ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia

#21 / JUNIO 2021

Publicación trimestral. **5€**

Cristina Hoyos
duende y flamencura

GALVÁN - DOÑA ◆ FARSAS DE VALLE ◆ MANOLITA CHEN ◆ FESTIVALES

Academia de las Artes Escénicas de España

Una comedia inteligente del Siglo de Oro

MARTA CALABUIG PILU FONTÁN ROSANA MARTÍNEZ LAURA VALERO SILVIA VALERO

Adiós, dueño mío

o LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD

Una versión libre de la comedia de
MARÍA DE ZAYAS

versión **EMILIO HERNÁNDEZ** *dramaturgia y dirección* **MAGÜI MIRA**

una producción de OLYMPIA METROPOLITANA *con la colaboración de*

Xema Soriano 622032967 xemasoriano@olympiametropolitana.com | www.olympiametropolitana.com

contenidos

5 Editorial

6 Avilés acoge la Escuela de Verano de la Academia

Por César Oliva, ilustración de Laura Brayda

Duende y *flamencura*

10 Entrevista con Cristina Hoyos

Por Arantxa Vela Buendía

16 Rompiendo moldes: Israel Galván – Daniel Doña

20 Ritmos y rumbos

Por Paco Gutiérrez Carbajo

24 Cara y cruz

¿La autoficción está desplazando de la escena a la ficción?

Por Aitana Galán y Manuel Canseco

28 Manolita Chen

Por Juan José Montijano y Antonio Castro

32 V Torneo de Dramaturgia

Por Félix Estaire

Reflexión

36 Valle-Inclán, farsas y esperpentos

Por Daniel Migueláñez

42 A tiros en el teatro

Por Antonio Castro

Teatros

48 Entrevista a Marta Guerras

Por Liz Perales

Reflexión

52 Un teatro sin actores

Por Jaroslaw Bielski

56 Larumbedanza cumple 25 años

Por Juan de Torres

60 Festivales de verano

Por Raúl Losánez

64 Teatro español por tierras inglesas

Por María Bastianes

69 Noticias de la Academia

72 Libros

74 Butaca de estreno

Por Ann Kreis

XXIV PREMIOS
max
ARTE ESZENIKOAK

Teatro Arriaga Antzokia | Bilbo

Escenario Max Eszenatokia | 2021

Astelehena, urriak 4 de octubre, lunes

Organiza

fundación sgae fundazioa

Colaboran

Bilbao

TEATRO ARRIAGA ANTZOKIA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · inaem

Retransmite

rtve

Editor
Academia de las Artes Escénicas
de España (AAEE)

Directora
Liz Perales

Subdirector
Antonio Castro

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

Consejo de especialidades
Joan Cerveró, Carmen Giménez Morte, Julia Oliva,
David R. Peralto, Pape Pérez, José L. Raymond, Julio
Salvatierra y 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
Palgraphic

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
Cristina Hoyos fotografiada por Niccolò Guasti

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
Eduardo Galán

Tesorero
Luis Miguel González Cruz

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

Gerente
Luis Fas

Academia de las Artes Escénicas de España

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

Entidades colaboradoras:
inaem
fundación sgae

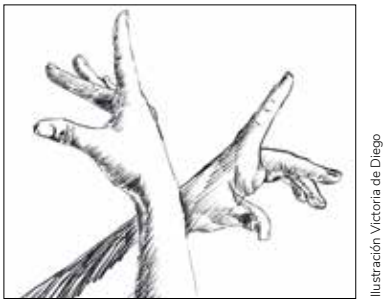


Ilustración Victoria de Diego

Tradición y novedad

Las vanguardias y los innovadores del arte se siguen presentando hoy en día como osada y arriesgada contraposición a la casposa y aburrida tradición dominante. Al hacerlo se supone que asumen los riesgos del incomprendido y las penurias de Van Gogh. Nada menos cierto. Desde hace más de cien años la norma es precisamente distanciarse de la tradición y buscar la novedad a toda costa. En contra de lo que suele pensarse, hoy el arte experimental es el protagonista, lo que más gusta al mercado y a los medios de comunicación. Hay muchos ejemplos que así lo atestiguan, y uno de los más recientes es el Premio Príncipe de Asturias a las Artes 2021 a la performista Marina Abramovic.

Me resulta chocante que hoy los artistas de la novedad se sigan considerando poco menos que francotiradores y rebeldes, cuando en muchos casos son los niños mimados del mundo cultural. Porque en este duelo la cultura se ha rendido a los "ismos" y hoy cuesta trabajo ver, por ejemplo, un clásico que atienda al texto y espíritu del original o a un artista que ofrezca un trabajo académico riguroso. ¿Por qué? Es un asunto largo de explicar, me retrotrae a 1868, cuando los pintores impresionistas ridiculizaron a la burguesía parisina y a los críticos que los rechazaron; a partir del éxito de los impresionistas, y de la ruptura artística que supuso en el ámbito pictórico, las élites galas decidieron que cualquier idea por muy osada que fuera sería bien recibida. Y así hasta hoy, donde criticar las nuevas tendencias en el arte es poco menos que anatema.

Uno de los ámbitos que mejor ilustra este duelo desigual entre la tradición y la vanguardia es el del flamenco. Al género le dedicamos nuestra portada con la veterana e indiscutible bailaora Cristina Hoyos, académica de honor. Se incluyen otras entrevistas a figuras de la danza que intentan descubrirnos el duende y la *flamencura* por nuevos caminos; y añadimos una breve historia del género que explica su evolución. También planteamos este debate en la sección Cara y cruz, a raíz de la escasa presencia que ha tenido el repertorio nacional e internacional en las programaciones de los teatros públicos madrileños en su última temporada. ◊

Liz Perales

AVILÉS

ACOGE LA ESCUELA DE VERANO DE LA ACADEMIA

Nuestra Academia se dispone a realizar la tercera edición de su Escuela de Verano entre el 6 y 9 del próximo septiembre. Esta iniciativa, que se inauguró en julio de 2018 en colaboración con la Universidad de Salamanca, y que continuó el verano siguiente patrocinada por el Festival de Mérida, proyectó para 2020 un nuevo curso en Avilés (Asturias), aprovechando la oportunidad que suponía el Centenario de su Teatro Palacio Valdés. Al interés de la concejalía de cultura del ayuntamiento avilesino se sumó el de la Academia, pues el estudio y divulgación de las artes escénicas está entre sus objetivos prioritarios.

Por César Oliva

Ilustración: Laura Brayda

Salamanca, con *José Zorrilla, de la modernidad a la posmodernidad en la escena*, y Mérida, con *Teoría y práctica en la escena grecolatina*, se constituyen como sólido precedentes de la Escuela de Verano. Sólo la inoportunidad del covid tumbó la proyectada edición de 2020. Sin embargo, el empeño y constancia tanto de la concejalía de cultura de Avilés como de la Academia han posibilitado plantear un curso similar este año que, sin obviar la citada efeméride, centre su temática en el trabajo de los profesionales de la escena.

El curso se organiza en cuatro jornadas. Las mañanas se dedican a clases magistrales y coloquios de profesores y profesionales de las artes escénicas, las tardes a talleres y las noches a las representaciones

Aunque a la hora de redactar estas líneas se están cerrando las colaboraciones en dicho curso, podemos adelantar que su estructura será parecida al de los anteriores. Las cuatro jornadas de que consta presentarán tres bloques bien definidos: dos de mañana, uno de tarde. Por el primero, ▸

LA ESCUELA DE VERANO ESTÁ dirigida a estudiantes profesionales y público genérico interesado por las artes escénicas. Integra el estudio teórico y práctico de las artes escénicas. Se estructura en lecciones teóricas matinales y talleres de práctica escénica y dramaturgia vespertinos. Las plazas del curso son limitadas, aunque alguna de las actividades que se enmarcan en el mismo están abiertas al público. La Escuela de Verano es una oportunidad para trabajar con autores de la dramaturgia contemporánea y profesionales de la escena actual.

Más información e inscripciones en: comunicacion@academiaae.es

Este año el curso aprovecha la efeméride del centenario del Teatro Palacio Valdés para indagar en el impulso escénico de principios de siglo XX

Fachada del Teatro Palacio Valdés de Avilés.

"Clases magistrales", que ocupará dos horas, pasarán representantes de la interpretación, dirección, escritura dramática y música para la escena. El segundo, con el título de "Diálogos con", se dedicará a amplios coloquios con personalidades de la actuación, la puesta en escena, la autoría y el espacio escénico, muchas de las cuales, por no decir todas, con experiencia en el lugar en donde se realizará el curso, el Teatro Palacio Valdés. Las tardes las ocuparán talleres y *masterclass*, en donde la práctica será elemento fundamental, y en los que los alumnos podrán llevar a cabo pequeñas representaciones, lecturas dramatizadas y juegos escénicos de diversa índole. Este apartado será coordinado por Adolfo Simón, director escénico que resolvió con satisfacción similares contenidos en la anterior edición de la Escuela.

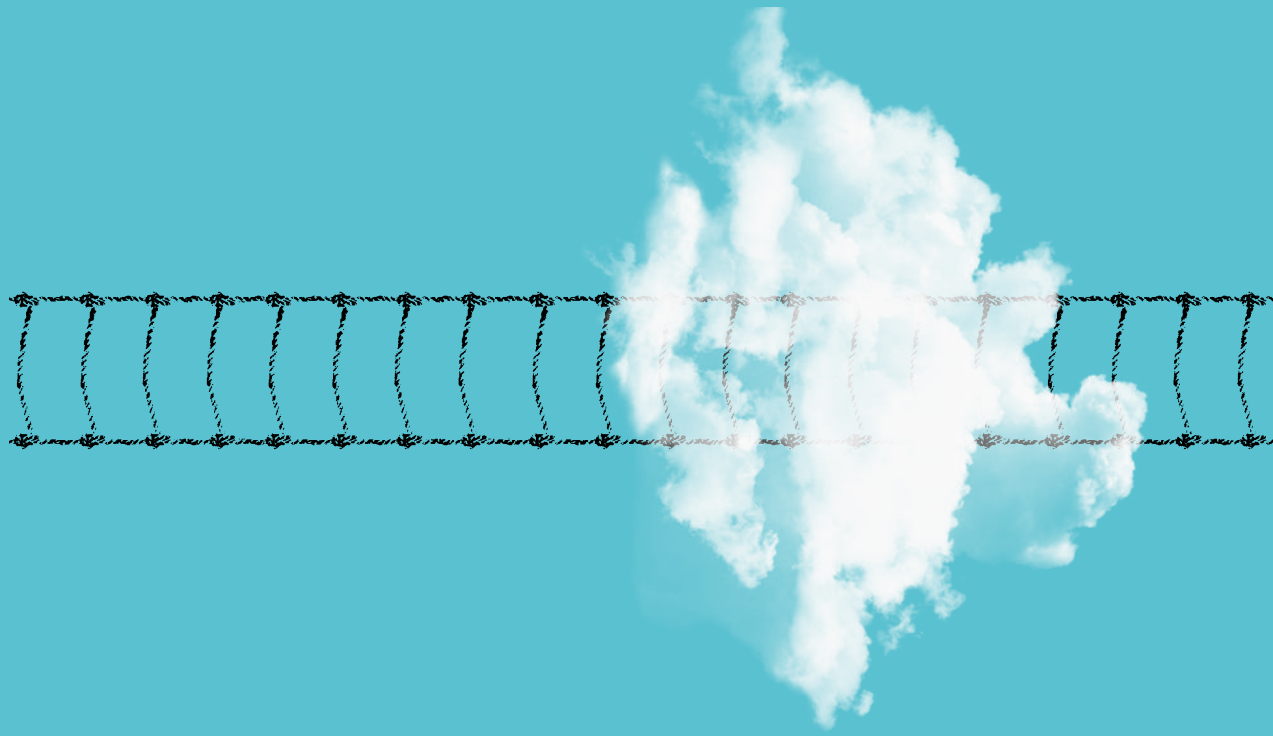
No faltará una sesión dedicada precisamente al Centenario del Palacio Valdés, con visita guiada por el Teatro, más una conferencia a cargo de Vidal y Juan Carlos de la Madrid, estudiosos de la arquitectura asturiana y concretamente del Teatro Palacio Valdés. Así mismo, alumnos y profesores asistirán a las representaciones nocturnas que, durante esos días, se celebrarán en Avilés.

Esta edición, como las anteriores, cuenta con el trabajo de preparación de quien firma este artículo, el cual, junto a la profesora Carmen Márquez, y los miembros de la Academia Luismi González y el citado Adolfo Simón, constituyen el equipo de trabajo de la Escuela de Verano de la Academia.

XXXVIII EDICIÓ

Sagunt a escena

AGOST 2021



TEATRE

DANSA

MÚSICA

CIRC

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport
TOTS AMB UNA VEU
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Delegació de Teatres
AJUNTAMENT DE SAGUNT

CRISTINA HOYOS: “EL BAILE ES COMPONER, DESCOMPONER Y VOLVER A COMPONER”

Se recuerda de niña bailando. Al volver del colegio, ponía la radio y le daba igual la música que sonase, ella bailaba y bailaba. Cuando vio *Las zapatillas rojas*, se puso en puntas con sus alpargatas y bailó una sevillana. No es hija de guitarristas ni cantaores. No se explica cómo pudo llegarle tan hondo el flamenco porque, durante su infancia, el cante andaba prohibido en las tabernas y no había tantas expresiones de baile como pudiera esperarse siendo Andalucía cuna del flamenco.

Por **Arantxa Vela Buendía**
Foto: **Niccolò Guasti**

En qué momento el baile deja de ser eso que hacías a solas con la radio cuando eras niña y pasa a ser algo que compartes con otros?
Estudié en el colegio hasta los doce años. Entonces me propusieron entrar en las *Galas juveniles,* que eran una funciones de teatro que había todo el invierno para los niños, y le dije a mi padre que yo lo que quería era bailar, no estudiar. Lo aceptó. A los trece y catorce años viajaba por los pueblos con un programa de radio de variedades. Cantaba y bailaba porque en la radio tenías que cantar. El guitarrista, el maestro Piñero, le preguntó a mi madre si iba a alguna escuela. Mi madre le explicó que no había dinero para eso. '¡Qué pena!' –dijo él- 'porque su niña, en cuanto he ensayado con ella un poco con la guitarra, se ha adaptado enseguida. Tiene oído, ritmo'. Y mi madre, con gran esfuerzo y gracias a que mi hermana mayor ya empezaba a trabajar un poquito, me llevó a la academia de Adelita Domingo, que era de canción española, pero también enseñaban baile. Ella solía decirme: 'Yo creo que te gusta más bailar que cantar'. Me tocaba el piano por alegrías, por seguidillas, por soleás... Fue ahí cuando sentí que lo que quería hacer que era bailar flamenco.

Esta maestra, Adelita Domingo, decía que ella lo que enseñaba era a ser artista. ¿A qué se refería?
A perder los miedos de salir al escenario. Cuando una niña tenía que salir a cantar o bailar, la animaba: 'Venga, como si fueras la mejor'. Te daba fuerza. Y verdaderamente ha sacado muchos artistas.
No había muchas escuelas de baile en Sevilla. Solo estaba Enrique el Cojo. Era un maestro muy bueno, pero yo no tenía dinero para pagarlo. Luego sí pude dar unas clases con él pero, de jovencita, lo poquito que ganaba era para comprarme los zapatos de bailar, las cosas necesarias…

"Te has copiado de ésa, me replicaban y yo respondía*: No he copiado, he aprendido"*

Aprendías como podías.
Sí, yo era un bicho. Con quince años empecé en un tablao, El Patio Andaluz, en pleno centro de Sevilla. Allí tuve contacto con guitarristas y cantaores y me fui haciendo bailaora. Hacía mi número y luego me asomaba por una ventanita que había y miraba los bailes de las demás. Si una se ponía mala, me preguntaba el dueño: '¿Tú eres capaz de bailar?'. 'Si a ella no le va a molestar luego, claro que lo bailo'. Me sabía el baile de todas. A veces yo hacía un movimiento que le había visto a alguna y me replicaban: 'Te has copiado de ésa'. Yo respondía: 'No he copiado, he aprendido'.
Al poco tiempo empecé a viajar con el ballet de Manuela Vargas. Había estado trabajando por los pueblos, en el tablao, pero no conocía nada y, de repente, pasé de Sevilla a Nueva York. ¡Imagínate! Para mí fue una gran sorpresa porque estaba con grandes artistas, cantaores como Fosforito, Naranjito de Triana, el Beni de Cádiz, guitarristas como el Habichuela, Paquito Sevilla. Conocí a compañeros de Madrid que me hablaron de los tablaos que había allí, de compañías que interpretaban flamenco.

Y te picó el gusanillo de ir a la capital.
Ya me rondaba por la cabeza, pero entonces las chicas íbamos con las madres a todas partes. Le dije a mi madre que no teníamos dinero para ir las dos y que era mejor que probara suerte sola. Me fui y lo poquito que ganaba trabajando en tablaos lo invertía en clases. Comía un bocadillo por la mañana, otro por la noche y el resto lo empleaba en aprender aquello que no podía aprender en Sevilla, la técnica. Colocarte, poner bien los brazos. Quise aprender porque Antonio Gades me vio bailar en El Duende, un tablao con mucho nombre en Madrid, y me dijo: 'Ahora estoy haciendo cine pero cuando monte la compañía, igual podemos contar contigo. Vete preparando.' Me aconsejó a dónde podía ir para ir adquiriendo técnica, mejorar los giros, hacer otro tipo de cosas.

