurdo", término que por cierto a Mihura le traía sin cuidado: «Es cierto que es de vanguardia pero cuando la escribí yo no lo sabía», dijo en una ocasión.

> En esta zarzuela no se ha movido un ápice el lugar de la de la acción, en un hotel, pero sí cambia el ballet original de music-hall a una troupe de circo

Miguel Mihura nunca tuvo ansias de rebeldía, ni tampoco de gloria, nunca pretendió ser nada más allá de lo que quiso ser, -a lo sumo rico para no trabajar más-. Solo pretendía hacer sonreír. Esta obra es una recreación de vivencias de sus experiencias durante los jóvenes años de aprendizaje en los que fue miembro de la compañía del cómico/empresario catalán Alady, donde sin duda tuvo ocasión de conocer y compartir escena con la mujer barbuda, las coristas y las variedades, etc. Es esto lo que Llorca ha plasmado.

LA ZARZUELA DE LLORCA

El compositor ha sido extremadamente respetuoso con el texto original, tratando de conservar aquello que es imprescindible, apartando lo redundante, y eliminando lo que actualmente no se puede considerar *correcto*, o por decirlo eufemísticamente, lo que en nuestra época es "extremadamente delicado o políticamente incorrecto" (cualquiera que haya leído la obra sabrá a qué me estoy refiriendo).

En su intento de llevar a una zona más confortable su música, sin renunciar al riesgo, Llorca no ha movido un ápice el desarrollo de la acción: un hotel de segunda categoría de una pequeña ciudad costera de provincias. En cambió sí modifica y adereza la acción con la transmutación del ballet original de *music-hall* (El Ballet de Buby Barton) a una troupe de circo (El Circo Italiano de Tonino Sanguinetti). Su intención es variar e insistir en el carácter intemporal y universal de la obra, asimilándolo al espectáculo circense, añadiendo con esta idea otros personajes no originales como *Monsieur Garibaldi*, *El Ventrílocuo y Peppino*, su hijo, los forzudos alemanes, los payasos… y otros elementos laterales que, en sí, no cambian el significado ni la intención formal de la obra.

Cuenta el compositor que la idea de cambiar el contexto del teatro de variedades original por el del circo fue después de su paso por la región de Apulia, en el sur de Italia, y contactar con las músicas tradicionales de esta región. Lo que en el original de Mihura es el *Carnaval de Venecia* o la *Serenata* de Toselli, se transmuta aquí en tarantelas o pequeñas joyas como las *ninna nanna*, deliciosas nanas que suena "a mar y olivo" y recuerdan la cuenca mediterránea.

Con una instrumentación consecuente con el género y sus pretensiones, Llorca añade a la orquesta un amplio arsenal de metales y percusión lo que sin duda facilita y amplia las posibilidades expresivas y rítmicas del discurso musical. De ahí el cambio de la *java francesa* original (con protagonismo del *mussette* -o acordeón francés-) por la conga, danza de carácter tropical de origen cubano. Por otra parte, el acordeón-*mussette* sigue presente como instrumento que unifica el sentimiento sonoro de la *mediterraneidad*, un instrumento que respira "nostalgia, melancolía y pueblo". Otro protagonismo instrumental recae sobre el arpa, con largos fragmentos en *ostinato* que sirven de soporte y acogen las variaciones melódicas de las cuerdas o los vientos; o el piano con su larga y virtuosa intervención en ritmo de ragtime, referencia al origen norte-americano del *music-hall* original.

Llorca añade a la orquesta un amplio arsenal de metales y percusión y cambia la java francesa original por la conga

Llorca no renuncia a referirse a la actualidad apoyándose en el pasado, y es que su música aun abrazando la tonalidad, o mucho mejor, la modalidad, no puede eludir la confluencia de la bitonalidad o la politonalidad, incluso asumiendo la disonancia como propia y necesaria, siempre utilizada como recurso dramático y nunca como definitoria de una dirección estética.

Esta nueva producción del Teatro de la Zarzuela se dota así de unos recursos que, según las críticas al uso, o nunca llegarán a completarse o se quedarán cortos. Pero, obviamente, esa no es la cuestión, la propuesta es clara y acertada: acercar al público al arte lírico tratando de eludir géneros y predicamentos; provocando el placer de compartir un arte tan nuestro como es la palabra cantada.

Ya no interesa discutir más si es ópera o zarzuela, si teatro musical o *music-hall*. Nos sobran etiquetas y nos falta presencia, hábito y riesgo. Como dijo Miguel Mihura, «todo el teatro, tanto el tradicional como el nuevo, debe escribirse sin ponerle etiquetas de antemano." Añadimos: y en la música también. ◆

cofae.net

ferias de artes escénicas asociadas a cofae

MADferia. Feria de Artes Escénicas de Madrid
www.madferia.com

FETEN. Feria Europea de Artes Escénicas para niños y niñas
www.feten.gijon.es

dFERIA. Donostia / San Sebastián
www.dferia.eus

Mostra Igualada.
Fira d'Espectacles Infantils i Juvenils
www.lamostraigualada.cat

Feria de Artes Escénicas y Musicales de Castilla-La Mancha
www.artesescenicas.jccm.es

Fira de Teatre de Titelles de Lleida
www.firatitelles.com

Trapezi, Fira del Circ de Catalunya
www.trapezi.cat

Umore Azoka-Feria de Artistas Callejeros de Leioa
www.umoreazoka.org

Mostra de Teatre d'Alcoi
www.mostrateatre.com

Galicia Escena Pro
www.galiciaescenapro.gal

Palma. Feria de Artes Escénicas
www.escenapalma.es

Feria de Teatro de Castilla y León/Ciudad Rodrigo
www.feriadeteatro.es

FiraTàrrega.
www.firatarrega.com

Feria Internacional de Teatro y Danza - Huesca
www.feriadeteatroydanza.com

Fira B!
www.firab.org

Fira Mediterrània de Manresa
www.firamediterrania.cat

FIET. Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears
www.fiet.cat

Fira de Teatre de Manacor
www.teatredemanacor.cat

colabora:

cofae

coordinadora de ferias de artes escénicas del estado español

Gran Teatro FALLA

No es el teatro más antiguo de Cádiz, pero sí el más conocido porque cada año es el escenario del certamen de chirigotas del Carnaval.

Por Antonio Castro Jiménez

El 18 de febrero de 1949 el concurso de las agrupaciones carnavaleras entró por primera vez en este teatro público que, más tarde, también sería conocido nacional e internacionalmente por ser la sede principal del Festival de Teatro Iberoamericano. Así ha entrado en la historia este recinto construido en el último tercio del siglo XIX.