¿Qué se puede enseñar y qué no?
Yo solo he dado clase a la gente que ha estado conmigo

en la compañía o cuando estaba con Gades. Siempre a adultos y dentro de una coreografía. Les enseño lo que yo sé, pero lo que yo siento no lo puedo enseñar. La emoción que yo siento al bailar no se la puedo transmitir a otra persona, tiene que sentir su propia emoción. Tú bailas con el corazón y con las tripas. La forma de bailar la tienes tú. Aunque des clases de técnica, tu forma es tu forma. Antiguamente, los bailaores y las bailaoras sabían menos de técnica. Después, se ha ido incorporando al aprendizaje y te das cuenta de que está a disposición de tus sentimientos y de tu arte. Te da libertad para poder expresar lo que estás sintiendo y lo que verdaderamente quieres transmitir al público para que se emocione.

¿Alguna vez has visto bailar flamenco muy correctamente y quedarte fría?
Sí, muchas veces. Hay personas que son como máquinas.

Y si no les mueve lo que a ti, ¿qué crees que les lleva a bailar?
No lo sé. En el mundo del flamenco hay gente que baila como una rutina, que no se expresan verdaderamente, que no sienten el flamenco como yo creo que hay que sentir. No es que yo esté todo el día pensando en el baile, pero voy por la calle y veo un manojo de plantas, árboles, unos pájaros y me parece una coreografía. Quiero decir que no soy de las que van a ensayar unas horas y luego se olvidan.

He oído decir de ti que tienes mucho pellizco porque eres de Sevilla. ¿Qué es el pellizco?
Que se te note que eres flamenca, que no eres fría, que tienes cositas que te hacen sentir lo que estás haciendo. No todo el mundo lo tiene.

¿Qué es el duende?
El duende es… algo mágico.

¿Y los oles? ¿Se provocan?
Hombre, si estás haciendo un zapateado fuerte y viene una parada, siempre gusta que el público te aplauda. Ahora, no lo hagas cuatro veces. Hazlo una… y media. No te repitas. Si después de hacer un baile con mucha fuerza, el público no te aplaude, te quedas pensativa: ¿Lo habré hecho regular?

¿Pero los oles se provocan o pasan?

"Enseño lo que yo sé, pero lo que yo siento no lo puedo enseñar. La emoción que yo siento al bailar no se la puedo transmitir a otra persona, tiene que sentir su propia emoción"

La bailaora en *Viaje al sur*, coreografía que estrenó con el Ballet Flamenco de Andalucía en 2005 en el Gran Teatro de Córdoba.

Hay gente que los busca, que le gusta hacer las paradas para que le aplaudan e incluso pedir aplausos.

¿Cómo llegas a la coreografía? Porque no es algo que le interese a todos los bailarines.
Con Antonio Gades aprendí que me gustaba muchísimo hacer coreografías. Ya cuando estaba en *Galas juveniles* con catorce años montaba los bailes para las otras chicas. Gades innovó el baile, lo hizo evolucionar. Él era más sobrio, era más estilizado, tenía pocas cosas barrocas como tengo yo. Cuando bailaba con él, yo sabía que era el mejor, que esa sobriedad era lo que le gustaba y que yo era su pareja, y me adaptaba. Puedo ser estilizada pero a la vez quiero hacer otras cosas. Cuando tuve mi compañía, retomé un poco mi forma. Mis coreografías tienen algo de Gades, pero yo he visto mucho baile desde jovencita. Si podía comprarme una ▸

Cristina Hoyos, vestida de blanco, en la película *Bodas de sangre* que filmó Carlos Saura coreografiada por Gades. Ella interpretó a la novia.

entrada, era siempre para ir a un espectáculo de danza. No solo de flamenco, danza clásica, contemporánea.

¿Antes de Gades cómo era el baile? ¿En qué lo cambio?
Los bailaores zapateaban más encogidos sacando mucho el culito. No levantaban mucho los brazos, bailaban más con los codos. Gades estilizó el baile. Cuando Antonio me dijo, 'no vas a bailar solo en conjunto, vas a bailar conmigo'… ¡Lo que me entró por el cuerpo! No quería que tuviera que corregirme. Estaba muy pendiente de lo que él quería que yo hiciera, estaba siempre pendiente. En la *Carmen* me dejó interpretar un poco a mí manera, pero los primeros años, hacía lo que yo veía en él, lo que veía que le gustaba. Después he sentido el baile de otra manera.

"Gades estilizó el baile. Antes los bailaores zapateaban encogidos, sacando mucho culito y no levantaban mucho los brazos"

He escuchado que hay un "toque Hoyos". ¿Cómo es?
Tengo esa forma andaluza sobre todo con las mujeres, que no olviden su braceo, su movimiento de cintura, de cadera, eso es algo muy sevillano. Cuando doy clase a algunas compañeras en la compañía, les digo que hay que levantar los brazos hasta el cielo, pero sin subir lo hombros. Si subes los hombros, no se te ve el cuello. Es un defectillo que tiene mucha gente y no se dan cuenta. ¡Ah! Y las manos como palomas.

¿Qué diferencia hay para ti entre el baile del hombre y la mujer según tu forma de entender el flamenco?
El flamenco ha ido avanzando en muchos aspectos y uno de ellos es ése. Los hombres han ido cogiendo cosas de la mujer, y la mujer, el *zapateao* de los hombres. No es que esté muy unificado, pero sí se nota que la mujer zapatea mucho más y que el hombre mueve un poquito más las caderas y los brazos. Por un lado, está bien pero, por otro, si te pasas, según mi forma de pensar, está menos bien. Yo creo que la mujer no se debe olvidar nunca de sus brazos, de su cuello, de ese empaque a la hora de bailar, de esos movimientos retomaos de tu cuerpo y zapatear, más que antes pero sin pasarse. El hombre debe conservar siempre esa *machosería*. Hay bailaores que bailan por tangos estupendamente y hacen cosas preciosas, pero en mi opinión y para mi gusto, no deberían de pasarse mucho. Luego, cada uno tiene su forma y su estilo y es respetable.

Dices que te interesan otros tipos de danza, pero no parece que sientas el impulso de fusionar el flamenco con otros bailes.
Me gusta mucho el baile. Si hubiera nacido en otro país, no hubiera bailado flamenco pero habría bailado otra cosa. Del contemporáneo me han interesado Carolyn Carlson, Pina Bausch. Me gusta ver el folklore de otros países, el clásico, pero no quiero copiar nada, quiero bailar a través de mis sentimientos. Me gusta ir avanzando. Cuando llegué a Madrid, bailaba de una manera y poco a poco he ido haciendo cosas mucho más modernas. No sé si por todo el baile que he visto, pero he hecho muchas cosas que antes las mujeres no hacían: abrir las piernas bailando, hacer poses extrañas… sin perder la *flamencura*. Para bailar como hay que bailar, tienes que hacer unos movimientos; pero puedes hacer algo abstracto y después volver al

mismo sitio; porque el baile es componer, descomponer y volver a componer. Esa es mi manera de sentir. Hacer ciertos movimientos para después volver al flamenco, y que lo más importante sea siempre la parte flamenca.

Ahora hay muchos bailaores y bailaoras que sí experimentan a partir del flamenco fusionándolo con otras influencias, y surge el conflicto entre la tradición y la innovación. ¿Cuándo algo deja de ser flamenco? ¿Dónde está esa flamencura de la que hablas?
En el sentir de cada uno. Hay gente que hace cosas muy modernas; unas están bien, otras regular y otras… No los quiero criticar. Mi forma es mi forma y cada uno tiene la suya. Indiscutiblemente las cosas que están hechas con corazón y con sentimiento y transmiten, quedarán en la historia; las que no, estarán un tiempo de moda y pasarán.

¿Usas el espejo cuando bailas?
Muy poco. Me miro cuando quiero hacer algo nuevo.

Bailas cuando estás sola.
Sí, muchas veces, en mi casa, cuando estoy haciendo la cama. Me pregunto '¿Cómo era aquel baile?, ¡ay! ¿Cómo era que no me acuerdo?' Y bailo para ayudarme a recordar.

¿En qué va a ser distinto el flamenco después de ti? ¿Qué poso crees que has dejado?
No sé lo que he dejado. Sé que he sido una innovadora en movimientos, pero creo que las nuevas generaciones no lo van a reconocer porque son de otra manera. He tenido una forma de bailar distinta, mi forma, muy sevillana, porque la mujer sevillana siempre ha bailado mucho de cuerpo y de brazos. Yo estoy contenta con lo que he hecho y si la gente no le da el valor… no tengo problema. Estoy contenta y ya está. He pasado de ser una niña de familia muy, muy pobre, a tener una vida maravillosa. ◆

Rompiendo moldes

Izquierda: Daniel Doña en *Vértigo* ©marcosGpunto. Israel Galván en su estudio ©Luis Castilla.

El flamenco es un arte vivo ¿por respetar la tradición o por abrirse a la experimentación? Israel Galván y Daniel Doña conocen y respetan la tradición del flamenco, pero no han querido limitarse a repetir lo aprendido y han buscado nuevas formas. Los puristas no reconocen su trabajo, pero ambos piensan que el flamenco no puede vivir solo del pasado.

Por **A. Vela Buendia**

Israel Galván

"El ole es un engaño al público, como un regate de Maradona"

Galván por José Aymá (El Mundo).

El diciembre pasado, 21Distritos, un proyecto cultural de la Concejalía del Ayuntamiento de Madrid, invitó Israel Galván a impartir seis clases magistrales en distintos centros culturales de la capital. Más que enseñar lo que él sabe, el bailaor quiso sacar a los participantes de sus rutinas; les invitó a revisar lo que para ellos es el flamenco.

Lo primero que les pidió fue que se olvidaran de sí mismos, que "cada gesto fuera otra geografía". No quería pasos aprendidos, sugirió que bailaran gestos de la vida cotidiana: peinarse, quitarse un anillo... "¿Habéis sentido que hacíais cosas nuevas?"

"En mi generación íbamos a academias y todas las clases que me han dado han sido para decirme cómo deben ser las cosas. Los maestros se peleaban por defender sus estilos de baile. Los alumnos no se podían cambiar de academia; si lo intentabas, no te aceptaban. Ahora que soy yo el maestro, me gusta sembrar la duda. Hago preguntas y no doy respuestas".

En su empeño porque rompieran el corsé de lo que ya sabían, de lo automatizado, les propuso "disociarse". Les pidió que imaginaran el flamenco como un virus que entra por la mano, que su mano sea flamenca, pero que el resto del cuerpo haga un baile de su niñez. Después hace lo mismo con la música. Al son de una música africana les pide que bailen una sevillana, menos a una chica a la que le dice que siga libremente lo que le sugería la música.

"La mente baila más rápida que el cuerpo. En mi imaginación yo bailo mejor que con el cuerpo. Mucha gente dice que baila con el corazón. Yo bailo con la mente. La mente te puede hacer cambiar de personalidad. Se dice mucho que el flamenco se baila con los pies, con los brazos, con las caderas, pero no con la mente. Es como si solo sirviera para recordar los pasos. Yo juego con ella, les digo que imaginen que tienen las manos cortadas, manos de zombies, por ejemplo. Hoy una de las chicas ha sentido el baile africano más flamenco que una sevillana".

Israel preguntó a los alumnos qué era "el duende" para ellos y le pidió que lo visualizaran: ¿era grande?, ¿pequeño?, ¿de qué color? También les preguntó por "el pellizco" y por el "ole". ¿Qué le arranca un ole al público? Alguien dijo algo sobre robar e Israel cogió el testigo y habló de engaño "como un regate de Maradona". "Al primero que te engañas es a ti mismo porque haces algo que no te esperas y dices *ole yo*. Luego al público. Es hacer creer que vas a hacer una cosa y haces otra".

"Mi padre me obligaba a bailar y al final es verdad que el baile está conectado con el arte y con el arte es como mejor me comunicaba con las personas. Si sigo bailando ahora es porque hago lo que quiero. No bailo como me decía mi padre. Si bailara como me decía mi padre, tú no me haces una entrevista hoy seguro".

Daniel Doña

"El duende es sentir al salir a escena que estoy conectando con el universo"

¿Preguntarse sobre lo que es o no flamenco es mentar la bicha?
Hay mucha controversia y mucho talibán. Para algunos el tiempo se paró hace alrededor de 40 o 50 años y lo que se ha hecho después no vale, no tiene relevancia. Es penoso porque en otras disciplinas artísticas nadie cuestiona la evolución del arte.

Para el gran público, una de las cosas que distingue el baile flamenco es el movimiento de la mano.
Para mí no es tan definitoria. Vicente Escudero, por ejemplo, movía muy poco las muñecas. De hecho, en flamenco hay un movimiento de mano para hombre y otro para mujer. En los conservatorios te enseñan que la mujer muequea moviendo los dedos y el hombre con ellos juntos. Yo siempre me pregunté ¿por qué no puedo yo mover los dedos?

Para mí la *flamencura* no está ahí, está en otra cosa; está en algo que no huele a flamenco.

¿En dónde?
Es un sentir. Yo veo muy flamenca a Angélica Liddel porque es muy reivindicativa y el flamenco, aunque muchas veces se le haya entendido mal porque se le ha asociado con el régimen, es un arte de protesta. También me resultan a veces muy flamencas la gestualidad natural de algunas personas, el ritmo de los intermitentes de los coches… De pequeño jugaba con ritmos y cuando veía unos intermitentes, hacía contratiempos.

Vamos a intentarlo al revés. ¿Qué no sería flamenco?
No lo sé. Algo forzado no sería flamenco. Algo que para ti no fuera natural, que no fuera de necesidad, que no te ayudara a expresarte, a tener un discurso, a mostrarte tal y como tú eres. Todo eso no sería flamenco.

¿Qué es el duende?
Es algo único que ocurre en el escenario y que conecta con el público. Aunque ahora, en el momento en el que estoy, me lo llevaría a algo más personal: sentir al salir a escena que estoy conectando con el universo. He estado trabajando muchos años muy perdido, poco motivado, con muchos miedos e inseguridades, y esta pandemia me ha cambiado mucho. Las últimas funciones las estoy disfrutando como hacía años que no las disfrutaba, porque me he contactado con algo que para mí va mucho más allá que ese duende, que es conmigo mismo.

Doña en *Psique*. ©marcosgpunto.

Ritmos y rumbos

Breve historia de los orígenes, artistas y espacios del cante y el baile flamenco

Por Francisco Gutiérrez Carbajo

Dibujo de Marín Ramos publicado en La Esfera el año 1915.

AUNQUE MUCHAS COPLAS enlacen con las que inauguran la lírica popular en la Península, los primeros testimonios del flamenco los proporciona Serafín Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas* en 1847, con el Baile en Triana y el mítico Planeta[1] cantando romances. A finales del XIX, Antonio Machado y Álvarez "Demófilo", en el prólogo a sus *Cantes flamencos,* recogidos a petición del filólogo Schuchardt, realiza el primer estudio científico de este arte, del que dice que está ya en vías de extinción. La historia, sin embargo, nos ha demostrado que esa época sería su verdadera edad de oro.

En este auge desempeñaron un papel capital los cafés-cantantes que, para los puristas iban contra la esencia del flamenco y, sin embargo, contribuyeron a su difusión y consolidación. Al primero, el *Café Cabeza del Turco,* fundado en 1822, según Chaves Nogales, le siguieron el de *Lombardos, Café Teatro Suizo, Los Cagajones, Las Triperas, Salón Oriente, Café del Burrero,* que antes fue una academia de baile. En 1865, cantó ya en él Silverio Franconetti, que, según Lorca, "rompía el azogue de los espejos". En 1881 Silverio fundó su propio café y contrató a Chacón, "El Papa del Cante" y a Fosforito. El baile era fundamental en estos cafés de Sevilla y de las diversas ciudades de España, como lo ilustra Salvador Rueda en 1892 descri-

1 Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, Imprenta de Baltasar González, 1847.

biendo la danza sensual de Concha la Carbonera en *El Burrero*.

De febrero de 1922 es la conferencia de García Lorca *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado "cante jondo"*, ilustrándola con canciones populares, recogidas por Rodríguez Marín, y subrayando entre otras de las características del flamenco, el patetismo, la animación de elementos de la naturaleza, la ausencia de paisaje... Lorca acompaña más tarde con el piano el cante y el baile de la Argentinita, y en 1931 graban las *Sevillanas del siglo XVIII* en "La Voz de su Amo".

En cuanto a sus orígenes se barajan las raíces árabes, hebraicas, litúrgicas, gitanas… En *Mundo y formas del cante flamenco*, Antonio Mairena y Ricardo Molina defienden la exclusividad de los gitanos, lo que nos llevaría, según Cansinos, Menéndez Pidal, García Gómez…a borrar las coplas anteriores al siglo XV y los nombres de Muqaddam ben Muafa y Abencuzmán.

Se ha elucubrado mucho sobre el duende, que en definitiva es la esencia, el misterio, el alma del flamenco

ÓPERA FLAMENCA

Frente a la tesis de ese libro, que tendría en Manuel Torre, La Niña de los Peines, el mismo Mairena, Lebrijano, Camarón…a sus mejores intérpretes, contamos con las aportaciones igualmente excelentes de Antonio Chacón, Pepe de la Matrona, Enrique Morente, José Menese, Carmen Linares… A su vez, la corriente más purista se completa con la "ópera flamenca", cuyo nombre se lo sugirió Pastora Cruz Vargas, la madre de La Niña de los Peines, a Carlos Hernández *Vedrines*. Con él denominó a partir del año 1924 los numerosos espectáculos que dirigió, encabezados por Angelillo, con artistas payos como Guerrita, El Americano, Niño de la Huerta…, incorporando más tarde a gitanos, como La Niña de los Peines y Ramón Montoya. Angelillo gozaba de una merecida fama e intervendría en el cine en 1934 con *El negro que tenía el alma blanca* de Benito Perojo, en producciones de Buñuel para Filmófono en la II República, en *La hija de Juan Simón* (1935), en la que también actuó Carmen Amaya, y en *¡Centinela alerta!* junto al Niño de Marchena, que llegó a cantar con esmoquin, la ópera dio a conocer al gran público a don

Actuación del cantaor José Menese con Tomatito. ©Antonio Castro

Antonio Chacón, Manuel Vallejo, La Niña de los Peines, José Cepero, Niño Medina, Pepe Pinto, Bernardo el de los Lobitos, Manolo Caracol, Juan Varea… es decir, a los grandes maestros de lo hondo. Aunque los puristas se opusieron a esta ópera, el gran público llegó al flamenco gracias, entre otros, a Juanito Valderrama y a Marchena, que en 1935 interviene en la película *Paloma de mis amores* de Fernando Roldán. Un homenaje al género es el disco póstumo de Paco de Lucía (Universal, 2014), integrado por ocho versiones, entre ellas, *Ojos verdes* o *María de la O*.

La primera aparición de un flamenco en el cine es la del Mochuelo en 1909, en unos cortometrajes de Ricardo Baños, que en 1931 rodaría *El relicario* con Guerrita. Este mismo actor interviene en plena guerra en *Amor Gitano* ▸

(1937) de Alfonso Benavides, y en el mismo año se rueda *Embrujo del fandango* con Carmen Amaya, que en 1944 hace con Sabicas *Sueños de gloria* de Edward Sutherland y *Pierna de Plata,* de Harry Joe Brown.

Edgard Neville, que había incluido un cuadro flamenco en *Traje de luces* (1946), rueda en 1952 *Duende y misterio del arte flamenco,* que, alejada del tópico, merece una magnífica recepción. Entre sus intérpretes destacan Pilar López, Antonio Ruiz Soler, que baila un martinete magistral, Jacinto Almadén, Aurelio de Cádiz, Antonio Mairena, Bernarda y Fernanda de Utrera…La película, nominada a la Palma de Oro de Cannes, es una investigación dedicada a los diversos cantes y bailes flamencos.

Morente fue el verdadero renovador del flamenco, fusionándolo con el *indie*, el rock, las baladas de Leonard Cohen… Su versión de san Juan de la Cruz, *Aunque es de noche*, ha sido recreada por Rosalía

Al baile dedica Carlos Saura *Bodas de sangre, Carmen, El amor brujo,* con Antonio Gades y Cristina Hoyos, *Flamenco, Iberia, Tango, Flamenco-Flamenco*… Mi gran amigo Julio Diamante, director de *Sex o no sex* y de otros muchos filmes, en *La Carmen* saca el cuadro del Tablao las Brujas y en él a Enrique Morente, Agujetas, El Bizco, Pepe de Lucía, Sara Lezana. En este mismo universo, dedica un magnífico documental al bailaor Vicente Escudero, que en París se relacionó con Picasso, André Breton, Man Ray, Paul Elouard, Miró, Juan Gris, Tristán Tzara, Luis Buñuel y plasmó en dibujos su concepto del baile.

¿QUÉ ES EL DUENDE?

A propósito del filme de Neville se ha elucubrado mucho sobre el duende, que en definitiva es la esencia, el misterio, el alma del flamenco, el "espíritu fantástico y encanto misterioso e inefable", según la RAE. Las teorías impresionistas sobre el duende las desmonta el guitarrista e investigador Philippe Donnier, con *El Duende tiene que ser matemático,* que apoya su tesis con partituras y anotaciones musicales, algo inhabitual en estos ensayos. Más que duende, el flamenco debe seguir las insoslayables leyes del ritmo, según Caballero Bonald. A ellas se atuvieron Paco de Lucía y Enrique Morente, que supieron combinar la tradición con la vanguardia, y siguen haciéndolo los grandes cantaores y los bailaores, Antonio Canales, Javier Barón, Joaquín Cortés, María Pagés, Sara Baras, Eva la Yerbabuena, Israel Galván…aunque introduzcan innovaciones coreográficas.

Por lo que se refiere al teatro, aunque en los cafés cantantes se produjeron representaciones, habrá que esperar a la trilogía *Boca de cabra* (1967), *Oratorio,* (1968) y *Oración de la tierra* (1969), de Teatro Estudio Lebrijano y *Quejío* (1972) de la Cuadra de Sevilla, para que el flamenco reciba una gran acogida. Antonio Gades estrena en el Teatro Olímpico de Roma (1974) *Bodas de sangre* y *Suite flamenca* de Lorca, reestrenada en Verona en 2006 y representada de nuevo en el 2015 en el Teatro García Lorca de Getafe. Lorca y el flamenco son los protagonistas de los espectáculos *Daaalí* de Els Joglars, *El grito* en el cielo de La Zaranda y la versión operística de *El Público* en el Teatro Real de Madrid en 2015. En este mismo año La Fura dels Baus clausuró el Festival de Música y Danza (Granada) con *El amor brujo* de Falla.

La película de Ruiz Barrachina, *Morente. El barbero de Picasso (2011)* es otra buena muestra de teatro flamenco, que ya había estrenado el cantaor dos años antes en los Teatros del Canal. Morente fue el verdadero renovador del

2 José Manuel Caballero Bonald, "Coplas flamencas; fuentes cultas y populares", en Pedro Piñero, ed. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, págs. 581-587, pág. 587.

flamenco, fusionándolo con el *indie, el* rock, las baladas de Leonard Cohen… Su versión de san Juan de la Cruz, *Aunque es de noche,* ha sido recreada por Rosalía, y en su estela pueden incluirse sus hijas Soleá y Estrella, que en *Volver* de Almodóvar interpreta por flamenco el tango de Gardel.

Esta sabia renovación del flamenco es la que siguen Carmen Linares, Poveda, Mayte Martín, Rosalía, El Niño de Elche, Juan Padilla, La Chachi, María José Riesgo… Esta última, que sacó su disco *Sanación* en plena pandemia, confiesa que no se siente atada al flamenco, sino que el flamenco la hace libre. Y respecto a la genealogía de la que pudiera formar parte señala a Pastora Pavón, Morente, Camarón, Billie Holiday, Etta James, Amy Winehouse, Whitney Houston, Arvo Pärt, Sarasate, Paganini, Marvin Gaye…

Así retrató Nuevo Mundo un tablao flamenco en 1908.

FUSIÓN FLAMENCA

Juan Pinilla, premio Lámpara Minera 2007, define el flamenco como la expresión de las clases populares más desfavorecidas, con una gran calidad musical y poética, y rinde homenaje a los trabajadores andaluces con su disco *Humana raíz* (Mamita Records). Del activismo social participa también el Niño de Elche, que mezcla el flamenco con el jazz, la performance, el audiovisual, la poesía o la danza, y ha creado trabajos con Isaki Lacuesta, Israel Galván, Refree, con Los Planetas en el álbum *Fuerza nueva,* y participó en el disco tributo a Joaquín Sabina *Ni tan joven ni tan viejo*. Colaboró con Angélica Liddell en *Una costilla sobre la mesa: Madre,* que vimos en la última edición del Festival de Otoño de Madrid.

En este contexto interartístico, en septiembre del 2020, el Museo Del Prado y la Asociación de Tablaos Flamencos presentaron el vídeo *Maestros*, coreografía de Antonio Najarro, donde los mejores bailaores del flamenco y la danza española dialogaban con algunas de las grandes obras pictóricas de nuestra historia, exhibidas en la exposición *Reencuentro*. En la Sala de Musas de ese museo, en marzo de 2021 la bailaora Rocío Molina participó en el festival multidisciplinar (literatura, música, cine..) "Ellas crean", con la soprano Olalla Alemán y el DJ, Derek.

Del activismo social participa también el Niño de Elche, que mezcla el flamenco con el jazz, la performance o el audiovisual

A la dignificación de la música colaboran, como afirma Juan Pinilla, las investigaciones sobre las letras, a las que contribuí con los dos volúmenes de 1071 páginas, merecedores del Primer Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco (1988) de la Junta de Andalucía. Se trataba de un homenaje a los grandes maestros Félix Grande y Caballero Bonald, que valoró muy positivamente este trabajo en un congreso internacional: "Ha habido estudiosos de la lírica popular andaluza en general y de la copla flamenca en particular, a los que hay que acudir, no solo para ordenar estos comentarios apresurados, sino para sustentarlos con alguna competente garantía. Pienso que las últimas aportaciones -*La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* de Gutiérrez Carbajo, y la *Poesía flamenca lírica en andaluz,* de Fernández Bañuls y Pérez Orozco- han contribuido de modo notable a fijar científicamente estos estudios (…) A ellos hay que acudir para definir lo que yo solo he conseguido esbozar[2]. Muchas gracias, mis queridos maestros. ◆

Creación contemporánea versus repertorio

En la atípica temporada 2020-21 que acaba se ha detectado una casi inexistente presencia de obras de repertorio en los teatros públicos madrileños, que apuestan mayormente por programar obras de creación contemporánea. Su política artística se proyecta en los teatros de otras ciudades del país que, como una reacción en cadena, la emulan. Ofrecemos la opinión de los directores de escena y académicos Manuel Canseco y Aitana Galán sobre la importancia de mantener vivo el repertorio nacional e internacional en las programaciones de los teatros públicos.

Pasar del todo a la nada

CUANDO ARTESCÉNICAS me llamó para proponerme que escribiera estas líneas en la revista de la Academia, le comenté que no podría nunca defender la ausencia de *teatro de repertorio* en las programaciones de los teatros de titularidad pública porque sería, a mi entender, un disparate. E igual de disparatado sería por mi parte cuestionar que la *creación contemporánea* goce del apoyo y visibilidad que otorgan los teatros nacionales, municipales o comunitarios. No creo que el asunto se reduzca a una elección simplista entre una opción u otra ya que es tan necesario potenciar el teatro que se hace o se escribe hoy como releer, refrescar y convivir con el patrimonio del pasado.

La cuestión debería poder solventarse con más o menos fluidez si los responsables de los teatros se aventurasen a proponer líneas diversas de programación y a ofertar lo que nadie está ofreciendo. Sin embargo, parece que la tendencia es a la inversa y las carteleras públicas tienden a solaparse y a uniformizarse. Si el Centro Dramático Nacional propone *creación contemporánea*, ayuntamientos, comunidades, etc. corren a producir y programar también ellos *creación contemporánea*, en detrimento de los clásicos o del llamado *teatro de repertorio*. No deja de ser incongruente que mientras muchas piezas dramáticas de hoy nos instan a apelar a la memoria histórica, nos hayamos convertido en unos desmemoriados sin complejos cuando se trata de recordar las obras artísticas, literarias o escénicas que nos preceden.

> ***"No deja de ser incongruente que mientras muchas piezas dramáticas de hoy nos instan a apelar a la memoria histórica, nos hayamos convertido en unos desmemoriados"***

Apoyar y programar la *creación contemporánea* no debería significar acabar de un plumazo con la producción del repertorio universal y, ni mucho menos, con el repertorio patrio; pero en este país se pasa del todo a la nada y de la nada al todo con una facilidad pasmosa y si hace diez años era difícil ver un espectáculo de un autor novísimo en un *nacional,* hoy es dificilísimo ver un Ibsen o un Pirandello y la cosa se complica

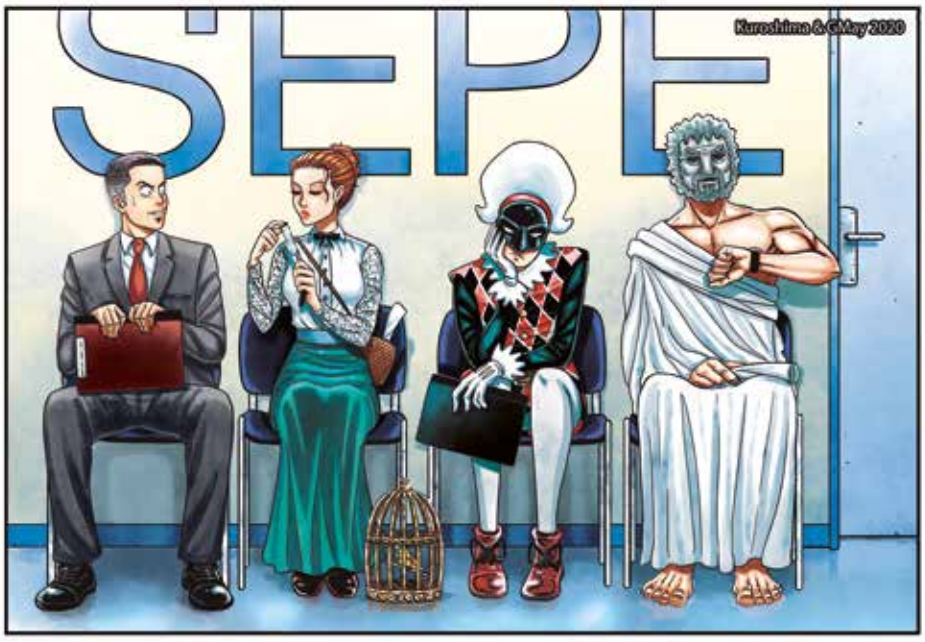
aún más si el autor es *uno de los nuestros,* llámense Joan Brossa, Buero Vallejo, Benavente o Duque de Rivas… Ni siquiera Jardiel, Mihura o Valle-Inclán figuran anualmente en las programaciones públicas; en el caso de Valle-Inclán el asunto es directamente delictivo ya que su literatura dramática contiene posibilidades escénicas que, en mi opinión, trascienden los modelos de producción habituales y ni hoy han podido abordarse en su totalidad. Como en todo, hay excepciones: a Lorca sí se le programa con asiduidad y -que Lorca me perdone-, en ocasiones, hasta el empacho.

El asunto del *repertorio* no es, en absoluto, baladí. Detrás de él se esconden cuestiones importantes, como la inversión pública en las artes escénicas -una inversión que en España, a diferencia de otros países europeos, no ha dejado nunca de ser pírrica- , o las decisiones políticas que conllevaría establecer una suerte de *corpus* de obras teatrales, autores, e incluso puestas en escena y directores sobre los que sustentar la Historia y la proyección exterior de nuestro teatro. Desde el punto de vista literario nadie parece cuestionar que el Siglo de Oro supone nuestro patrimonio más preciado, pero a partir del XVIII nos quedamos muy por detrás de nuestros vecinos en todas las cuestiones que tienen que ver con la puesta en escena y con las *nuevas dramaturgias* que emergían por entonces. El abismo histórico entre nuestro teatro y el de países como Francia o Alemania lo intentó superar Galdós, lo intentó superar Valle y los autores de hoy siguen en ese intento. En ese sentido, es fantástico que las administraciones públicas doten de recursos a la nueva creación, pero si no se implantan políticas de extensión y sostenimiento del teatro (de todo el teatro), mucho me temo que seguiremos siendo, como dicen, un caso "anómalo" dentro de la actual cultura europea.

"El asunto del repertorio esconde la cuestión de establecer un corpus de autores y obras"

Aitana Galán
Directora de escena

Por Ulises Kuroshima / García May



La necesidad de un repertorio

ENTENDAMOS POR REPERTORIO no el "conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución", que define la RAE, sino el conjunto de obras de la dramaturgia universal que han sobrevivido al paso del tiempo convirtiéndose de esta manera en clásicas, es decir: *Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia*.

Hablar en teatro de la conveniencia de que mantengamos vivo un cierto repertorio de obras señeras de la dramaturgia universal, y por ende de la española, parecería obvio si no fuera porque vengo observando últimamente el desinterés que existe en llevar a cabo estas producciones. Desinterés que puede excusarse en los teatros o compañías privadas por el costo, que cada vez las hacen más prohibitivas, pero desde luego me parece imperdonable en los teatros públicos, máxime cuando en la mayoría de ellos se cuenta con varias salas de exhibición y medios económicos para afrontarlas.

Tal vez mi experiencia viene marcada, afortunadamente, por mi primera etapa teatral, a las órdenes de José Luis Alonso Mañes, en el Teatro Nacional María Guerrero. En aquella época, y en un solo espacio de representación, se alternaban autores como Chéjov, Ionesco, Brecht, Unamuno o Valle-Inclán, con otros que emergían dentro de nuestro panorama teatral como Antonio Gala o Alfredo Mañas.