EL PRIMER TEATRO

El 28 de junio de 1871 abría sus puertas el primer Gran Teatro de Cádiz, levantado sobre un solar municipal entre las plazas de Fragela y San Fernando. Allí también se había construido un circo ecuestre una década antes y, como tantos otros, se había incendiado. El Gran Teatro se añadió al Principal y al Balón, los dos grandes teatros de esa época. Para la función inaugural se representó la ópera *Fausto* a cargo de una compañía italiana. Era su propietario José María Quintero. Solo permanecería en pie una década porque la noche del 6 de agosto de 1881 se declaró un gran incendio que destruyó totalmente el edificio en solo dos horas. No hubo víctimas aunque tuvieron que desalojarse varios centros hospitalarios, militares y viviendas de la plaza porque el viento amenazó con llevar las llamas hacia ellos. En el teatro se realizaban reformas y solamente estaba asegurado por 34.000 pesetas. Para cuando acabaran las obras estaba ya contratada la compañía de Antonio Vico que, finalmente, pudo actuar en el Teatro Principal. Inmediatamente el industrial Enrique Macpherson, junto a otros mecenas, inició una suscripción para levantar uno nuevo. Se reunió inicialmente un millón de pesetas y se convocó un concurso para elegir proyecto.

El teatro transformado para los bailes de carnaval en los años treinta. ©Archivo Histórico Municipal de Cádiz.

NUEVO TEATRO

El proyecto de Adolfo Morales de los Ríos y Adolfo del Castillo Escribano resultó ganador y las obras comenzaron en 1884. Los fondos se acabaron rápidamente y tuvo que hacerse cargo finalmente, en 1886, el Ayuntamiento y

el arquitecto municipal, Juan Cabrera de la Torre, modificó gran parte del primitivo proyecto al encargarse de finalizarlo. El teatro tardaría treinta años en resucitar. El proceso para poder finalizar el nuevo teatro fue largo y complicado y en el transcurso del mismo se pasó la propiedad al Asilo Gaditano de la Infancia. El 12 de enero de 1910, con la ópera *La Bohemia* (Boheme) de Puccini a cargo de la Compañía Española de Zarzuela y Ópera dirigida por Cosme Bauza y Carlos Barrena, se inauguró man-

En 1881 se declaró un gran incendio que lo destruyó en dos horas. Se puso en marcha un nuevo proyecto por suscripción popular

Grabado que reproduce el incendio de 1881. ©Archivo Histórico Municipal de Cádiz.

teniendo el nombre de Gran Teatro. Al abrirse tenía poco más de 1.500 localidades. A la función inaugural acudieron los marines que un día antes habían atracado en la ciudad a bordo de cinco cruceros de guerra franceses. El gran número de invitados impidió que los ciudadanos pudieran estar presentes en este acontecimiento social, lo que provocó sonoras protestas ante las taquillas. En diciembre de 1926 la ciudad de Cádiz rindió un gran homenaje a su paisano Manuel de Falla y su apellido se añadió al nombre del teatro por acuerdo municipal del día 3 de ese mes.

TEATRO NEOMUDÉJAR

Este es uno de los muchos hermosos teatros que funcionan en España. Su arquitectura, de inspiración neomudéjar, es especialmente singular. Al ser un edificio exento que domina la actual plaza de Falla, su fachada de ladrillo rojo se impone en el paisaje urbano. Esta característica estuvo a punto de perderse cuando, en 1951, se planteó una reforma del edificio. Al no tener edificios adosados se advierte la planta de herradura. Visto desde el frente más parece una plaza de toros -Las Ventas madrileña o el coso de Valencia- que un teatro. En la decoración interior destaca la pintura del techo, una alegoría del Paraíso, obra de Felipe Abárzuza. El lienzo, pues no es un fresco, lo pintó en Barcelona y se llevó a Cádiz en varias piezas y, realmente, representa al Olimpo de los dioses. Sí realizó el artista algunos frescos para otras dependencias del teatro. Además del patio, tiene cuatro pisos de localidades con la singularidad de que los tres primeros muestran arcos, dividiendo las localidades. Solamente el último piso carece de cerramiento frontal.

SIGLO XX

La programación ha estado marcada por los vaivenes políticos del siglo y por las empresas que lo tuvieron arrendado por cesión del Asilo, su propietario. En 1923 se instaló el primer cine mudo y el sonoro llegó en 1931, centrando gran parte de la actividad en el cinematógrafo. En esos años también fue el escenario de los suntuosos bailes de carnaval hasta que fueron prohibidos durante la Guerra Civil. El teatro permaneció cerrado entre los años 1985 y 1989 para una compleja reforma dirigida por los arquitectos Rafael Otero González y José Antonio Carvajal. Costó doscientos millones de pesetas. Un año antes el Ayuntamiento había recuperado la propiedad. La reapertura, presidida por la reina doña Sofía, se produjo el 8 de octubre de 1990 con un concierto de la Orquesta Nacional. Se interpretaron *El amor brujo*, *Noche en los jardines de España* y *El sombrero de tres picos*.

GESTIÓN MUNICIPAL

Actualmente el Ayuntamiento gaditano gestiona otros dos teatros además del Falla: la Central Lechera y el Teatro de Títeres de la tía Norica. La delegación de cultura es la máxima responsable de ellos, aunque también interviene el director del área de Cultura. Para programar los tres teatros públicos cuentan con un coordinador de programación. Este carácter de teatro público le permite acoger numerosas actividades ciudadanas y ser, también, la sede principal del citado Festival de Teatro Iberoamericano. En 2010 se desarrolló una temporada especial para celebrar el centenario de la inauguración. ◆

&19/20 febrero – junio

lliure

David Foster Wallace & Juan Navarro y Gonzalo Cunill
En lo alto para siempre
06/02 - 16/02 Gràcia

Claire de Ribaupierre & Massimo Furlan / Numero23Prod. – Théâtre Vidy-Lausanne
Concours européen de la chanson philosophique 06 y 07/02 Montjuïc

Lola Jiménez & María Velasco
La espuma de los días
12/02 - 23/02 Montjuïc

Marc Rosich & Carles Pedragosa
La Bruixa de la tramuntana
27/02 - 15/03 Gràcia

Doris Lessing & Carlota Subirós
El quadern daurat
05/03 - 12/04 Montjuïc

Lara Díez Quintanilla
La nostra parcel·la
11/03 - 05/04 Montjuïc

Frederic Amat & cabosanroque & La Veronal
RRR 20/03 - 22/03 Gràcia

Françoise Guillaumond / La baleine - cargo
Poulette Crevette
24/03 - 05/04 Gràcia