Varias son las razones a esgrimir para defender el repertorio:

- Que forma parte de nuestro acervo cultural y, no lo olvidemos, los teatros, especialmente los nacionales, deben ser fuentes de cultura. Si hablamos de nuestros autores, el ver como afrontaron en su momento el problema que plantean, es ya una verdadera inmersión en nuestra historia y en la evolución de nuestra sociedad. Si la obra que se pone en escena pertenece a un dramaturgo de otra nacionalidad, de otra cultura, el hecho de poder ver cuál es su contenido, la forma de plantearlo y de afrontarlo, es de por sí un enriquecimiento, y no solo para el espectador sino también para todo el equipo que afronta esa tarea.
- Al considerarlas como un modelo, nos sirven de aprendizaje, en una profesión en la que la práctica lo es casi todo. La estructura de esas obras, la profundidad o complejidad de sus personajes, los temas y situaciones que tratan -producto de la época y pensamiento de esos autores-, el hecho de conseguir una comunicación con el espectador actual, etc., son motivos más que suficientes para mantenerlos vivos sobre nuestros escenarios.
- Punto importante también para el mantenimiento de un repertorio es el lenguaje que suelen contener. En una sociedad cada día mas pobre en palabras, en la que muchas expresiones parece que están en vías de extinción, debiéramos preocuparnos, sobre todo desde las instituciones, de conservar la riqueza del idioma, tal como hacen los países de nuestro entorno. Cuántas veces hemos podido comprobar que vocablos, que para los de mi generación eran comunes, son desconocidos para muchos de nuestros jóvenes.

El teatro no es tan solo un oficio o un entretenimiento, es también y, sobre todo, un arte.

Un arte que tiene el privilegio de unir la expresión verbal con la física, con la luz, con la música, con la pintura o la arquitectura (a través del decorado o la escenografía). Un arte que debe provocar una interacción emocional con el espectador, pero que al fin y a la postre debe ser un producto artístico. Sin que ello signifique que no pueda ser provocador, revulsivo de una sociedad o fiel reflejo del momento en que se gesta.

Me parece acertado el interés por los dramaturgos actuales, pero ¿acaso es incompatible con poder "paladear" con frecuencia piezas maestras de autores consagrados? ¿Es que, entre las distintas salas, de características tan diferentes, ni una sola de ellas puede dedicarse, si no en exclusiva, de manera continuada a piezas de repertorio? No es suficiente salpicar la programación con alguna que otra obra de los grandes autores. Todos hemos sido jóvenes y todos hemos pretendido renovar el arte dramático. El tiempo nos va enseñando que se transgrede desde el conocimiento. Que confrontar ideas, incluso formas, es un proceso de madurez de conocimientos. Puede que los gestores hayan pasado por ese proceso, pero las nuevas generaciones también tienen derecho a disfrutar los clásicos.

Me parece acertado el interés por los dramaturgos actuales, pero ¿acaso es incompatible con poder "paladear" con frecuencia piezas maestras de autores consagrados?

Manuel Canseco
Director de escena

Compañía Nacional de Danza

Director Artístico
Joaquín De Luz

CARMEN

Úbeda,
Festival de Música y Danza de Úbeda, 4 de junio

Sevilla,
Teatro de la Maestranza,
13 de junio

GISELLE

Valencia,
Palau de les Arts,
del 23 al 27 de junio

Granada,
Festival de Granada,
2 de julio

bailarina Giselle Giada Rossi *foto* Alba Muriel *bailarina Carmen* Sara Fernández *foto* Carlos Quezada *diseño* Javier Garceche

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

La resurrección de Manolita Chen

Retrato de Manolita Chen. (Archivo de J.J. Montijano)

Manuela Fernández Pérez falleció en Sevilla en 2017. Tenía ochenta y nueve años. Llevaba treinta retirada del mundo artístico donde fue conocida como Manolita Chen. Un nombre asociado a los teatros itinerantes, a los teatros de carpa que llegaban a localidades a las que no iba ninguna otra compañía. Aunque también aparecían en los feriales de ciudades importantes. Manolita cerró su teatro circo chino en 1986. Las variedades, las canciones populares, los chistes picantes, las vedettes ligeras de ropa ya habían perdido su atractivo. La desaparición de la censura, la proliferación de desnudos en todos los medios, acabó con la esposa de Che Tse-Ping, con Manolita.

Pero una pareja artística compuesta por la actriz Pepa Zaragoza y por el autor y director José Troncoso, resucitó el pasado mes de abril el viejo teatro chino y a su propietaria. Como no podía ser menos, lo hizo en otro circo, el madrileño Price donde Manolita comenzó su carrera como bailarina. En el viejo y derribado Price, claro. Todo un homenaje a un género que todavía recuerdan las generaciones mayores y que, con esta resurrección, tal vez despierte la curiosidad de los jóvenes. Por todo ello nuestra revista se suma a esta recuperación escénica.

MANOLITA, REINA DEL PORTÁTIL

Por Juan José Montijano

LA POSGUERRA ESPAÑOLA vio el nacimiento de un fenómeno teatral que hundía sus raíces en los áureos cómicos de la legua. Frente a los denominados *teatros de planta*, los teatros portátiles, a imitación de los circos ambulantes, recorrieron toda la orografía nacional llevando su arte trashumante y, consiguientemente, la cultura a aquellas recónditas poblaciones españolas para las que era enormemente difícil su acceso.

Existieron dos variantes de aquellas carpas: las conocidas como *de repertorio*, donde familias como las de los Pozón, Enguídanos, Tejela, Rossi, Agudín, Romero Gaona, González Lechón, Largo Borza o Hernández Delgado ofrecían una vasta nómina de comedias, dramas, funciones infantiles y hasta de zarzuela de los más variados autores del momento. Junto a ellas, los portátiles de variedades, intrínsecamente unidos al circo, puesto que en sus inicios fueron denominaciones híbridas, consiguieron el beneplácito del público que asistía, con furor, a la llegada de una de sus compañías.

La España de finales de los años cuarenta veía así el nacimiento de distintos teatros portátiles de ▸

Publicidad del Teatro Chino. (Archivo de J.J. Montijano)

variedades ambulantes: el Radio Teatro de Salvador Hervás que, andando el tiempo se convertiría en el Teatro Lido; el Argentino, de los hermanos Llorens, el Teatro Chino de Chen Tse-Ping y el *otro* Chino, propiedad de Antonio Encinas. Con el tiempo, estos cuatro grandes empresarios se toparían con decenas de competidores: el Teatro Casablanca, el Capri, Apolo, Rex Condal, Candilejas, Crazy Hall Revue, Scala Monumental… pero tan sólo uno, fue el *rey* indiscutible de este inigualable y poco estudiado fenómeno parateatral.

DE CHARIVARI A VEDETTE

Manuela Fernández Pérez nació en el Madrid de 1927. Desde muy temprana edad comenzó a destacar cantando, bailando y tocando los palillos, por lo que sus padres decidieron matricularla en el Conservatorio de la artista Laura de Santelmo. Allí aprendió a perfeccionar las disciplinas antes mencionadas hasta que un contratista, quien buscaba nuevos talentos, se fijó en ella y le ofreció trabajar como *charivari* o bailarina en el conjunto de chicas del célebre y tristemente desaparecido Circo Price, en la madrileña Plaza del Rey donde, andando el tiempo, conocería al que después se convertiría en su marido, el jefe de la *troupe* circense "Che-Kiang", Chen Tse-Ping y a los hermanos de éste.

Con *Chepín*, como solía conocérsele al jefe de esta recordada *troupe*, contrajo matrimonio en 1944. Ella dejaría de ser *charivari* para ayudar a su marido como pareja artística en los distintos números que la *troupe* ofrecía, entre ellos el célebre lanzamiento de cuchillos. En el Price continuarían hasta el año 1947 cuando Chen Tse-Ping decide crear su propio circo, el denominado Circo Chino "Che-Kiang", *padre* del posterior Teatro Chino. Con aquella denominación continuaría hasta finales de los años cuarenta cuando la carpita inicial, debido a lo deteriorada que estaba, se cambiase por otra mucho más amplia y espaciosa a la que se denominó Teatro-Circo Chino. Se eliminaron las perchas y se amplió el escenario. Manolita, que sentía pavor cuando se ponía como ayudante de su marido en el lanzamiento de los cuchillos, decidió dejar aquello y comenzar una carrera como vedette estrella de la nueva carpa adoptando, desde entonces, el nombre artístico de Manolita Chen.

Manuela Fernández Pérez nació en el Madrid de 1927. Desde muy temprana edad comenzó a destacar cantando, bailando y tocando los palillos.

Pepa Zaragoza en Manolita *Chen, un cuento chino.* Madrid, 2021. ©Antonio Castro

Disciplinada, enérgica, autoritaria… Manolita hacía furor cuando se subía al escenario. Para ella escribían los mejores compositores y libretistas del momento… para ella… y para Celia Gámez, quien en más de una ocasión se rindió ante el arte que emanaba la *reina del teatro portátil*. Una reina que, además, ejerció como empresaria y contratista de los artistas que trabajaron junto a ella y para ella. Tan sólo un tumor en el oído acabó por retirarla de la escena.

El Teatro Chino de Manolita Chen daría su última función con el espectáculo *Aluzinante* en 1986. El resto… ya es historia.

BOMBILLAS EN EL DESCAMPADO

Por Antonio Castro Jiménez

EL RECUERDO QUE yo tengo del teatro chino de Manolita Chen es un gran rótulo festoneado de bombillas, de no mucha intensidad, que alumbraba un descampado. Vivíamos muy cerca del solar en el que, regularmente, se instalaban los circos que llegaban a la pequeña ciudad. Al regresar de la escuela nos deteníamos en las inmediaciones viendo a los animales, entre los que no faltaba nunca un elefante que transmitía una profunda tristeza. En ese mismo descampado se instalaba el teatro chino. A los niños nos producía más curiosidad que los circos aunque no veíamos pasear a las artistas. O tal vez sí, pero sin los atavíos de escena no llamaban la atención. Destacaba en aquella carpa no excesivamente lujosa la portada en la que aparecían retratadas en coloridos dibujos las estrellas del espectáculo. Dibujos un tanto descoloridos ya tras meses expuestos a la intemperie.

Mis paisanos, los adultos, llegaban en masa al teatro perfectamente endomingados porque, entonces, los espectadores todavía se vestían para ir al teatro,

El Teatro Chino en alguna ciudad de España. (Archivo de J.J. Montijano)

Así como ir al circo, si teníamos suerte y nuestros padres dinero, era posible, ver a Manolita Chen era impensable. A mí también me llamaba la atención ese nombre. No alcanzaba a comprender la unión de Manolita, el nombre de la tendera del ultramarinos de la vecindad, con el apellido Chen. Fue mucho más tarde cuando conocí la historia.

Mis paisanos, los adultos, llegaban en masa al teatro perfectamente endomingados porque, entonces, los espectadores todavía *se vestían* para ir al teatro, aunque fuera el de la Chen.

Como generalmente llegaba con el buen tiempo, por las noches dormíamos con las ventanas abiertas y nos llegaban las melodías de la orquestina y, sobre todo, las voces de las vocalistas amplificadas hasta el ruido. También oíamos -y eso nos intrigaba más- risotadas del público seguidas de salvas de aplausos. El misterio, y la curiosidad, no cejaban.

Por la mañana, al pasar por delante, todo rezumaba vulgaridad y el cartelón, con las bombillas apagadas, resultaba muy poco llamativo. Hasta que se encendía para la primera función que, en esos meses, comenzaba todavía con luz de día.

Ocurría que una noche, en la cama, oíamos como todas las anteriores, los ecos de la función hasta que lográbamos dormir. Sería por cansancio porque el último pase terminaba de madrugada. Pero, a la mañana siguiente, descubríamos que Manolita y su teatro se habían esfumado, habían desaparecido durante la noche y en el solar solo quedaban montoncitos de basuras y algún cartel desgarrado. ¿Habríamos tenido algún sueño *felliniano*? ◆

Dramaturgos en el ring

Del 9 de abril al 22 de mayo se celebró en Madrid, auspiciado por el Teatro Español, el V Torneo de Dramaturgia. Una competición entre dramaturgos cuyo desenlace decide el público. *Camino largo de vuelta a casa,* de Íñigo de Guardamino, se impuso en la final sobre *Win, win* de Juli Disla.

Por Félix Estaire

EL TORNEO DE DRAMATURGIA es una idea de Jordi Casanovas que celebra su quinta edición de Madrid en el Teatro Español. El *combate* trata de aunar algunos elementos lúdicos que comparten el teatro y el deporte para conformar una mixtura sugerente y emocionante. De esta forma se convierte la experiencia en un dispositivo espectacular muy interesante, estimulante y con muchos ingredientes para el disfrute del público asistente. Además de permitir a los dramaturgos escuchar su texto y descubrir sus potencialidades, se genera un ambiente de respeto y entrega entre asistentes y profesionales que propone una convivencia lúdica muy cercana y próxima. Esta relación de proximidad con los espectadores, con los autores y con los intérpretes deviene en una experiencia ilusionante porque nos iguala a todos, acentúa nuestro sentido de comunidad … quizá nos acerca al sentido que los griegos daban a sus fiestas teatrales de cuya celebración también salía el texto (un montaje, un creador) predilecto de los asistentes.

La dinámica del Torneo es sencilla porque se encargan ocho textos a sendos dra-

El ambiente es de respeto y entrega entre los profesionales y los asistentes y propone una convivencia lúdica y cercana

Arriba: Miguel Cuerdo proclama ganador a Íñigo Guardamino en presencia de Juli Disla. ©Antonio Castro

El ring listo para el enfrentamiento de dramaturgos.

maturgos. Los textos deben estar escritos con arreglo a tres normas fundamentales. A saber, no deben contener indicaciones técnicas ni acotaciones, deben tener un máximo de palabras que no superen los 40 minutos y deben estar escritos para ser leídos por dos intérpretes (he escuchado textos con muchos personajes, no solo con dos).

Una vez escritos los textos, la productora (La Zona), se encarga de sortear el emparejamiento de las piezas. Así, se forma un cuadro de enfrentamientos como el de las competiciones deportivas en las que se va avanzando de fase con cada victoria. Las fases son cuartos de final en los que compiten ocho autores con ocho textos, semifinales con cuatro autores y finales, donde se enfrentan dos autores.

Una vez que los enfrentamientos están decididos, la productora se encarga de buscar elenco para cada uno de los textos que se enfrentan cada día. El elenco recibe el texto con una semana de antelación para poder leerlo, aunque no sabe qué papel leerá. ¿Por qué? Porque la dramaturga o el dramaturgo conoce al elenco el mismo día en que se lee/ defiende el texto que ha escrito y es ahí donde concreta el reparto. Ese mismo día, dispone de tres horas de ensayo para introducir y dirigir las cosas que considere que necesita para llevar a cabo la lectura con garantías. Al menos, con las garantías que ofrece disponer de tres horas de trabajo. He de reconocer que, si tu texto se ajusta a las normas (sobre todo la duración), da para concretar y asegurar que quienes vayan a leer, dispongan de algunas pautas y de mucho espacio de libertad creadora. Quizá este detalle habilita la posibilidad de la magia puesto que los intérpretes suelen entregarse con la fuerza con que lo hace un deportista cuando sale al terreno de juego (quizá el escenario debería ser siempre eso, un terreno de juego). Es entonces cuando se exhibe el dispositivo, que es muy sencillo. En Madrid, una maestra de ceremonias ▶

EL GANADOR: ÍÑIGO GUARDAMINO

El V Torneo de Dramaturgia lo ganó Iñigo Guardamino (Bilbao, 1973), dramaturgo experimentado que pasó primero en el cine hasta terminar en las tablas. Tiene más de una docena de obras, algunas estrenadas en el Centro Dramático Nacional (*Metálica*), Pavón y salas alternativa. La escrita para esta ocasión lleva por título *Camino largo de vuelta a casa* y, según cuenta, "es una comedia sobre la relación entre una abuela de noventa y pocos y su nieta treintañera que ha tenido que volver a vivir con sus padres y con ella por quedarse en el paro". Y añade: "Es una historia intergeneracional que no es lo que parece al principio. Es comedia, pero con malos ratos".

Respecto a la experiencia del Torneo, explica que es muy especial: "El tener que trabajar con distintas actrices en cada eliminatoria y con poco tiempo lo hace bastante intenso. Luego está la lectura, y la reacción del público que es participativa no sólo votando, sino también incitado por la presentadora. Y finalmente la proclamación de la persona ganadora es un poco surrealista". Pero concluye que "ganar algo con lo complicado que está todo está muy bien, la verdad".

se encarga de presentar y dinamizar el acto. Se presenta a los autores y se sortea el orden en que se leerán los textos. En ese momento, se llama a los intérpretes del texto para que entren en el ring a leer. Se hace la lectura del primer texto, se hace un descanso y después se procede con la lectura del segundo texto, también en el ring.

EL PÚBLICO HABLA Una vez que se han escuchado ambos textos, el público realiza una votación a ciegas (nunca se dice de quién es cada texto), basándose en sus propios criterios y gustos. La idea es que se vote al texto que más haya interesado a cada espectador. Se hace un recuento de los votos y el texto ganador pasa a la siguiente ronda, mientras que el que ha obtenido menor votación, queda eliminado de la competición.

En las semifinales se repite el proceso, con la particularidad de que se busca un elenco diferente en cada fase, de forma que se llegue en las mismas condiciones a cada jornada. De cada semifinal sale un texto que pasa a la siguiente ronda, la final. En la final, un nuevo elenco ensaya tres horas con cada dramaturgo y se realiza el último dispositivo del torneo. Tras la votación del público asistente, se hace entrega de una pluma de oro a la persona que haya escrito el texto más votado.

Es un formato atractivo, excitante y habilitado para que se generen momentos de mucha tensión teatral, de emoción a través del enfrentamiento tanto en la lectura como en la interpretación

Resu Morales y Natalia Huarte interpretan el texto ganador: *Camino largo de vuelta a casa.* ©Antonio Castro

Esta es la síntesis del Torneo de Dramaturgia. Es un formato atractivo, excitante y habilitado para que se generen momentos de mucha tensión teatral, de emoción a través del enfrentamiento y de la lectura casi visceral que se hace del texto y en donde los intérpretes están tremendamente despiertos y ágiles. Además, permite ver las mayores o menores *virtudes* de la propuesta textual.

La primera edición se celebró el año 2017, con Ignacio del Moral como ganador. En las siguientes fueron vencedoras Claudia Cedó, Juana Escabias y Celia Morán. En 2020 el torneo fue telemático, pero este año ha podido volver el público a este singular e incruento ring. En él he presenciado momentos de una teatralidad maravillosa y brillante, he llegado a ver auténticos prodigios de comunicación teatral, textos que se levantan del papel con cada palabra, simbiosis interpretativas en absoluta entrega a la ficción que propone la obra, espectadores escuchando (*experienciando*) con total atención, con deleite, con una predisposición al juego casi encomiable. Me atrevería a decir que el torneo es aquello de: "dame cuatro tablas, dos actores y una pasión", con el añadido de que, en este caso, se escuchan dos pasiones en vez de una. Pero no solo eso, se genera una tercera pasión a través de la votación que decide qué texto pasa a la siguiente ronda. Así que… deporte teatral, teatro deportivo… jueguen, jueguen, que diría el árbitro. ◆

37 mostra internacional de teatro de ribadavia

del 16 al 25 de julio de 2021

mitribadavia.gal

deseño: ala comunicación

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA

inaem

Xacobeo 21·22

XUNTA DE GALICIA

DEPUTACIÓN OURENSE

Concello de Ribadavia

La gran farsa del mundo

Por Daniel Migueláñez (Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Es imposible entender de manera separada la redacción de las farsas de la de los esperpentos en el teatro de Valle-Inclán. La editorial Verbum acaba de publicar un volumen editado por el Instituto del Teatro de Madrid -*Farsas y esperpentos*- que recoge toda su producción.

Producción de *La marquesa Rosalinda*, dirigida por Miguel Narros y estrenada en 1970. © Manuel Martinez Muñoz

La paradoja que encierra el espíritu de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) ha conseguido que multitud de teatreros de distintas partes del mundo vuelvan la vista al dramaturgo de Villanueva de Arosa para contar, con su ayer, los problemas de cada hoy y las esperanzas de cada mañana. Fue, sin duda, la encarnación del hombre de teatro; él mismo se fraguó su propia máscara extravagante, inversión carnavalesca del burgués arquetípico: «Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: Don Ramón del Valle-Inclán».

Valle tuvo, como es bien sabido, una compleja relación con los escenarios españoles. Su rechazo teatral estaba propiciado, en gran medida, por la ardua tarea que suponía estrenar sus textos en algún teatro comercial. Ello, unido a las desavenencias con Benito Pérez Galdós y el matrimonio Fernando Díaz de Mendoza–María Guerrero allá por 1912, y lo poco que le gustó la interpretación de la Xirgu en su *Yermo de las almas* en 1915, hizo al dramaturgo comenzar un largo período de sequía escénica.

Valle no era un autor rentable desde el punto de vista de la taquilla; su teatro, aún hoy, alberga numerosas ▶

La reina castiza, estrenada en 1931 por la compañía Irene López Heredia-Maria Asquerino.

La redacción de las farsas de Valle coincide con el apogeo de la vanguardia y con el distanciamiento de la escena de su tiempo, que le lleva a explorar las fronteras entre géneros

dificultades –quizá son precisamente las que dotan a su obra de esa gran riqueza teatral– que muchos directores han querido superar para levantar de la página los conflictos únicos que encierran sus palabras.

Aunque Valle dejó por el camino algunas obras sin estrenar (entre ellas la joya de la corona, *Luces de bohemia*), y su obra no cosechó los laureles que a su gusto merecían, sí que vio representar muchas de sus piezas (dieciséis del total de su producción dramática). Los últimos años han sido testigo de grandes montajes de sus textos: las *Divinas palabras* de José Carlos Plaza en 2019, *Luces de bohemia* de Lluís Homar en 2012 o Helena Pimenta en 1993, el *Retablo de la avaricia, lujuria y muerte* de José Luis Gómez (2004), El yermo de las almas de Narros en 1996, las *Comedias bárbaras,* también de Plaza, en 1991, el *Tirano Banderas* de Lluís Pasqual en 1992, el *Martes de carnaval* de Mario Gas (1993), y un largo etcétera.

La enamorada del rey, dirigida por José Luis Alonso y estrenada en el María Guerrero de Madrid en 1967.©Gyenes/ CDAEM.

Ricardo Joven y José Luis Esteban en *Luces de bohemia* por el Teatro del Temple. Director Carlos Martín. 2009. ©Antonio Castro

Aunque Valle tuvo una compleja relación con los escenarios, sí que llegó a estrenar 16 de sus piezas. En nuestra época han sido sus esperpentos los que han vivido un progresivo *revival* escénico

El esperpento, vemos, ha vivido un progresivo r*evival* escénico, probablemente por su éxito estético en la deformación del espíritu hispánico, en esa delgada línea que separa a los personajes, muñequizados, de la vida y la muerte.

> Max.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada

Esa deformación especular es la que permite mirar críticamente a la España presente. En 1928 Valle-Inclán es entrevistado por Gregorio Martínez Sierra para ABC y formula una de las poéticas dramáticas más conocidas del siglo XX; Valle habla de la posición del autor frente al personaje de tres modos posibles: de *rodillas*, tal y como Homero miraba al héroe trágico, reverencialmente; *de pie*, con la empatía de Shakespeare mirando cara a cara; *y en el aire*, desde las alturas, contemplando a las criaturas como los dioses. En esta última se enmarca el esperpento. Pero, ¿qué ha ocurrido con las farsas?

ARMONÍAS Y CONTRARIOS: LAS FARSAS

Es imposible entender de manera separada la redacción de las farsas de la de los esperpentos, pues, incluso en las primeras obras, se anuncian muchos de los elementos que nos llevarían irrevocablemente al Callejón del Gato. La farsa es un género complejo que hunde sus raíces en nuestro primitivo teatro carnavalesco y alberga, en su universo fronterizo, una apelación continua a la sensibilidad del espectador mediante la ironía y la deformación.

La redacción de las farsas de Valle coincide con el apogeo de la vanguardia y con el distanciamiento de la escena ▸

de su tiempo, que le lleva a explorar, sin muros, las fronteras entre géneros. Forman parte del ciclo farsesco: *La marquesa Rosalinda* (1913) y las tres obritas integradas en la recopilación *Tablado de marionetas* (1926 y 1930). Tomando estas referencias, varias compañías se han querido acercar a este universo dramático con el objetivo de escenificar un Valle lleno de armonías y contrarios.

Francisco Nieva o la propuesta del argentino Alfredo Arias y la compañía del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en 1988.

La pieza de Valle siempre tuvo buena acogida en el entorno del Teatro Español Universitario (TEU). La más reciente puesta en escena de *La marquesa Rosalinda* obedece a este marco: en junio de 2016, el

La última producción hasta la fecha de *Luces de bohemia,* dirigida por Alfredo Sanzol para el Centro Dramático Nacional en 2019. ©Marcosgpunto

En 1912 aparece por entregas *La marquesa Rosalinda*, una historia de amor, en suma, atravesada por la poética modernista, que se estrena en marzo del mismo año por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, los cuales encarnaron, respectivamente, los personajes de Rosalinda y Arlequín, cuyas interpretaciones abominaron a Valle.

Más de cuatro décadas después del estreno de Guerrero-Mendoza, Gustavo Pérez Puig llevaría a las tablas del Teatro Reina Victoria, en 1957, una nueva *Marquesa Rosalinda*. Posteriormente contamos con el estreno de Miguel Narros (1970) con escenografía del gran

Se ha representado el Valle canónico, pero convendría preguntarse, pasada ya la frontera del siglo XXI, si se han revisitado suficientemente sus farsas

polifacético director y dramaturgo Abel González Melo monta la obra junto al grupo universitario de la Universidad Carlos III.

TABLADO DE MARIONETAS

En lo que se refiere a las puestas en escena de las piececitas que integran el *Tablado de marionetas*, podemos destacar, en primer lugar, el estreno de *La cabeza del dragón*, el 5 de marzo de 1910 en el Teatro de la Comedia, por la compañía de Matilde Moreno, gracias al impulso del Teatro de Niños, efímera empresa que iniciara don Jacinto Benavente con la idea de generar un público infantil en el Madrid de la época. El 17 de noviembre de 1960, Ricard Lamote de Grignon dotó de música a la piececita farsesca y la convirtió en ópera para ser estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona bajo la dirección escénica de Antonio Chic. También sabemos de representaciones en 1962 dirigidas por Ángel F. Montesinos; en 1995 por Teatro del Duende, dirigida por Jesús Salgado; en 1997 por Fernando G. Tejada, entre otros. Además, conviene recordar que, en febrero de 2017, *La cabeza del dragón* se convirtió en la primera obra de Valle en ser interpretada en gallego, dirigida por Quico Cadaval con estreno en el Teatro Principal de Santiago.

En cuanto a *La enamorada del Rey*, José Luis Alonso estrena el 19 de enero de 1967, en el María Guerrero, un programa teatral que integraba la farsa acompañada de *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*. En 1986 el Teatro Progreso de Madrid representó una nueva versión dirigida por Juan Pedro Aguilar en el Teatro Español. La Farsa italiana se estrena también en la temporada 1987-88, con dirección de José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero.

La reina castiza tardó más de una década en representarse tras ser publicada en 1920, en la revista La Pluma. Rivas Cherif quiso llevarla a escena infructuosamente ese mismo año, pero hubo que esperar a la noche del 3 de junio de 1931, en que la *Farsa y licencia de la Reina castiza* pudo traspasar las fronteras del papel para saltar a la escena del Teatro Muñoz Seca gracias a la compañía de Irene López Heredia-Mariano Asquerino. En 1966 la compañía Los Goliardos estrena esta *Farsa y licencia* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dirigida por Ángel Facio.

El gran estudioso y amante de Valle-Inclán, el maestro César Oliva, puso en escena la obra para el TEU de Murcia en 1967, y en 2004, Histrión Teatro aborda de nuevo la farsa con dirección de Juan Dolores Caballero. Como se ha visto, varias son las ocasiones en que el teatrero ha tenido ocasión de encarnar el deformador mundo de la farsa valleinclanesca, aunque su recepción ha sido bastante desigual. Convendría preguntarse, pasada ya con distancia la barrera del siglo XXI –en el que las obras se han revisitado muy pocas veces–, si ha sido suficiente. Si, con todo, el gallego tiene algo que decirnos en este sentido y quizá convendría brindarle los medios. Es cierto que se está volviendo al Valle canónico, al esperpéntico, pero creo que estas obritas señaladas en las líneas precedentes nos aportan las coordenadas perfectas para enfrentar al espectador actual a otro –distinto– espejo deformante. ◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardona, Rodolfo & Anthony N. Zahareas (1970): *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia.
- Huerta Calvo, Javier & Vélez-Sainz, Julio (coords.) (2018): *Valle-Inclán y Buero Vallejo: esperpento y tragedia en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Muñoz Cáliz, Berta (2011): «Valle-In*clán y la censura de representaciones durante el franquismo», Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 1.
- Oliva, César (2005): «Estrategias escénicas en los esperpentos de Valle-Inclán», *Anales de la literatura española contemporánea*, 40.3, pp. 1041-1057.
- Santos Zas, Margarita (coord.) (2018): «Estudio crítico» a Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas, V (Teatro y poesía)*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. xvii-cclvi.
- Urrutia, Jorge (1995), «Introducción» a Ramón María del Valle-Inclán, *Tablado de Marionetas para Educación de Príncipes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón María del (2021): *Teatro I. Farsas y esperpentos*, Sergio Santiago (coord., ed.), Daniel Migueláñez, María Serrano (eds.), Madrid, Verbum.

A TIROS (Y PUÑALADAS) en el teatro

Por Antonio Castro Jiménez

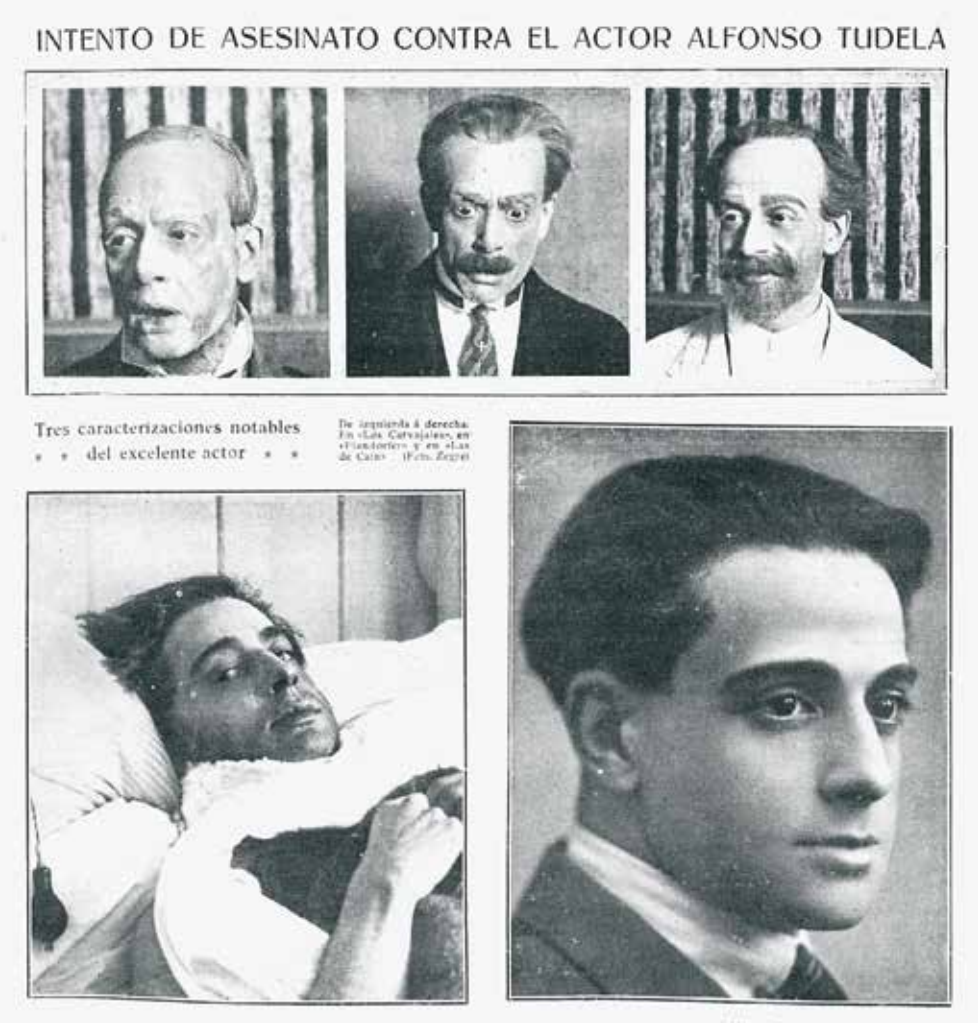
Las pistolas de fogueo han sido un elemento imprescindible del atrezo teatral. Y, en ocasiones, origen de chanzas cuando los tiros no entran a tiempo y arruinan una escena dramática. Los tiros de que hablamos en este reportaje no son de efectos especiales.

En 1813 se ordenó al Ayuntamiento de Madrid que a todas las funciones de los coliseos del Príncipe y de la Cruz asistieran cuatro alguaciles y un cabo en prevención de los incidentes. Normalmente las broncas se iniciaban por los exabruptos de los *mosqueteros*, las discusiones entre las espectadoras de la cazuela y los del patio o por encaramientos de los cómicos con el público. La sangre no llegaba al río. Pero sí, buceando en la prensa de distintas épocas, hemos encontrado estos episodios violentos que sucedieron en teatros españoles.

El primer escenario fue el teatro-circo de Parish (o Price) el 24 de abril de 1902. Los protagonistas: un duque y un joven de Torrelavega. Podría ser el argumento de una trágica pieza escénica, pero el suceso fue real. El duque de Arión, Joaquín Fernández de Córdoba, se encontraba en uno de los palcos presenciando la función. Rafael Barret y Álvarez de Toledo, un joven cántabro, entró en el patio de butacas sin preocuparse de los espectadores y, acercándose al palco donde se encontraba el aristócrata, la emprendió a palos con él sin mediar palabra. No se arredró el duque que emprendió la persecución

de su agresor ante el desconcierto del público. El gobernador civil se encontraba en la sala y logró, junto a los amigos del duque, reducir al atacante, que no se libró de recibir algunos cachetazos de su víctima. El herido recibió atención médica pudiendo retirarse a su casa. Según se supo más tarde el agresor había provocado un duelo que no llegó a celebrarse por la intervención de un tribunal de honor. Lo presidía, precisamente, el duque de Arión quien rechazó los argumentos del joven Barret y le negó la posibilidad de reparar las supuestas ofensas en el campo del honor. Éste, ofendido doblemente, había jurado vengarse. Y lo hizo a bastonazos en un teatro. Barret acabó en la cárcel Modelo. Ni Zorrilla hubiera escrito una historia más truculenta.