Elena Córdoba
El nacimiento de la bailarina vieja
28/03 y 29/03 Gràcia

El Conde de Torrefiel
Los protagonistas
22/04 - 03/05 Gràcia

Raquel Cors
Una 06/05 - 24/05 Montjuïc

Anton Txékhov & Julio Manrique
Les tres germanes
07/05 - 14/06 Montjuïc

Carol López
Bonus Track 20/05 - 21/06 Gràcia

Juan Carlos Martel Bayod & Joan Yago
Sis personatges. Homenatge a Tomás Giner 10/06 - 21/06 Montjuïc

Emma Dante / Compagnia Sud Costa Occidentale
Le sorelle Macaluso
18/06 - 20/06 Montjuïc

con la colaboración de

medios patrocinadores

entidad concertada con

GUIRIGAI
y el sueño de un teatro mudéjar

La compañía Guirigai celebra sus cuarenta años de existencia. Afincada en Extremadura, en Los Santos de Maimona, sus artífices definen su trayectoria como "un anhelado sueño de dramaturgia mudéjar, de teatro sacro y profano, que ha recuperado las tradiciones juglarescas de lo cómico-popular". En esta línea se inscribe su último estreno, *Libro del buen amor*.

Por **Agustín Iglesias y Magda García-Arenal**

El Teatro Guirigai nació en la euforia de la transición democrática española, con vocación goliardesca y europea, siguiendo la tradición de cómicos y compañías que desde la Edad Media recorren plazas y teatros; cómicos instalados en el Shakespeare's Globe Theatre; en el Teatro de Arte de Moscú; la Barraca de la República; la Comune de Milán o la Cartoucherie de Paris, y en las muchas compañías repartidas por Europa como islas flotantes.

Compañías formadas por hombres y mujeres libres, cultas, radicales y rebeldes. Artistas que defienden su arte y oficio con la pasión de la vocación, la convicción de un teatro público heredero de la ilustración; que en el inconformismo y la transgresión de las vanguardias del siglo XXI encuentra la fecundidad de un arte vivo y crítico.

Dos escenas del espectáculo de calle *Enésimo viaje a El Dorado*, estrenado en 1986.

La compañía ha perseguido el sueño de hacer un teatro sacro y profano, recuperando las tradiciones juglarescas de lo cómico-popular.

Desde nuestros comienzos, tuvimos la fortuna de ser invitados a numerosos festivales europeos y americanos, mostrando nuestros espectáculos, conociendo el funcionamiento teatral de sus países. Latinoamérica y Estados Unidos nos brindaron algunos de los éxitos y satisfacciones más grandes de la compañía.

Hemos trabajado, gracias a programas europeos como Magic-Net, con compañías de toda Europa, desde el Atlántico hasta los Balcanes, desde los países nórdicos al Mediterráneo, contrastando nuestros oficios, conociendo sus dramaturgias, improvisando con actrices y actores

Arriba, último espectáculo de la compañía, *El libro del buen amor*. Debajo, fachada del teatro en Los Santos de Maimona.

artísticos y de gestión escénica: creando espectáculos, haciendo giras, produciendo, distribuyendo, hipotecándonos, cambiando de territorio, vendiendo una nave industrial y comprando un supermercado para transformarlo en espacio teatral, en un mundo rural que hemos hecho nuestro y al que ya pertenecemos.

CIRCUITO IBÉRICO DE AA.EE

Nunca nos hemos conformado. No lo hicimos en Madrid durante veintiséis años y seguimos sin hacerlo en Extremadura a donde nos trasladamos en 2005, trasformando, en Los Santos de Maimona, un viejo supermercado en teatro- Sala Guirigai - sede de la compañía. Un espacio artístico de agitación cultural que en su entorno ha desarrollado una comunidad creativa en las comarcas del sur de Badajoz. Somos una agrupación de cómicos que, en unión de otras compañías españolas y portuguesas, creamos, en 2014, el Circuito Ibérico de Artes Escénicas.

Ante una época marcada por la esquizofrenia y el mercantilismo, la supremacía de discursos individualistas y banales, defendemos el fuego renovador de la imaginación teatral, el impulso liberador del inconsciente colectivo, la energía utópica de un arte colectivo, el entusiasmo innovador de las artes visuales y la literatura contemporánea.

Nuestros espectáculos son vasos comunicantes, rizomas que crecen entre sí tras cuarenta años de creación ininterrumpida, desplegada en cincuenta y seis espectáculos, en compañía de buenos cómplices como: Francisco de Rojas, Calderón, Lope de Vega, san Juan de la Cruz, el Arcipreste de Hita, Lope de Rueda, Torres Naharro, Galdós, Blanco-Amor, Darío Fo, Genet, Miguel Hernández, Martín Portales, Luis Díaz…

El pasado 2019 cumplimos 40 años que celebramos con el estreno de *El libro del buen amor* y la presentación de una plataforma digital que ofrece una selección de materiales en torno a la producción artística de Teatro Guirigai, materiales que en su conjunto ayudan a visibilizar una parte de la historia teatral del país.

En todos nuestros espectáculos hemos defendido el espacio de creación e investigación del equipo artístico y la individualidad de sus creadores, lo que ha permitido explorar diferentes lenguajes escénicos -teatro de calle, de máscaras, teatro clásico, contemporáneo…-, desarrollando interesantes procesos de investigación. Dentro de los intereses y preocupaciones que se han mantenido constantes en la trayectoria de Guirigai destaca la relación del presente con los ríos subterráneos de la historia; las voces de la cultura popular y oral; la sátira y la burla; las estrategias estéticas de resistencia y la fuerza de la imaginación creativa frente al encorsetamiento de los cánones oficiales.

Siguiendo estas líneas estrenamos, en 2019, *El Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, con el equipo habitual de Guirigai. Un equipo unido por una larga trayectoria de espectáculos que ha madurado y crecido. Un anhelado sueño de dramaturgia mudéjar, de teatro sacro y profano, felizmente conseguido, recuperando las tradiciones juglarescas de lo cómico-popular.