TIROS EN LAS BUTACAS. Ese mismo año 1902, el 12 de octubre, los tiros sonaron en el Teatro Quintiliano de la ciudad riojana de Calahorra. La compañía encabezada por José Montijano representaba *El crimen de la calle de Leganitos*. El primer acto terminó y en el descanso un espectador, identificado como Donato Díaz, disparó al teniente de caballería Javier Esteban, socio también de la empresa teatral. Al primer tiro siguieron otros tres. Uno acertó de refilón a una espectadora, que resultó herida. Otra mujer del ▸


INTENTO DE ASESINATO CONTRA EL ACTOR ALFONSO TUDELA

Tres caracterizaciones notables del excelente actor

El intento de asesinato del actor Alfonso Tudela fue ampliamente recogido por la prensa. Nuevo Mundo, 12-3-1926.

público sufrió abrasiones en la cara en la estampida que se produjo al iniciarse el tiroteo. La crónica del suceso no aclaró si el crimen de Leganitos llegó a perpetrarse en la escena pero es indudable que el drama se concluyó en el patio de butacas.

POR CELOS. Manolita González Muñoz no hubiera hecho carrera en las variedades al comienzo del siglo XX con ese nombre así que optó por llamarse *La Bella Czarina* y así hacerse un hueco en el género ínfimo barcelonés. El año 1906 actuaba en el Edén-Concert de la calle Conde del Asalto. Compartía cartel, entre otras artistas, con las hermanas María y Teresita Conesa. Esta última ya comenzaba a gozar de las simpatías del público por su belleza y su arte como bailarina. Y, según contaron las crónicas de sucesos, también gozaba de las simpatías del novio de la Czarina. Esta, celosa, quiso cobrarse venganza. El 27 de febrero de 1906 Czarina y Teresita se enzarzaron en una violenta pelea en uno de los palcos del teatro. Según todas las informaciones fue Czarina la instigadora, implicando a varios de los compañeros. En medio de la refriega se presentó Benedicto González, hermano de la cupletista, armado con un cuchillo. Con él asestó varias puñaladas a Teresita, que falleció prácticamente en el acto. Su madre, que acudió a socorrerla, también sufrió algunas heridas. En el juicio el fiscal solicitó la pena de muerte para el criminal y catorce años de cárcel para la madre de este, Modesta Muñoz, como inductora. La Czarina ni fue nombrada. La sentencia que recayó sobre el asesino fue de diecisiete años, cuatro meses y un día de reclusión. No he encontrado referencia de la madre pero debió salir libre porque en 1915 solicitó un indulto parcial de la pena del hijo, que le fue concedido por Alfonso XIII el 30 de diciembre de ese año. Teresa tenía quince o dieciséis años cuando murió. Su hermana mayor fue María Conesa, también cupletista, vedette y actriz. Aterrada por el suceso marchó a México en 1907 donde murió el año 1978. Las Conesa eran también hermanas del actor conocido como Manuel París, que renunció a los apellidos familiares para la escena.

El año 1902, el 12 de octubre, los tiros sonaron en el teatro Quintiliano de la ciudad riojana de Calahorra. La compañía encabezada por José Montijano representaba *El crimen de la calle de Leganitos*

CONCHA ROBLES. Final desgraciado y dramáticamente teatral el de la actriz Concha Robles. Ocurrió en el Gran Teatro Cervantes de Almería el 21 de enero de 1922 durante la representación de *Santa Isabel de Ceres*. Así ocurrieron los hechos. Conchita Robles, nacida precisamente en Almería, era hija del actor Juan Robles, que murió joven dejando a la viuda, Concepción Pérez, con cinco hijos pequeños. Conchita decidió emprender carrera en la escena actuando junto a grandes damas como Rosario Pino, María Guerrero o María Palou. Llegó a ser una de las primeras actrices en el Teatro Español donde conocería, en 1916, a Carlos Berdugo Boté, un comandante de caballería de 45 años, viudo y con dos hijas. Se casó con él aceptando retirarse de la escena. El enlace duró muy poco tiempo por el carácter extremadamente violento del militar. Conchita decidió entonces volver a actuar aunque tardaría años en conseguirlo. Enrolada el año 1921 en la compañía Tudela-Monteagudo, provocó la ira del exmarido que siguió a los cómicos hasta Almería. La noche del 21 de enero se coló disimuladamente en el escenario. Por la tarde había intentado ver a la actriz enviándole un recado con nombre falso, pero esta no quiso recibirlo. Comenzada la representación Concha Torres se colocó entre cajas para hacer su entrada y entonces vio al hombre empuñando una pistola. Aterrada, se protegió detrás de un joven trabajador de imprenta, Manuel Aguilar, que había ido a entregar unos programas. El comandante efectuó seis disparos. Dos alcanzaron al

Comenzada la representación Concha Torres se colocó entre cajas para hacer su entrada y entonces vio al hombre empuñando una pistola.

joven y los otros a la actriz. Al público, inicialmente, no le sorprendió oír tiros entre cajas pensando que serían efectos de la obra. Pero se llenó de terror cuando apareció en escena el joven sangrando abundantemente y desplomándose ante los espectadores de la primera fila. Moriría unas horas más tarde en el hospital. Tenía 16 años y en todos los documentos del proceso se afirmó que era tramoyista. La señora Torres murió entre los bastidores del teatro. El asesino se disparó seguidamente un tiro pero no llegó a suicidarse. Sufrió graves lesiones en un ojo y, tras recuperarse, quedó en manos de la justicia militar. Alfonso Tudela, el primer actor, no pudo resistirse a protagonizar un gran momento durante el suceso y, adelantándose a la batería, anunció solemnemente:

Respetable público: Nos vemos en la necesidad de suspender la función... Acaba de ser asesinada la primera actriz, doña Concepción Robles. El autor ha sido… su marido. (El Heraldo de Madrid 24-01-1922, p.3)

Dos años más tarde el militar se enfrentó a un consejo de guerra en Valencia. A pesar de que intentó manchar la memoria de su esposa asesinada fue condenado a cadena perpetua por la muerte de Concha y a catorce años por la del joven. Tras la apelación la condena se quedó en cuarenta años de prisión y a indemnizar con 15.000 y 10.000 pesetas a las madres de las víctimas. Carlos Berdugo cumplió la pena en Chafarinas.

Los autores Luis Antón del Olmet y Vidal Planas eran amigos. Nadie se explicó por qué el primero mató al segundo (Nuevo Gráfico, 7 de marzo de 1923)

SEPARACIÓN Y SECUESTRO. En los documentos de la apelación de la primera sentencia leemos algunos puntos que muestran hasta qué punto las mujeres estaban sometidas a la autoridad del varón. Concha Robles se separó de su marido año y medio después de la boda, firmando un acuerdo por el que la actriz accedía a no trabajar en Madrid si volvía a las tablas. En ese caso, además, ella debería depositar la cuarta parte de lo que ganara en una cuenta bancaria de la que no podría disponer hasta que falleciera el esposo. Antes del crimen ya se había producido un intento de secuestro por parte del marido, que terminó con una condena a Berdugo por lesiones. Robles presentó demanda de divorcio y solicitó judicialmente poder volver a actuar. Solo tras la autorización de la Audiencia Provincial en 1921 pudo contratarse para realizar gira por España. Su exmarido, al enterarse de su marcha a Almería, se hospedó con nombre falso en el mismo hotel de los actores. Así se llegó al capítulo final de un drama que se prolongó durante cuatro años y en el que se puso en duda la moralidad de la asesinada por "acudir a bailes y cabarets e interpretar personajes de mujeres descocadas". ▶

Otro suceso trágico fue el vivido en el madrileño Teatro Eslava el 2 de marzo de 1923. A primera hora de la tarde se ensayaba la comedia *El capitán sin alma*, original de Luis Antón del Olmet. Serían el último ensayo y el último día de vida del escritor. Si este crimen lo tratáramos como una obra teatral, deberíamos comenzar así:

Decorado: saloncillo del Teatro Eslava, próximo al escenario. *Personajes*: Luis Antón del Olmet y Alfonso Vidal y Planas. Ambos son jóvenes, escritores y amigos reconocidos. En el momento de iniciarse la acción el señor Vidal y Planas espera sentado la llegada de su amigo Luis.

DISPUTA ENTRE AUTORES. A partir de ahí recrearíamos el desarrollo de un asesinado casi anunciado. Vidal Planas pidió a su colega hablar en privado en el saloncito próximo al escenario. Allí fue Antón Olmet. Se encerraron y poco después se oyó un disparo. Cuando acudió la compañía, Luis Antón yacía en el suelo. A su lado Vidal Planas empuñaba un revolver. ¿Por qué tenía Vidal una pistola? Según sus declaraciones ante el juez la había comprado en Valencia el año anterior mientras se representaba su obra *Santa Inés de Ceres*. Lo que no pudo justificar es por qué la llevaba encima el día de autos. Una de las actrices de la compañía, María Corona, que estaba entre bastidores proporcionó a la prensa un jugoso diálogo entre los dos personajes, que fue creído por todos.

Luis Antón del Olmet aún subiría a la escena un año después de su muerte. El 14 de enero de 1924 se estrenó en el Calderón su obra póstuma *El duelo Pérez-Gómez*. Se trata de un sainete tragicómico sobre el duelo entre dos amigos ¿casualidad?

El asesino fue condenado a doce años de cárcel, aunque solo cumplió tres, y a indemnizar a la familia del muerto con 100.000 pesetas. Durante la Guerra Civil salvó a muchas personas encerradas en checas gracias a su militancia en la CNT. Finalizada la contienda se exilió en México, donde murió el año 1965. Se afirma que un fantasma suele merodear por las estancias del viejo teatro, convertido en discoteca. Sería el espíritu del desgraciado Luis Olmet.

La actriz Concha Torres fue asesinada por su esposo en un teatro de Almería.

Hemos citado al actor Alfonso Tudela como testigo de un sangriento suceso, pero él mismo fue protagonista de otro por motivos sentimentales. El señor Tudela habitaba en los años veinte en el barrio de Lavapiés con su esposa, Dolores Aranguren, los dos hijos menores del matrimonio y la madre de Dolores. El 5 de marzo de 1926 la suegra del actor, Blasa Aranguren, le asestó un terrible navajazo en el cuello mientras dormía, dejándolo gravemente herido. La señora parece que quería vengarse por una supuesta aventura extraconyugal. La noche anterior al navajazo, el actor y su esposa habían sostenido una gran discusión. Tras ser detenida, la agresora declaró que el hombre maltrataba a su esposa y que las había amenazado de muerte la noche anterior. Aunque en un primer momento se dijo que el tajo podría haberle afectado a las cuerdas vocales, inhabilitándolo para el teatro, se recuperó y siguió actuando. Tudela era el primer actor del Teatro Infanta Isabel. No hemos podido averiguar cómo se resolvió la crisis conyugal pero la asesina frustrada no tuvo que enfrentarse a la justicia: falleció de una bronconeumonía siete días después de la agresión en cárcel de mujeres, donde estaba en prisión provisional. ◆

DISFRUTA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

ÚNICO EN EL MUNDO

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

Marta Guerras

“ME ENAMORÉ DEL TEATRO GRACIAS A MI PROFESOR DE LATÍN Y GRIEGO”

Por **Liz Perales**
Foto: **Sergio Parra**

Es la socia más joven de la Academia de las Artes Escénicas, pero a sus 32 años ya ha participado en una veintena de obras teatrales, varias series de televisión y películas. Esta entrevista tiene lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid, donde representa *Las Troyanas*, dirigida por Adriana Ozores.

Creo que empezaste en el teatro justamente haciendo clásicos grecolatinos?
Sí, yo de hecho me enamoré del teatro haciendo clásicos en el instituto. Mi profesor de Griego y Latín y de Cultura Clásica tenía un grupo de teatro con los alumnos para los que traducía las obras. Yo estaba en Cuarto de la ESO y fue cuando me invitó a entrar en el grupo. Era teatro amateur pero nos proporcionaba una inmersión en los clásicos brutal. Hacíamos *Edipo, Electra, Miles Gloriosus*… nos íbamos por todos los teatros romanos de la península haciendo estas funciones para otros institutos.

Hay un Concurso Nacional de Teatro Grecolatino que se celebra todos los años y en el que participan muchos centros escolares de toda España.
Nosotros íbamos en abril y mayo a Mérida, donde nos encontrábamos con otras compañías y hacíamos las funciones durante el día y frente a 3000 adolescentes. Era precioso. Por la mañana hacíamos *Edipo*, por la tarde *Lisístrata*, al día siguiente *Electra*… éramos como una compañía de repertorio amateur. Llevábamos cuatro funciones, que hacíamos durante todo el año, y cada año las íbamos renovando. Fue precisamente cuando estuve en Mérida cuando me dije: "yo quiero hacer esto, quiero estar aquí y por la noche". Tenía 16 años.

¿Tuviste el apoyo de tus padres?
Vengo de una familia donde no hay artistas ni actores, mis padres son profesores. Llevaba varios años haciendo teatro pero no me había parado a pensar que podría dedicarme a esto. Entonces conocí a otra gente del grupo que había intentado entrar en la RESAD y me di cuenta que era una opción. Mi madre me apoyó enseguida, pero mi padre me dijo: "preséntate a las pruebas y si no entras, estudias una carrera". No entré en la Resad y entonces me matriculé en Terapia Ocupacional, solo estuve una semana, no me iba. Así que me metí en una escuela especializada en teatro del cuerpo, máscara, comedia del arte… con Ana Vázquez de Castro, que fue discípula de Lecoq y que ya falleció. Me preparé a conciencia para entrar en la Resad.

Y entraste y al acabar te dieron matrícula de honor.
Entré con un grupo maravilloso, y con un profesor también maravilloso, Mariano Gracia. Y cuando salí obtuve la única matrícula de honor que he sacado en mi vida y que fue en Interpretación. ▶

"Estando en el instituto me metí en un grupo de teatro amateur con el que representábamos obras grecolatinas por toda España ante estudiantes. Cuando actuamos en Mérida supe que esto era lo mío"

¿Te consideras una actriz de teatro principalmente?
Me gusta todo, pero tengo un vínculo especial con el teatro, una familiaridad mayor que en otros medios. Me encuentro una y otra vez con el teatro, me hace sentir bien.

¿Cómo es el procedimiento que sigues para preparar un personaje?
Lo primero que hago es leerme la función, intentando conectar con ella desde un lugar no racional, detectando qué imágenes y sensaciones me vienen. Le doy mucha importancia a la primera impresión que me causa, porque luego se diluye en el tiempo y a veces de las primeras impresiones se saca información muy valiosa. Después, a la hora de estudiar el texto me encanta el análisis de la función que yo hago por mi cuenta, me divierte. ¿Para qué sirve este personaje? ¿Qué cuenta? ¿Cómo apoya a lo que hay que contar? ¿Por qué dice lo que dice?... es como un proceso de investigación. Y después, buscar en tu cuerpo el lugar desde donde decir tu texto, normalmente hay frases que no tienes ni idea de donde salen, pero descubres una que te conecta, como si fuera un hilo con el que construir una especie de lógica que poco a poco se asienta con los ensayos.

¿Y la parte más difícil, la más pesada?
Lo que más me aburre son los aspectos técnicos o repetir y repetir una coreografía.

¿Cómo ha sido el trabajo con Adriana Ozores en Las Troyanas, en la que haces de Noble Troyana?
Lo maravilloso de Adriana es que es actriz y sabe que nosotros nos ponemos ahí y no sabemos qué va a pasar por mucho que hayamos preparado nuestro personaje. Ella venía con su trabajo hecho, pero no venía sabiendo cómo iba a hacerlo todo. Se ha dejado impregnar por lo que los propios actores desde sus cuerpos y sus imaginarios querían contar.

> "Lo maravilloso de trabajar con Adriana Ozores como directora es que ella es actriz y se ha metido con nosotros dentro de nuestras frases, en el escenario... ha hecho los procesos de nuestros personajes pero desde fuera".

-¿Ella hizo descansar el trabajo de construir el personaje en el actor?
No, ella estaba totalmente comprometida con nuestro trabajo, y me atrevo a decir que ella ha afrontado este trabajo desde ahí justamente, desde la actriz que es hacia los actores con los que cuenta: se ha metido con nosotros dentro de las frases, en el escenario, ha hecho los procesos de los personajes, pero viéndolos desde fuera. Ella te dice: "tu te tiras a la piscina, que yo te sujeto para que no te abras la cabeza". Y eso es maravilloso, nos ha dejado hablar, nos escuchaba, "¿cómo lo ves?", nos preguntaba. O a veces decía: "esto que haces no me convence para lo que yo quiero contar". Ha sido fácil y bonito.

¿Sigues alguna técnica interpretativa para preparar tu trabajo?
Mariano Gracia se encargó de darnos muchas herramientas para trabajar de muchas maneras, y esas herramientas aparecen según las necesidades. Análisis de acciones, Stanislavsky, trabajo de bloques, pero también mucho Chejov desde el cuerpo, que a mí me funciona muchísimo.