¿Qué otra cosa podíamos hacer sino seguir creando espectáculos contemporáneos quienes navegamos sumergidos en una época de convulsa incertidumbre?. ◆

aisge FUNDACIÓN

aisge

www.aisge.es

Somos aisge @aisge @somos_aisge

Las ferias convocan a más mujeres que hombres

Presentación del informe de COFAE

El perfil predominante del público que asiste a las ferias profesionales de artes escénicas es mujer, de una edad media de 45 años y con formación universitaria. La Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE) presentó en Madrid los resultados del estudio *Análisis del perfil múltiple de profesionales asistentes a las ferias*, investigación financiada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y que se ha realizado entre un millar de profesionales que asistieron en 2018 a alguna de las catorce ferias que integran la asociación.

Este estudio de COFAE se perfila no sólo como la fotografía de los profesionales que acuden a las muestras escénicas, sino también como un excelente mirador descriptivo de lo que es el sector profesional en nuestro país.

El estudio ha puesto de relieve los siguientes resultados: el predominio de mujeres (54%), de profesionales con estudios superiores (78,2%) y con una edad media de 45,8 años. La mayoría son profesionales que trabajan por cuenta ajena (47,9%), seguidos por los que lo hacen por cuenta propia (32,4%) y los que comparten ambas situaciones (19,7%). También hay predominio (60%) de profesionales que trabajaron, de manera retribuida, para más de una organización durante 2017. El 64% de los profesionales de las artes escénicas tuvo unos ingresos anuales brutos inferiores a los 24.001 euros.

Además, el 37% del colectivo de profesionales que asistió a las ferias de COFAE desarrolla funciones directivas y de gerencia, mientras que el 28% eran técnicos y gestores. La media de años de antigüedad en el sector asciende a los 18,4 años, el 37% de los profesionales declaró trabajar en el ámbito público, si bien el colectivo más importante es el de los autónomos.

El estudio de COFAE ha permitido también poner de relieve desigualdades que se producen en el sector, fundamentalmente ligadas al género de los asistentes, su edad y su nivel formativo. Atendiendo al género, el estudio ha puesto en evidencia cómo las mujeres tienen una menor retribución, están menos presentes en las tareas de dirección y gerencia, así como en las creativas y/o artísticas; y trabajan con mayor frecuencia para el tercer sector cultural.

MADferia

La XVI edición de la Feria de Artes Escénicas de Madrid celebra su XVI edición del 21 al 24 de enero en Matadero Madrid y Sala Cuarta Pared. Reúne una amplia programación de espectáculos de diversas disciplinas y una estimulante oferta de actividades destinadas a dinamizar el mercado, estrechar vínculos profesionales y facilitar los canales de distribución, haciendo especial hincapié en los creadores contemporáneos de las compañías madrileñas.

Hay también compañías procedentes de Valencia, Galicia, Cataluña, Andalucía, País Vasco, Canarias y Baleares que en total, ofrecerán 16 espectáculos de teatro, danza y circo. MADferia organiza actividades como talleres formativos, jornadas de intercambio, reuniones de asociaciones sectoriales. Además, se presenta el IV Premio COFAE y organiza la Rueda de Negocios (entrevistas cortas entre compañías y programadores). Durante la última jornada se celebra la Cartelera Madrileña, que anima a los programadores a ver espectáculos que se representen en Madrid. MADferia está organizada por la Asociación de Empresas Productoras de Artes Escénicas de Madrid (ARTEMAD).

Escena Abierta

BURGOS CON EL TEATRO DE VANGUARDIA

Escena de *La edad del frío. 360 gramos*, de Roberto García de Mesa, inspirado en Antígona.

El Festival Escena Abierta 2020, que tendrá lugar del 10 al 19 de enero, apuesta de nuevo por "el lenguaje de las nuevas generaciones", según expresión de los responsables del certamen. Un encuentro en el que se dan cita espectáculos que hablan de la locura, de la adolescencia, de la sociedad de hoy, de la infancia, de la salud física y del miedo. Con Malala Producciones, la Compañía Roberto García de Mesa y los singulares artistas Ada Vilaró y Abajo Izquierdo, entre otros.

Apoyar a los artistas y los trabajos escénicos que buscan otras formas de expresión dramática. Éste ha sido uno de los grandes objetivos de Escena Abierta. También los tendrá en la edición de 2020, donde figura una larga lista de creadores nacionales e internacionales como el colectivo Serrucho, que inaugura el festival con un montaje de riesgo titulado *Archivo*, instalación de teatro inmersivo, donde la voz se filtra por unos auriculares y acompaña a los espectadores en una original experiencia emocional y poética.

Está claro que Escena Abierta se ha convertido en sus 21 años de andadura en altavoz de aquellos creadores que cuestionan los modelos sociales vigentes, que agitan las zonas de confort y que asumen riesgos a través de la experimentación escénica.

Locura y performance

Por eso, el festival ha coproducido el espectáculo *Protocolos de acción frente a lo desconocido*, sobre el complejo ejercicio de escucharse. Lo ha hecho con la Fundación Agrupación Colectiva, pero también hay otra coproducción, *Diagnóstico*, con el artista burgalés Abajo Izquierdo, propuesta vinculada a la locura y la salud mental que el autor califica como "hiperrealismo performático", un término inventado por él para anunciar al público que asistirá a un desnudo emocional.

Figuran también Malala Producciones, que crea un universo muy particular en *Hay un agujero de gusano dentro de ti* sobre el tema de cómo somos, de nuestra infancia, del amor y del contacto humano; Daniel J. Meyer & Montse Rodríguez Clusella se adentran en un comprometido espectáculo sobre la adolescencia, AKA: *Also Known As*, que mereció dos premios Max en 2019; la Compañía Roberto García de Mesa recupera de la memoria a Antígona para dar voz a la mujer contemporánea en *La edad del frío. 360 gramos*.

La ciudad entera se vuelca en Escena Abierta, ya que son muchos los escenarios de Burgos que participan, desde el Teatro Principal, hasta el Fórum Evolución Burgos, pasando por el Centro Cultural Cordón y el Centro Cultural La Estación (antigua estación de ferrocarril). Hay que recordar que el certamen está organizado por el Instituto Municipal de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Burgos en colaboración con la Universidad de Burgos, desde su Aula de Teatro, y la Fundación Caja Burgos.

Debate sobre Estudio y Creación Escénica

AUTORES VERSUS INVESTIGADORES

Por **Margarita Piñero**

Asistentes al debate entre Marga Piñero y Alberto Conejero.

La especialidad de Estudios y Divulgación organizó, en colaboración con la Universidad Autónoma y con el Instituto de Teatro de Madrid, el ciclo *Debates: Estudio y Creación Escénica*, cuyo objetivo ha sido poner en valor la relación entre los estudiosos y los dramaturgos, señalando la mutua relación de dependencia que existe entre ellos. Dicha relación presenta aspectos positivos y negativos y, como dice Steiner, al igual que Saturno devora a sus hijos, a veces los estudiosos devoramos el material creativo de los autores, y a veces es al contrario, los creadores defienden sus obras y las sitúan en un marco en el que los estudiosos no están de acuerdo.

Coordinado por Marga Piñero, el ciclo ha contado con tres dramaturgos de distintas generaciones - José Luis Alonso de Santos, Paloma Pedrero y Alberto Conejero-, y con tres estudiosos -Francisco G. Carbajo, catedrático de Literatura en la UNED, Conchita Piña, editora de Antígona, y Marga Piñero, profesora de Literatura Dramática en la RESAD. La actividad se celebró en el Museo de la Imprenta Municipal-Artes del Libro, cuyo director, Francisco Marín, nos acogió con afecto durante tres viernes consecutivos de noviembre, los días 15, 22 y 29.

El primer debate entre Alonso de Santos y Francisco G. Carbajo contó con la presencia de nuestro presidente, Jesús Cimarro, quien se encargó de presentar del acto. G. Carbajo calificó al dramaturgo como una de las figuras capitales del arte escénico actual, para plantear a continuación una serie de preguntas: ¿Qué está pensando el pensador de Rodin? ¿Qué está escribiendo Erasmo de Róterdam, retratado por Jans Holbein el Joven? ¿Qué está abriendo José Luis Alonso de Santos, cuando descorre el telón en la portada de algunas de sus obras y en la representación de todas sus piezas?

METÁFORAS DRAMÁTICAS

Alonso de Santos contestó que le es muy incómodo intentar explicar sus obras. Señaló que prefería hablar de los procesos de creación en su teatro, del manejo de los materiales que van desde la metáfora con la que el escritor intenta mostrar las zonas del mundo que explora, los mitos dramáticos que estas metáforas generan, y su transformación en material escénico por los actores, que son los que hacen la exégesis interpretativa

dándole a la palabra su significado profundo. Alonso de Santos aprovechando el ejemplo de Cézanne, enmarcó el trabajo del dramaturgo en los terrenos de la estética y de la filosófica. Se definió básicamente como un artista, y defendió que esa palabra obliga a que el creador se adentre en los territorios que existen entre el sujeto y el mundo. Ese "entre" será el espacio específico en el que ha tratado de realizar toda su obra.

FEMINISTA O FEMENINO

El segundo debate fue entre Paloma Pedrero y Conchita Piña. Comenzó con una pregunta de la estudiosa: ¿qué diferencia hay entre un teatro feminista o femenino? A lo que la autora respondió que escribe desde su ser de mujer, y ese ser es el que hace que su teatro sea feminista. Conchita Piña hizo un recorrido por la obra de la autora, y señaló una etapa más realista, de la que puso como muestra su primer texto, *La llamada de Lauren*, obra que trata de la identidad sexual, de la que Pedrero explicó que la escribió sin ser consciente de la importancia del tema. Por ello, reivindicó la escritura desde la libertad de la inconsciencia en contra del teatro de tesis. La estudiosa habló también de una etapa más poética de la autora, y añadió que su teatro trata de buscar la verdad, por ello sus personajes necesitan confesarse tal como son, como garantía de que sus últimas decisiones sean libres. Para terminar hablaron del proyecto *Caídos del cielo*, desde el que la autora aborda el universo vital de los "sin hogar".

El tercer debate se celebró entre Alberto Conejero y Marga Piñero y se centró en el proceso de creación del artista que, según confesó vive tratando de dejarse sorprender por la existencia, intentando ver la realidad en su asombroso existir, libre de una visión prefijada. Ambos contaron que habían hecho un largo recorrido juntos, él como estudiante suyo de Dramaturgia y, luego, como profesores de Escritura Dramática. Este conocimiento logró que el debate transcurriera en un tono casi de confesión, que diría María Zambrano, creando una atmosfera de intimidad que le permitió al autor hacer un recorrido por su obra relacionándola con su proceso vivencial, logrando momentos de gran verdad y emoción.

Arriba: Conchita Piña y Paloma Pedrero
Abajo: Gutiérrez Carbajo y Alonso de Santos

LAILA RIPOLL Y LUIS LUQUE, EN LOS TEATROS DE MADRID

Laila Ripoll y Luis Luque.
©Antonio Castro

Los académicos Luis Luque y Laila Ripoll se han incorporado en las últimas semanas a los equipos artísticos de los teatros municipales de Madrid. Laila Ripoll ha sido designada directora artística del Teatro Fernán Gómez, en el Centro Cultural de la Villa. Compartirá la gestión con Ignacio Martín, que será responsable de la programación musical de este centro.

Por su parte Natalia Menéndez, nueva directora del Teatro Español, ha fichado como director adjunto a Luis Luque. Los dos directores han anunciado que volverán a poner en marcha las Naves de Legazpi que, a partir del próximo mes de abril, pasarán a depender nuevamente del Español, tal y como fueron concebidas hace doce años.

Tanto el Fernán Gómez como las Naves tienen dos teatros cada una, además de otras dependencias, como salas de exposiciones.

PREMIOS NACIONALES 2019

de Teatro
ANDRÉS LIMA

Por **Luis Miguel González Cruz**

EL ACADÉMICO ANDRÉS LIMA ha sido galardonado con el Premio Nacional de Teatro 2019 por, según palabras del jurado propuesto por el Ministerio de Cultura, "su capacidad de incentivar la escritura dramática y su compromiso social y activismo cultural que le llevan a promover proyectos de creación colectiva que estimulan el diálogo entre los artistas y la sociedad".

A veces, leer al pie de la letra las recomendaciones de las actas de los jurados de los premios arroja bastante luz sobre la trayectoria de un artista que, como Andrés Lima, ha mantenido una clara apuesta por la dramaturgia contemporánea, fijándose en el trabajo de autores vivos y en numerosas ocasiones encargándoles proyectos. Desde esa misma labor de puesta en escena, sus acercamientos a los textos clásicos siempre se hicieron desde una visión muy personal que intentaba "atraer a la contemporaneidad" esos mismos textos.

Y, por supuesto, ese acercamiento tanto a la dramaturgia contemporánea como a la clásica, siempre vino motivado por un compromiso político que ha teñido todos sus espectáculos de una lectura predominantemente política no exenta de polémica. Pero también podríamos convenir que la visión política de Andrés Lima tiene un componente estético de primer orden.