¿Cómo te ha afectado la epidemia?
Me he aventurado a escribir durante la pandemia una comedia con la ayuda de la profesora Mariana de la Mata, que me ha animado a hacerlo desde lo sensorial, porque desde el mundo de las ideas me pierdo más. Ella me propone reproducir una imagen sensorialmente

Escena de Las Troyanas con escenografía de Alesio Meloni e iluminación de Gómez-Cornejo. ©Sergio Parra

en la que aparecen dos personas: "escúchalas y transcribe lo que dicen, no quieras dirigirlas, solo transcribe lo que están diciendo", me aconseja. Me salen unas cosas que desde la dirección consciente no me saldrían.

Te he visto hacer comedia y me parece que el género te pega mucho.
Me siento cómoda en todos los géneros. Hice *La comedia de las mentiras*, adaptación de textos de Plauto con visión contemporánea por Pep Antón Gómez, con todos los personajes arquetípicos de Plauto que conocía muy bien gracias a mis años de instituto. Yo hacía de meretriz y estaba muy construido desde lo físico, o sea, mucho Lecoq y Chejov. Me encantó, lo hicimos en Mérida. Otra de las obras que más me ha gustado hacer ha sido *Trinidad*, en La Casa de la Portera. Y en cine colaboré en *Mi gran noche* con Alex de la Iglesia.

También la serie *Bandolera* fue importante para ti.
Estuve año y medio haciéndola. Me salió cuando estaba en Tercero de la Resad, pero no dormía, no comía, me salió dermatitis por todo el cuerpo, así que lo dejé cuando empecé Cuarto para acabar la Escuela.

¿Supongo que las series es lo que te aguardan después de *Troyanas*?
Tengo algunas cositas, pero un *proyectazo* que iba a comenzar en junio, se ha caído. Te quedas planchada, con lo que cuesta pasar los filtros para que seas la elegida, porque tú puedes hacer tu trabajo lo mejor posible, pero son tantos los que tienen que aprobarlo… que nunca sabes.

¿Un actor tiene que estar en formación continua?
Cada proyecto demanda renovarte. Para mí lo más necesario es entrenar la empatía con tu personaje porque es lo que te va a hacer entender de qué va lo que tienes que contar y cómo se viven algunas situaciones que tú no tienes por qué haber vivido. ◆

Un teatro sin actores

Está claro que nada será igual después de la pandemia, que también ha puesto de manifiesto la desorganización sociopolítica de la cultura previa a la crisis sanitaria y, en opinión del autor, un modelo teatral fallido. Por eso reivindica cambiarlo a favor de centros que impulsen proyectos artísticos con equipos estables.

Por **Jaroslaw Bielski** Codirector de Réplika Teatro | Centro Internacional de Creación de Madrid

Escuchando las voces de mis colegas directores, actores, dramaturgos sobre la pandemia y la crisis en la que nos hemos visto inmersos de repente, tengo la sensación de que muchos de ellos no ven, no pueden ver o no quieren ver lo que está pasando realmente. Porque la pandemia es un mal que nos afecta a todos, que contagia y mata a las personas, es una gran tragedia mundial, sin duda. Pero nos descubre también la existencia de otros males que afectan y destruyen, desde hace años, nuestra vida teatral con la misma efectividad que el virus.

Está claro que nada será igual después de esta crisis, prolongada indefinidamente por el desastre natural, pero también por el desastre y la desorganización sociopolítica. Tal vez es el final de un "mundo feliz", un tanto despreocupado, en el que hemos vivido hasta hace un año. Desde luego es una tragedia porque nos hemos dado cuenta, de pronto, de que no solo no tenemos medios para sobrevivir a esta crisis, para gestionarla, sino que, además, no tenemos a dónde volver después de la pandemia y me temo que no tendremos medios para sobrevivir a ninguna de las otras crisis que nos puedan azotar a partir de ahora.

Se dice que el teatro está en una crisis permanente. En España, desde luego. No tanto en otros países de Europa. ¿Por qué? Porque nosotros, en España, no tenemos ninguna infraestructura firme para realizar dignamente nuestro trabajo, para crear, investigar y, lo peor de todo, no sabemos cómo y dónde podremos continuar el trabajo interrumpido por la pandemia. Tendremos que empezar de cero, como siempre. Pero ahora en circunstancias mucho peores.

> "Durante más de treinta años hemos explotado un modelo basado en giras y bolos sin preocuparnos por la fugacidad de nuestro esfuerzo. Ha sido un suicidio"

CULTURA DE ESCAPARATE

Hemos explotado durante mucho tiempo las infraestructuras teatrales existentes, o mejor dicho, los edificios teatrales. Los hemos utilizado, sí, pero no los hemos hecho nuestros, no los hemos convertido en nuestros lugares de expresión, de representación, de creación. Y lo más grave es que no hemos tenido en cuenta que un lugar de creación artística, a lo largo de los años, se convierte en un lugar de referencia cultural del barrio, de la ciudad, del país, del mundo.

"Hemos explotado los edificios teatrales pero no los hemos hecho nuestros", sostiene Bielski. © A. Castro

Desde hace tiempo la cultura y, por supuesto, el teatro, ya no pertenece a los creadores. Desde hace tiempo vivimos una cultura de escaparate, apariencias y precariedad. Desde hace tiempo en España no se crea, se produce. Estamos constantemente obligados a responder a las normativas de los boletines del Estado y no a la propia necesidad creativa. Y ¿por qué pasa eso? Porque no nos hemos preocupado de crear centros de creación estables, sino que hemos aceptado el sistema basado en las giras, una especie de viaje a "ninguna parte", como decía uno de los grandes actores, autores y directores, un sistema de teatros sin actores, de "continentes" sin "contenido" que se nos ha impuesto desde la administración, creyendo ingenuamente que nosotros tenemos suficiente talento e imaginación para llenar esos continentes de contenidos adecuados. Una ingenuidad tremenda.

"El mejor modelo posible para nuestra profesión es el que dé estabilidad a los actores, directores, autores, escenógrafos... , asegure la continuidad de nuestros proyectos y genere un público"

Hemos vivido durante más de treinta años buscando sólo dinero en las administraciones, haciendo giras y bolos por todo el territorio español sin preguntarnos hasta cuando sería posible ese despilfarro, y sin preocuparnos por parar esa fugacidad de nuestro esfuerzo creativo y sustituirla por la estabilidad, generar un público y, lo más importante, asegurarnos la continuidad de nuestros proyectos artísticos. Todo era una improvisación continua para preparar proyectos a corto plazo, para adquirir una subvención, buscando maneras para conseguir el mayor número de puntos, para captar más dinero y luego vender ese "producto" ▸

a esa raza extraña de gestores que ha poblado nuestro panorama teatral y que se llaman "programadores teatrales".

¿Tal vez no había otro camino? Tal vez. Pero tampoco hemos intentado mucho cambiar lo establecido. En los momentos de desconcierto y de crisis siempre recurrimos a los ejemplos de Francia o Alemania. ¿Por qué? Primero porque allí el teatro pertenece a la cultura y no al ocio, como aquí muchos lo quieren considerar. Son cultura, y no "industrias culturales", término tan de moda aquí desde hace algunos años. Y, segundo, porque allí hay una infraestructura teatral firme y difícil de desmantelar, esté quien esté al mando del país e independientemente de la crisis que azote a la sociedad. Nosotros no tenemos esa infraestructura, no la hemos creado. Por eso resulta tan fácil destruirlo todo de un plumazo. Y la pandemia que vivimos ahora cruelmente lo confirma.

"¿Os imaginais una orquesta que para cada concierto tuviera que contratar nuevos músicos? La creación necesita tiempo y estabilidad y, sobre todo, un equipo"

LAS GIRAS

Ya lo decía Shakespeare en *Hamlet*, refiriéndose a los actores que venían a la corte con la representación: *"¿Cómo es que viajan? Siendo estables gozaban de más fama y beneficios"*.

Basar nuestra profesión solamente en la gira es un suicidio. Ahora lo vemos de verdad. Además, la gira no permite esa estabilidad que necesitamos para crear, no genera tampoco un público y, lo más importante, no crea infraestructura firme para el futuro. En pocas palabras, no genera nada, sólo confirma la fragilidad de nuestro sistema teatral, su carácter efímero y su escasa incidencia en la sociedad. Además, resulta muy cara, mucho más cara que mantener teatros estables, con elencos estables y con una programación a largo plazo.

La única infraestructura posible para nuestra profesión es la que se basa en la estabilidad y en el potencial humano: los actores, directores, autores, escenógrafos; es decir, el colectivo. No hemos creado centros de creación. Sólo tenemos centros de programación y algunos centros nacionales de producción (ahora ni siquiera eso, son ya centros de coproducción). ¡Qué pena! Pero el siguiente paso es no poder producir nada. Y no es solo cuestión de dinero. Tiene que ver también con la falta de proyectos artísticos estables, a largo plazo, con equipos artísticos responsables e independientes. Esos proyectos artísticos no se pueden desarrollar sin un lugar de creación estable, sin un teatro. Pero un teatro en manos de los creadores y no en manos de los políticos o programadores. Hemos llegado a un sinsentido tal que los únicos que tienen un trabajo fijo en los teatros son los técnicos y los administrativos. Y, además, son ¡funcionarios! ¡Clama al cielo! Qué absurdo. Y, ¿dónde están los actores? ¿Cómo puede funcionar un teatro sin actores? ¿Por no decir sin el autor, sin el director de escena, sin el escenógrafo, etc.?

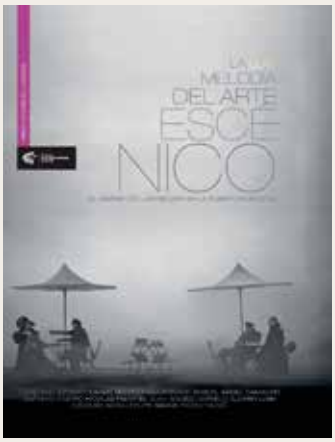
¿Os podéis imaginar una orquesta sinfónica que para cada concierto tuviera que contratar nuevos músicos? ¿O un equipo de fútbol que para cada partido tuviera que buscar nuevos jugadores? ¿Qué sería de Peter Brook sin su sede en Francia? Eso sí, tuvo que marcharse de su propio país para crear un proyecto estable a largo plazo. ¿Qué sería de Brecht sin el *Berliner Ensemble*, o de Krystian Lupa sin el *Teatr Stary*? Os puedo asegurar que Lupa no podría hacer nada en España. ¿Qué sería de Pina Bausch sin su sede estable en un ¡teatro de provincias!?

Está claro, la creación necesita tiempo, estabilidad y tranquilidad, pero sobre todo un equipo. Nuestro trabajo no es posible sin un equipo y ese equipo necesita tiempo y un lugar común para realizar sus proyectos artísticos y confrontarlos con un público estable y cercano. Sólo así se puede desarrollar un trabajo artístico de creación. Ese esfuerzo merece la pena y es la única salvación, si queremos superar las crisis y ser algún día el ejemplo para otros países. De otra manera no nos quedará otro remedio que desaparecer o volver a hacer "las Américas", migrar allí donde la estabilidad de los centros de creación teatral sea mucho más patente que aquí, en España. ◆

Publicaciones de la Academia de las Artes Escénicas

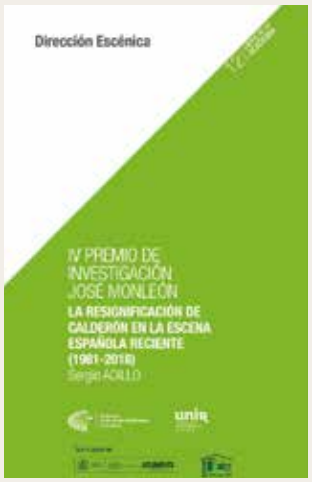
Academia de las Artes Escénicas de España

Colección Artes y Oficios de la Escena

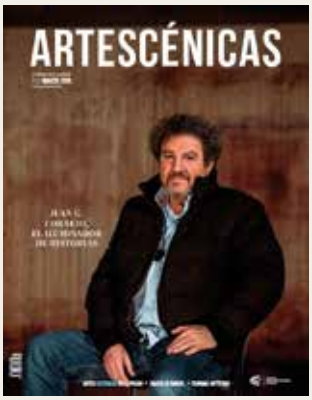


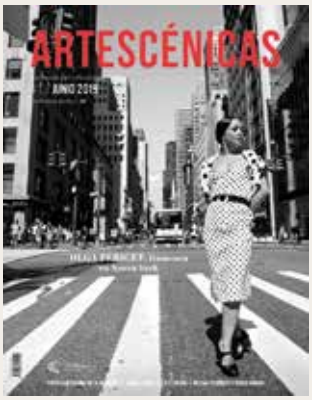
Colección Estudios

Colección Libros de la Academia



Revista Artescénicas





Disponibles como ebook en
www.academiadelasartesescenicas.es

Distribución en formato impreso en Distriforma: www.distriforma.es

distriforma@distriforma.es

Tel : 916 845 628 / 916 845 66

Nuestras publicaciones tienen el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y de la Comunidad de Madrid.

Larumbedanza, creación sin fronteras

La formación fue creada hace 25 años por Karmen Larumbe y hoy ya conviven en ella dos generaciones de artistas. Con Juan de Torres y Daniela Merlo en la dirección, la compañía se ha centrado en la pedagogía y la formación.

Por **Juan de Torres**

Iceberg. 2021
©Pedro Arnay

EL NOMBRE LARUMBE significa y contiene muchas cosas. Es la compañía que desde hace 25 años dirigimos Daniela Merlo y yo; es un proyecto de compañía, que también es residente en Coslada (con el apoyo del ayuntamiento de este municipio y de la Comunidad de Madrid), pero sobre todo es una forma de entender la danza que nació hace 55 años con el impulso de la creadora navarra Karmen Larumbe, junto a Normando Torres. Ambos profesionales se dedicaron a desarrollar el concepto, técnica y filosofía Larumbe. El legado de la primera generación Larumbe supone una manera innovadora de entender la formación, la apertura y gestión en Bruselas de una de las primeras salas alternativas de la ciudad, la puesta en marcha de festivales y la creación coreográfica que aúna lenguajes y técnicas que beben de la danza moderna y contemporánea y de otras fuentes.

Larumbe es, por lo tanto, una visión de la danza en todas sus formas (creativa, ética, pedagógica, social, técnica y conceptual) que, a lo largo de los años y de sus dos generaciones, ha ido evolucionando y actualizándose hasta hoy y que espera seguir haciéndolo con la impronta de sus responsables y su manera de entender esta disciplina.

NUEVA PEDAGOGÍA. Una de las vertientes que más diferencia y caracteriza a la actual Larumbe es su faceta formativa, pues acompaña al estudiante de danza desde la infancia hasta su profesionalización. De ahí los talleres pedagógicos y la compañía Larumbedanza2 (LD2). Tanto Daniela como yo tenemos un recorrido como pedagogos, razón por la que nuestro proyecto está unido a la enseñanza.

En mi caso, tras treinta años de trayectoria como docente, me doy cuenta al escribir este artículo de lo importante que es y que ha sido para mí la enseñanza y cómo está ligada intrínsecamente a mis otras facetas profesionales. Mi paso por la Escuela Profesional del Ballet Contemporáneo de Bruselas, la casa donde me he formado; los cinco años como profesor de Danza Contemporánea en el Conservatorio de Luxemburgo; los Talleres Larumbe de Coslada, y un sinfín de cortas estadías en diferentes centros de danza y compañías profesionales que me han enriquecido y me han ayudado en la creación coreográfica.

Daniela, actualmente está en un momento profesional donde la docencia es clave.

Los talleres pedagógicos y la compañía Larumbedanza2 (LD2) dan cuenta del acento que hemos puesto en la formación de la danza

Más o menos un día. ©Daniel Ochoa

Se apoya en una larga experiencia e impulsándose en ella realiza constantemente una investigación y estudio del cuerpo, del movimiento, de las diferentes técnicas de danza. Además, Daniela trabaja de manera directa y minuciosa según la tipología del alumnado, sea por edades o por nivel técnico, y esto hace que la excelencia de sus clases sea para la formación de los asistentes un pilar fundamental.

El sello creativo de Larumbedanza es reconocible en todas nuestras propuestas por su lenguaje personal no ligado a modas ▶

Arriba: *El lago de los cisnes.* ©Pedro Arnay

Centro:*Jovatos dreams.* ©Pedro Arnay

Izquierda; *Jovatos dreams.* ©Pedro Arnay

ni tendencias. No obstante, en cada espectáculo hay un paso hacia algo nuevo y también la impronta que construimos Daniela y yo.

CREACIÓN COMPARTIDA. Ambos compartimos la creación coreográfica de los espectáculos, pero cada uno trabaja aspectos que le interesan. Daniela es una apasionada del movimiento y yo me caracterizo por plantear la pieza de un modo pictórico. Y resulta clave en Larumbe la influencia de las nuevas generaciones con las que trabajamos, de las colaboraciones que establecemos y de las nuevas tecnologías en simbiosis con la danza. Somos pioneros en crear espectáculos que introducen el 3D en escena.

Los intercambios creativos forman parte también de nuestra manera de entender la profesión. Destacaría dos colaboraciones, ambas con compañías de México, Aleteia y Péndulo Cero (en este último caso junto con Sneo Mestizaje). De esta colaboración nace *Ballenas*, la producción que más hemos representado, que más espectadores han visto -más de 100.000- y, que más países ha visitado más países. También ganó el premio FETEN 2015. También son reseñables nuestras colaboraciones con el mundo de la ópera, donde hemos colaborado con grandes nombres de la música y de la dirección de escena.