Vinculado a la Compañía de Teatro Animalario, su trabajo se ha proyectado predominantemente en el espacio teatral aunque, como actor, ha trabajado en largometrajes de autores como Pablo Llorca, Miguel Albaladejo, Vicente Aranda, Milos Forman, Fernando León, Imanol Uribe o Juan Miñón, así como series de televisión (Policías, Periodistas o Los simuladores)..

En las propuestas de Lima se presta una atención especial al actor, como ocurría en *Alejandro y Ana, Urtain, El fin de los sueños* o la más reciente *Shock*.

de Literatura Dramática
ALBERTO CONEJERO

Por **Marga Piñero**

HE SIDO TESTIGO DURANTE MUCHOS AÑOS del camino que ha recorrido Alberto Conejero para buscar su voz con la única herramienta del artista: la mirada asombrada y sostenida sobre la realidad que le permite observar lo que tiene de irrepetible. Ha tenido buenos maestros y su bagaje de lecturas se han ido incrementado a lo largo de su tiempo: Eurípides, Chejov, Koltés, Angélica Liddell, Sarah Kane , La Niña de los Peines, Lola Flores y siempre García Lorca y tantos otros…

El conocimiento de las herramientas teatrales le han permitido sumergirse en su proceso creador con ciertos amarres pero ese proceso es riesgo y produce vértigo: el de crear historias en carne viva, personajes en crisis, en momentos claves, en decisiones imposibles….Y ahí, anclados en la existencia, están los personajes de *La Geometría del trigo*, la obra por la que ha recibido el Premio Nacional de Literatura Dramática 2019.

Alberto se ha ido a su pueblo, a Vilches, allí donde están sus recuerdos, y en esa Andalucía de Jaén ha ubicado a sus personajes, construidos ya con verdadero material teatral y esta es la principal aportación de la obra premiada, personajes que en su oralidad fusionan la palabra poética y dramática.

Alberto Conejero tiene ya muchos textos publicados: *Húngaros, Cliff, La piedra oscura, Todas las noches de un día, Los días de la nieve, Usuhaia*, entre otros y también ha recibido premios como El Max, Ceres, Ricardo López Aranda, III Certamen de Textos Teatrales de la AAT (Asociación de Autores de Teatro) que apoyan su carrera de dramaturgo. Y ahora el Nacional de Literatura Dramática. Desde la Academia de las Artes Escénicas le damos nuestra enhorabuena, deseando que el camino sea largo y fructífero.

La Complutense y la Academia, unidas por Lorca

Las Facultades de Filosofía y Filología de la Universidad Complutense de Madrid conmemoraron el centenario de la llegada de García Lorca a Madrid. Inauguradas por Isabel María García Fernández, Vicerrectora de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria. El profesor Emilio Peral pronunció la conferencia "Federico García Lorca y Madrid: 100 años de encuentro". Se celebró también la mesa redonda "Federico y el Teatro Universitario", con la participación de Alonso de Santos, el productor José Manuel Garrido, Mariano de Paco y Alberto Rizzo, presidente de la Federación Nacional de Teatro Universitario. Las jornadas se completaron con un acto poético en el que los asistentes recitaron poemas de Federico. Como clausura, la compañía universitaria El Barracón representó La piedra oscura, de Conejero, dirigida por César Gil.

TERRITORIO VIOLETA PREMIA A LA ACADEMIA

El festival Territorio Violeta, cuya segunda edición se ha celebrado en Alcalá de Henares, ha distinguido a la Academia de las Artes Escénicas con uno de los premios que otorga a distintas entidades colaboradoras, como el Ayuntamiento de Alcalá, sede del festival. El académico y subdirector de *Artescénicas*, Antonio Castro, recogió en Alcalá el premio, consistente en una figura diseñada por Pepa Ruz. La académica Rosa Merás y Silvia Pereira están al frente de esta iniciativa que tiene como fin fomentar y programar espectáculos que promuevan la igualdad de géneros. Territorio Violeta desarrolla durante todo el año numerosas actividades y programaciones por todo el territorio nacional. En el festival de Alcalá concentra durante dos semanas representaciones, exposiciones y conferencias.

GALLARDÍAS

El apretador mostró sus pequeñas partes, pero los polacos le dieron un palo y se las asaron en la parrilla

APRETADOR.- En los Corrales de Comedias, persona encargada de acomodar y "apretar" en los bancos y la *cazuela* a los espectadores con el fin de que cupiesen más, especialmente a las mujeres vestidas con guardainfantes y otras prendas demasiado holgadas.

PEQUEÑAS PARTES.- Son personajes o papeles con poco texto, a los actores no les gusta por su pequeña extensión, sin tener en cuenta que "no hay papel pequeño, sino cómico malo". Cada vez que se interviene con una frase sobre un escenario, ese actor se convierte en el protagonista del momento.

POLACOS.- Este nombre se debe a un fraile, que así se llamaba y era partidario del Teatro de la Cruz. Se distinguían por llevar una cinta azul en el sombrero y era ferviente y furibundo enemigo de los "Chorizos" del Teatro del Príncipe, con cinta de color oro; su nombre se debía a que en una ocasión un actor cómico apareció comiendo este embutido en escena. El tal fraile se dedicaba a reventar todas las funciones de los Chorizos, con los que sostenía una verdadera guerra.

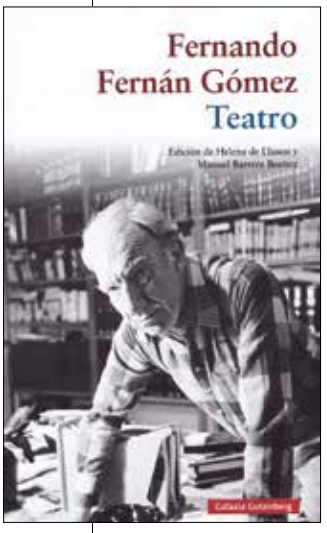
PALO.- Cuando las críticas de una obra son totalmente negativas se dice "nos han dado un palo". En ocasiones, algunos críticos recibían un "sobre" para que fueran críticas positivas; en otras salió la crítica antes del estreno (ni siquiera la habían visto). Eran otros tiempos.

PARRILLA.- Es un enrejado del cual penden las luces y focos. También se le llama peine, pero este es para sustentar las cuerdas y las varas de los decorados.

Por Manuel Gallardo

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ TEATRO

Edición de Helena de Llanos y Manuel Barrera • Madrid, 2019 • Galaxia Gutenberg • Español/1055 pp. • 45 euros



Helena de Llanos, nieta de Fernán Gómez, comenzó, tras la muerte de Emma Cohen, a investigar en los archivos de su abuelo. En ellos encontró, en diversos soportes y formatos, decenas de textos escritos por Fernando. Algunos son conocidos y están publicados pero otros se mantenían inéditos. Acometió entonces Helena la labor de recopilar los textos teatrales junto a Manuel Barrera Benítez, que ya es autor de *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*.

Ahora ve la luz una exhaustiva recopilación que se inicia con *El guiñol de Papá Dick*, un texto que Fernán Gómez escribió a los 17 años. La faceta como dramaturgo del actor y director fue unánimemente reconocida tras recibir el premio Lope de Vega por *Las bicicletas son para el verano* y el estreno subsiguiente. Obviamente, este es uno de los textos recogidos, además de otros conocidos como *La coartada*, *Del rey Ordás y su infamia*, *Tartufo* o *El lazarillo de Tormes*. Según indica Helena en su prólogo: "Presentamos los originales tal cual han aparecido, quizás en un exceso de conservadurismo, asumiendo que, en el caso de los inéditos, Fernando habría querido revisar sus escritos, quizás unificar algunas alternancias". Para su estudioso Barrera Benítez: "Fernán Gómez desplegó siempre una amplia proyección al inspirarse en todo, en lo moderno y en lo clásico, en lo español y en lo foráneo, en lo histórico, lo literario, en el romance, en la novela, el teatro mismo…"

Tener reunidas veintiséis obras de distinta extensión de un mismo autor permite analizar su obra dramática en conjunto. Además del interés para investigadores y amantes del teatro en general, tal vez sirva también la edición para que algunas de las obras inéditas puedan ver la luz sobre un escenario. El libro se cierra con una escueta selección de ilustraciones de montajes estrenados. Seguramente la extensión del volumen habrá impedido incluir más fotos o carteles, lo que agradeceríamos los devotos de don Fernando. Los editores afirman que han seguido apareciendo escritos, por lo que no sería extraño que aparezca una nueva selección. **A.C.**

EL VERDADERO AMANTE. LOPE DE VEGA Y EL AMOR

José María Marco • Madrid, 2019 • Ediciones Insólitas • Español/ 376 p.p. • 22 euros (impreso)/ 9,95euros (ebook)

Delicioso ensayo en el que José María Marco estudia la obra de Lope para contagiarnos su pasión por un autor cuya brújula, tanto en la literatura como en la vida, fue el amor. Pocos autores, nos dice Marco, han hecho tantas definiciones del amor como Lope, formuladas en tantos registros y en todos los géneros, y siempre dramatizadas porque el amor, tal y como lo entiende Lope, es acción, nos saca de nosotros mismos.

Este no es un libro sobre los amoríos de Lope, aunque el autor vincula obras y personas. Es un libro que recorre la poesía -el lenguaje del amor- del Fénix en busca de las infinitas formas que adopta el amor en su obra: amor erótico, pero también como amistad, y como fuerza destructora de la naturaleza, promesa de felicidad, búsqueda de la belleza y de libertad… Una obra que desmitifica al Lope casanova en favor de un Lope que ama a las mujeres. **L. PERALES**

SIEMPRE LA TRAGEDIA GRIEGA

Ignacio Amestoy • Madrid, 2019 • Ediciones Complutense • Español/290 pp. • 22 euros

Ignacio Amestoy, dramaturgo, docente, gestor cultural, miembro de nuestra Academia, hizo su tesis doctoral sobre la tragedia griega. Le sirve de base para su nueva obra que está llamada a convertirse en una fuente de consulta para todos aquellos que quieran acercarse al origen de nuestro teatro. Parte para ello de una frase de Simon Critchley: la forma en la que el pasado afecta al presente. En el recorrido que hace Amestoy por el teatro griego, desde *Los persas* a las comedias de Aristófanes, Eurípides y Menandro, va estableciendo analogías, influencias y variaciones entre los clásicos y los dramaturgos contemporáneos. De ahí el subtítulo del libro "claves de la escritura dramática". El inicio se hace con *Los persas*, de Esquilo, como obra teatral más antigua de entre las conservadas. Para poder desentrañar todas las claves del teatro griego y sus influencias en la dramaturgia actual, el autor demuestra un conocimiento total de los argumentos, personajes y situaciones de las obras que analiza. A través de su estudio podemos establecer toda la temática de estas tragedias, sus conexiones y las influencias que los distintos maestros fueron sembrando en sus sucesores.

Según Amestoy: "La tragedia fue el primer género dramático desarrollado, por surgir el teatro primigenio del hecho escénico en el que tan relevante como el ámbito del creador o creadores es el del espectador o espectadores. El teatro nace de la necesidad de encontrar respuestas al nacer y al morir".

Para el lector poco familiarizado con los pormenores del teatro griego -como es mi caso- este libro se convierte, además, en una estupenda obra didáctica sobre los términos y características de su dramaturgia. Creo que muchos aficionados al teatro tenemos ideas generales sobre los griegos adquiridas, sobre todo, por los montajes que hemos ido viendo a lo largo de nuestras vidas. Leyendo el prolijo trabajo de Amestoy aprendemos cómo se hacía teatro hace 2.500 años porque cada término que utiliza está explicado tan claramente que cualquier profano lo asimila inmediatamente. No necesita por ello un glosario ya que a lo largo de los capítulos nada queda sin aclarar. **A. CASTRO**

TEXTOS TEATRALES 2001/2018

Darío Facal • Madrid, 2019 • Mueve tu lengua • Español/ 586 pp. • 16€

No podemos decir que sean sólo textos lo que vamos a encontrar en este volumen que recoge la obra del director y dramaturgo Darío Facal. Y no podemos decir que sean solo textos porque en Facal los aspectos visuales, las nuevas tecnologías, las formas de proyectar el sonido en la sala, forman también parte de su escritura teatral. Por eso estamos ante un libro peculiar en el que encontramos unas curiosas didascalias acompañadas, por ejemplo, de imágenes de las proyecciones que acompañan a la palabra en la representación.

Se trata de reunir cuarenta trabajos puestos en escena durante 18 años: de 2001 al 2018. El registro en papel de la imaginación de un autor muy difícil de clasificar.

A. VELA BUENDÍA

DAVID GARCÍA*

EL DUENDE DEL CORRAL DE LA MORERÍA

Mi pasión por el arte y por la música en particular viene de lejos, porque gran parte de mi familia se ha dedicado a la música profesional. Recuerdo que el interés por la percusión se despertó en mí cuando tenía doce años, cuando descubrí una batería montada en casa de mi tía. En aquella época yo escuchaba a grupos como Iron Maiden o Guns N'Roses, y quería ser como ellos, por lo que me iba a tocar *rock and roll* con los amigos allí donde nos daban la oportunidad. Éramos muy jóvenes.

Desde entonces la música siempre ha ocupado una parte muy importante en mi vida y siempre que puedo trato de refugiarme en el local para tocar. Es algo con lo que disfruto mucho y lo compagino con mi pasión por la cocina, ahora al frente del Corral de la Morería, un lugar único en el mundo que me ha permitido conocer a las más grandes figuras del flamenco a nivel internacional.

Hasta que no llegué al Corral de la Morería yo había tenido mis coqueteos con el mundo del flamenco a través de artistas como Paco de Lucía, Camarón o Kiko Veneno, pero fue desde entonces cuando empecé a acercarme a los músicos y a interesarme por lo que hacían. Y en poco tiempo se ha convertido casi en algo habitual que acabemos reunidos todos juntos para tocar en los camerinos, antes o después de la representación.

El baile, que al final es la clave del espectáculo, también me llama mucho la atención, sobre todo cuando el bailaor hace percusión con su propio cuerpo, con sus manos a través de los soniquetes. En este campo, simplemente me limito a observar y a quedarme con la boca abierta, porque yo no sé bailar. Prefiero ver cómo lo hacen ellos y aprender y disfrutar con estos grandes maestros.

En el Corral de la Morería compartimos emociones por el arte flamenco. Nos contagiamos todos del duende. Me gusta mucho, por ejemplo, hablar con Blanca del Rey sobre la vinculación que tiene la cocina con el baile. Después de muchas conversaciones que hemos mantenido juntos, hemos llegado a la conclusión de que detrás de un buen plato o de un buen baile siempre hay una buena historia. Siempre hay un sentimiento, un porqué.

Y este tipo de vivencias son las que, sin buscarlo, te terminan inspirando. Por ejemplo, el mantón que usó Blanca para su *Soleá del mantón* me ha servido en la cocina para crear nuestro "goxua", un postre tradicional vasco que se ha convertido en una de las novedades del menú degustación que ofrecemos en el restaurante gastronómico esta temporada. Y así con todo.

* David García es el chef del restaurante del Corral de la Morería (1 estrella Michelin), donde ofrece platos como el postre Goxua (en la foto), inspirado en el mantón de Blanca del Rey. Toca el cajón flamenco.

FETEN 2020

Feria Europea de Artes Escénicas para niños y niñas

GIJÓN / XIXÓN
Del 9 al 14 de febrero

Xixón Cultura y Educación | FETEN | Gijón Divertia | Teatro Jovellanos | Gobierno del Principado de Asturias | Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte, inaem

AC/E Acción Cultural Española | cofae coordinadora de ferias de artes escénicas del estado español | Fundación Cajastur Liberbank | Cultural Albacete

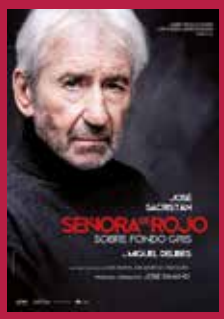
Transportistas colaboradores
renfe ALSA

Teatro Bellas Artes

Director: Jesús Cimarro
Gestionado por
PENTACION ESPECTÁCULOS

entradas: **www.teatrobellasartes.es**

Temporada 2019/2020



DEL 4 DE SEPTIEMBRE AL 17 DE NOVIEMBRE DE 2019

Señora de rojo sobre fondo gris

De Miguel Delibes. Con José Sacristán. Adaptación: José Sámano, José Sacristán e Inés Camiña. Dirección: José Sámano.

DEL 21 DE NOVIEMBRE DE 2019 AL 5 DE ENERO DE 2020

Esperando a Godot

De Samuel Beckett. Con Pepe Viyuela, Juan Díaz, Alberto Jiménez, Fernando Albizu, Jesús Lavi. Dirección: Antonio Simón.

DEL 8 DE ENERO AL 2 DE FEBRERO DE 2020

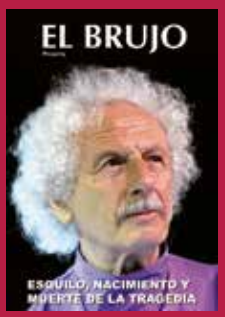
Cartas de amor

De A. R. Gurney. Con Julia Gutiérrez Caba y Miguel Rellán. Versión y dirección: David Serrano.

DEL 5 DE FEBRERO AL 1 DE MARZO DE 2020

Todas las noches de un día

De Alberto Conejero. Con Carmelo Gómez y Ana Torrent. Dirección: Luis Luque.



DEL 4 DE MARZO AL 5 DE ABRIL DE 2020

Esquilo, nacimiento y muerte de la tragedia

De Esquilo. Con Rafael Álvarez "El Brujo" como actor solista. Versión y dirección: Rafael Álvarez.

DEL 15 DE ABRIL AL 28 DE JUNIO DE 2020

Trigo sucio

De David Mamet. Con Nancho Novo, Eva Isanta, Norma Ruiz y Fernando Ramallo. Versión: Bernabé Rico. Dirección: Juan Carlos Rubio.

PROGRAMACIÓN FAMILIAR

A PARTIR DEL 13 DE OCTUBRE DE 2019

La flauta mágica, tu primera ópera

De Ópera Divertimento.

A PARTIR DEL 27 DE OCTUBRE DE 2019

El barbero de Sevilla

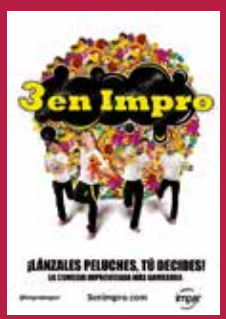
De Ópera Divertimento.

A PARTIR DEL 11 DE ENERO DE 2020

Érase una vez la ópera

De Ópera Divertimento.

PROGRAMACIÓN OFF



DEL 21 DE SEPTIEMBRE DE 2019 AL 3 DE ABRIL DE 2020

3 en impro

De Impro impar. Dirección: Impro Impar.

7 Y 14 DE OCTUBRE DE 2019

Karelu

De Ismael G. Candal y Gustavo del Río. Con Santi Cunquejo y Denis Gómez. Dirección: Gustavo del Río.