Asimismo, la internacionalización de Larumbedanza ha marcado nuestra trayectoria. En ocasiones la agenda internacional se queda en unas pocas funciones, pero en determinados casos hemos podido crear un vínculo que ha supuesto una transformación exponencial de la experiencia, como en México, China, Corea del Sur o Japón.

Daniela Merlo trabaja de manera directa y minuciosa según la tipología del alumnado, bien por edades o por su nivel técnico. La excelencia de sus clases hace que sea pilar fundamental de nuestro proyecto

COMUNIDAD. La dirección y la responsabilidad de nuestra estructura es compartida, así como nuestra trayectoria como gestores, creadores, docentes e intérpretes.

Daniela se ha formado en las grandes escuelas de danza clásica de Italia. Nos conocimos en Bruselas, ella

Juan de Torres y Daniela Merlo, directores de Larumbe. ©Luis Agudo

estudiaba en Mudra, prestigiosa escuela creada por Maurice Béjart. En Bruselas descubrió a Karmen Larumbe y su visión excepcional, y decidió entonces adentrarse en la danza contemporánea dando un giro a su última etapa de formación. Con el tiempo se convirtió en una personalidad artística y personal vital para la compañía.

Yo por el contrario soy un puro producto Larumbe. Me he formado en clásico y contemporáneo, además de otras materias del programa de formación de la escuela profesional del Ballet Contemporáneo de Bruselas diseñado por mi madre. Al ganar la medalla de oro del Premio Francés de la Danza en la modalidad de contemporáneo, tuve la oportunidad de estudiar en Nueva York, donde he vivido largos meses recibiendo clases de maestros como Luis Murray, Nikolais, Falco… junto a los becarios del NY City Ballet, entre otros. Y ya como profesional fue muy enriquecedora mis experiencias como bailarín invitado colaborando con diferentes artistas y compañías europeas.

CREACIÓN COMPARTIDA. Cuando nos quedamos huérfanos en el sentido tanto artístico como literal, y después de meses de reflexión, entendimos que éramos herederos de este proyecto. Nuestras diferencias suman, y el equipo que formamos se va adaptando a nuestras inquietudes profesionales, con un equilibrio siempre vivo y en movimiento.

Somos pioneros en crear espectáculos que introducen el 3D en escena y del uso de nuevas tecnologías en simbiosis con la danza

Desde que tengo uso de razón, vivo e interpreto mi vida a través de la danza. Los teatros son mi hábitat natural. Ocurren tantas cosas maravillosas en ellos, que tengo verdadera obsesión por compartir esta experiencia, sobre todo con quien no lo hace a menudo. El momento de ver una creación en escena, cuando se crea un vínculo emocional con el público… es un momento de plenitud, único.

Con los años no se pasan las ganas de vivir para la danza. Al contrario, se racionalizan, se definen, se asientan y asumen. El problema son los riesgos, frustraciones y heridas que van surgiendo y sumando y que hacen que el equilibrio entre la voluntad y el esfuerzo pese un poco más cada día.

Sin embargo, cuando surge la danza, se construye otro mundo donde quedan fuera la mediocridad, las injusticias y la falta de comprensión y entendimiento que tanto sufrimiento traen. Cuando emerge la creación se forma una capa protectora en la que el movimiento, el espacio y la música se funden y le dan todo el sentido a mi existencia. ◆

FESTIVALES DE VERANO

Por Raúl Losánez

De los autores grecolatinos a los creadores contemporáneos nacionales y extranjeros pasando, claro está, por el Siglo de Oro. Cumpliendo con las medidas de seguridad que marcan las autoridades sanitarias, los principales festivales de teatro en España saludan la llegada de este incierto verano sin renunciar a la calidad artística en sus programaciones.

ALCALÁ DE HENARES

Alcalá de Henares es, junto a Cáceres, la primera cita de la temporada festivalera. La ciudad complutense celebra en esta edición los 20 años de existencia de un evento cada vez más consolidado que se ha rebautizado para la ocasión. Con Mariano de Paco Serrano como nuevo director artístico, Clásicos en Alcalá pasa ahora a llamarse Festival Iberoamericano del Siglo de Oro 'Clásicos en Alcalá'. "No se trata de cambiar el rumbo del festival, sino de subrayar, en su propio nombre, toda la trayectoria que ya arrastra –aclara De Paco-. Marcamos 'iberoamericano' porque creemos que ese es el ámbito natural de nuestro teatro clásico. Y también marcamos 'Siglo de Oro' porque es ahí donde hallamos nuestro mejor patrimonio y de donde emana nuestro acervo teatral". Con

El nuevo director de Clásicos en Alcalá, Mariano de Paco.

un presupuesto mayor que el de otros años (750.000 euros), el festival aspira a convertirse en "una plataforma de importación y exportación de ese patrimonio y de los espectáculos que se hacen a partir de él". Para conseguirlo, el nuevo director ha apostado por la producción propia, algo inédito en ediciones anteriores, que se concreta en tres estrenos: en el primero de ellos, *El médico de su honra*, Alcalá recupera la puesta en escena que hizo Adolfo Marsillach en 1986 de la obra de Calderón con la que el director, como recuerda De Paco, "puso en marcha la Compañía Nacional de Teatro Clásico e inició un camino determinado a la hora de escenificar los clásicos"; Roberto Alonso Cuenca, ayudante de dirección en aquel lejano estreno, se coloca ahora al frente de esta reposición protagonizada, entre otros, por Sergio Otegui y Verónica Ronda. También hay mucho de recuperación, en este caso de un actor, en la segunda de esas producciones: *La Palabra de Oro. Sangre, poder y Dios en el Gran Siglo*, un espectáculo con formato de monólogo que supone la vuelta a los escenarios de Pedro Mari Sánchez, "uno de los intérpretes que mejor dicen el verso en nuestro país", asegura De Paco. Por último, en *Fiesta de farsantes*, el autor José Luis Alonso de Santos viaja hasta los albores del teatro áureo para traer a nuestros días los *Pasos* de Lope de Rueda; la función está dirigida por Daniel Alonso, hijo del aclamado dramaturgo. "Pero hay mucho más que producción propia: cerca de treinta espectáculos podrán verse hasta el 4 de julio.

RIBADAVIA

La creación más contemporánea también encuentra su lugar natural de exhibición durante el verano en Ribadavia. Esta preciosa localidad gallega inaugurará la 37ª edición de su Mostra Internacional de Teatro el 15 de julio. Roberto Pascual, su director, se muestra feliz de poder recuperar tras la pandemia la vocación internacional de la cita: "Hemos conseguido que Ribadavia se convierta poco a poco en el lugar de entrada de los grandes maestros internacionales. Creadores de la talla de Pippo Delbono, Emma Dante, Alain Platel… han decidido estrenar aquí sus espectáculos, antes que en Madrid o Barcelona, en el marco de un festival que está específicamente dedicado, como pocos, al teatro contemporáneo". Y este año "de recuperación", como lo define Pascual, no podía ser menos: entre los invitados, algunos tan prestigiosos como el director belga Jan Lauwers y su Needcompany, que *Billy's Violence*, una pieza que explora el lado más cruel de la literatura de Shakespeare. Casi lo contrario que Lauwers hará Marta Pazos, otra de las artistas destacadas en esta edición: la directora de la compañía Voadora también revisita a Shakespeare; pero lo hace para transformar *Othello* en una mordaz comedia. La suya es una de las cinco coproducciones que acomete el festival este año. Otra es la de *Vértigo*, de la compañía gallega de circo moderno Pistacatro; un espectáculo de danza vertical que dirige Diego Anido. "Fuimos el primer festival en hacer coproducciones en Galicia –recuerda Pascual-. Creemos que es una fórmula que engrandece la dinámica de creación de nuestro teatro. Tratamos de abrir el camino a nuestras compañías tendiendo puentes con otros países como Portugal o Italia". Otra de las visitas más esperadas en la localidad orensana es la de Christos Papadopoulos, artista griego cuyo nombre suena ya en toda Europa y que en España no pudimos ver en directo en el último Festival de Otoño por culpa de la pandemia. La MIT de Ribadavia va a permitir que conozcamos su espectáculo de teatro-danza *Elvedon*, inspirado en la novela de Virginia Woolf *Las olas*. "No solo atendemos lo que podríamos considerar ya canónico dentro de la creación contemporánea –dice Pascual-, sino que estamos muy despiertos a lo más emergente o innovador. Traer a Papadopoulos es un ejemplo de ello".

MÉRIDA

También los autores dramáticos de la Antigüedad clásica gozan de su espacio propio para seguir interpelando al ser humano después de tantísimos siglos. Ese espacio no es otro, claro está, que la ciudad de Mérida, cuyo longevo festival llegará a su 67ª edición el 25 de junio. Un concierto de bienvenida a las Ciudades Patrimonio de la Humanidad, que celebran este año precisamente en Mérida su asamblea, servirá de acto inaugural a una cita que se extiende, como es habitual, hasta finales de agosto –exactamente hasta el día 22-. A lo largo de ese tiempo, siete espectáculos de naturaleza puramente teatral podrán verse este año en el sobrecogedor teatro romano. Entre ellos, un *Edipo* reescrito por Paco Bezerra y dirigido por Luis Luque que tiene a Alejo Sauras como protagonista o un *Golfus de Roma* -el famoso musical de Stephen Sondheim- que protagonizará nada menos que Carlos Latre. "Hemos intentado configurar una oferta variada que pueda cubrir los diferentes gustos de un público tan amplio como es este –afirma el director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, Jesús Cimarro-. Hay que tener en cuenta lo que significa programar en un teatro que, aun con la reducción al 75% del aforo que imponen las autoridades, es capaz de albergar a 2.700 personas". Rafael Álvarez *el Brujo*, un asiduo ya de festival, estrenará en esta edición su particular revisión de la obra *Anfitrión*, de Plauto, en un montaje titulado *Los dioses y el dios* que adopta el formato de monólogo al que nos tiene acostumbrados. Miguel Murillo, por otra parte, ha escrito una aproximación en clave dramática al personaje de Hipatia de Alejandría -considerada como una de las primeras mujeres matemáticas y filósofas de la historia- que dirigirá Pedro Penco. "Nos parece interesante –dice Cimarro- no solo recuperar a los autores grecolatinos, sino también a los grandes personajes históricos de aquella época". El montaje de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare -que podrá verse también en Almagro, como hemos dicho-, o la versión libre que ha hecho Silvia Zarco de *Las suplicantes* de Esquilo y de Eurípides son otras de las propuestas que conforman un prolijo programa en el que no faltan exposiciones, talleres, pasacalles, conferencias y proyecciones de películas.

ALMAGRO

Con ese mismo afán que Alcalá de Henares por preservar el patrimonio del Siglo de Oro, dará comienzo la 44ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro el 1 de julio; y lo hará con la entrega del Premio Corral de Comedias a la veterana actriz Julieta Serrano. Ignacio García, director del festival, reafirma su intención de "llevar el Siglo de Oro a más territorios y más lenguas". Y esa intención se materializa en esta ocasión invitando a un país tan hermanado culturalmente a España como es Portugal, especialmente en los siglos XVI y XVII. "Nos interesa traer, por un lado, lo que se escribió en portugués en aquella época y, a la vez, conocer las versiones que los portugueses hacen sobre el repertorio que se escribía en castellano", explica García. Un total de 84 funciones podrán verse en alguno de los seis espacios, todos ellos mágicos, de los que Almagro dispone. Una presencia destacada tendrá en la programación, como es habitual, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que acude a la localidad manchega con cinco montajes de características muy diferentes; entre ellos,

SAGUNTO

Más adelante, ya en agosto, concretamente a partir del día 4 y hasta el día 29, dará comienzo Sagunt a Escena, un festival que funciona, en cierto modo, como aglutinador de todas las tendencias, estilos y disciplinas escénicas. El propósito de su directora, Inma Expósito, es no ponerse límites que no sean de calidad a la hora de configurar una programación que, a fecha de salida de este número de Artescénicas, no estaba todavía cerrada del todo: "Queremos dar cabida a las propuestas más contemporáneas; pero eso no nos impide dejar de lado el teatro clásico. Además, abrimos la programación a la música, la danza, el flamenco... En lo que se refiere al origen de las producciones, también abogamos por el eclecticismo: habrá una presencia importante de compañías valencianas; pero también del resto del Estado. Y miramos también fuera de España, lo que pasa es que los protocolos sanitarios hacen difícil que las compañías puedan salir de sus países y viajar todo lo que quisieran". Expósito, que se estrena como directora en esta 38ª edición, reconoce que sus líneas de actuación son continuistas con respecto al "gran trabajo que ya había venido haciendo en años anteriores Juan Vicente Martínez Luciano". El Teatro Romano se convierte en el principal lugar de representación; diez espectáculos podrán verse en este recinto que tiene un aforo de mil espectadores, aunque este año estará reducido a un 75%. Pero hay que añadir las 16 propuestas que conformarán el circuito *off*, el cual se va a desarrollar en distintos espacios al aire libre repartidos por el casco histórico y por el Puerto de Sagunto, situado a cinco kilómetros de la ciudad. Se trata de un festival que, según Expósito, "quiere abrirse a los ciudadanos e ir creciendo en la captación de nuevos espectadores; especialmente, de los más jóvenes, que, aunque sí disfrutan del *off*, tienen aparentemente más reticencias para ver la programación oficial". Con un presupuesto aproximado de 300.000 euros para programar, Expósito afronta este primer año al frente de Sagunt a Escena "sin perder de vista lo que se hace en otras plazas análogas con más trayectoria, como Mérida", y tratando de colocar y remarcar Sagunto en el vasto mapa teatral del verano.

destaca el estreno absoluto de *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare, una coproducción con el Festival de Mérida que protagonizan Ana Belén y Lluís Homar bajo la dirección de José Carlos Plaza. Será, la del Bardo, una de las pocas voces poéticas y dramáticas que pueda escucharse fuera del ámbito de influencia de la lengua y la cultura españolas del Siglo de Oro. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Fray Luis de León, Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso de Molina, Ana Caro, Teresa de Jesús o incluso Gabriel de Bocángel y Luisa Manrique son solo algunos de los autores que inspiran los trabajos de las 38 compañías que pasarán por el festival. "Es importante dar cabida a otros escritores además de los más conocidos –afirma el director del festival-. Algunos piensan que el que no era hombre, blanco y católico no tenía nada que decir en aquel contexto; pero se equivocan. La gente se puede sorprender aún de lo amplio que es el Siglo de Oro y de todo lo que engloba. Estamos en ese camino de llegar cada vez a más público y de entender la riqueza de nuestro patrimonio de una manera más compleja e interesante".

TEATRO ESPAÑOL POR TIERRAS INGLESAS

Por María Bastianes

La creciente comunidad hispanohablante y el aumento de la enseñanza del español como segunda lengua ha propiciado varias iniciativas ligadas al estudio, la exhibición y la promoción del teatro español en Londres.

En su segundo número, *Artescénicas* dedicaba un artículo a la Spanish Theatre Company, una joven compañía que, bajo las órdenes de Jorge de Juan y Paula Paz, planeaba de allí a un año conseguir un espacio propio en Southwark, una de las áreas más teatreras de Londres. Así fue. En noviembre de 2016, un par de meses después del referéndum del Brexit y solo a unos pocos pasos de, entre otros, el National Theatre y los dos Vics, el Cervantes Theatre abría sus puertas.

Se podría pensar que no eran tiempos en Reino Unido para una sala (la primera de Europa) dedicada a representar teatro español e hispanoamericano en formato bilingüe. Nada más lejos de la realidad. En un contexto signado por una creciente comunidad hispanohablante y el aumento de la enseñanza del español como segunda lengua, el Cervantes es solo un ejemplo destacado de toda una serie de recientes iniciativas ligadas al estudio y promoción del teatro hispano.

El pistoletazo de salida lo dio quizás Lawrence Boswell, cuando en el año 2004 organizó una temporada de teatro del Siglo de Oro con la Royal Shakespeare Company (una continuación de la premiada ▶

El Cervantes Theatre se ubica en el barrio Southwark de Londres.

Producción de *La casa de Bernarda Alba* en inglés por la Spanish Theatre Company, en colaboración con los profesores Michael Thompson y Catherine O'Leary.

La realidad, de Denise Despeyroux, es otra de las producciones españolas representadas en Londres.

El diccionario, con Vicky Peña, también viajó a la capital británica.

serie de montajes áureos que el director había organizado en el Gate a inicios de los noventa). En esta nueva temporada colaboraron como traductores y asesores nuevamente los profesores David Johnston (Queen's University) y Jonathan Thacker (University of Oxford), a los que se sumó también la profesora Catherine Boyle (King's College). Estos tres catedráticos conformarían el proyecto Out of the Wings que, en 2008 y gracias a una importante ayuda del Consejo de Investigación Británico, se propondría congregar a académicos, estudiantes, creadores y traductores para realizar y probar traducciones al inglés de teatro en español. El grupo, que continúa activo gracias a Boyle, sigue propugnando un "modelo más abierto de universidad, que facilite las conexiones fuera de la academia" y desde el año 2016 cuenta con su propio festival anual de lecturas dramatizadas (el Cervantes Theatre ha sido sede en dos ocasiones, además de colaborar frecuentemente con traductores ligados al proyecto).

MÁS INICIATIVAS

Out of the Wings no fue el único grupo de investigación sobre teatro español en recibir ▶

JORGE DE JUAN Y PAULA PAZ, DIRECTORES DEL CERVANTES THEATRE

¿Cómo surge la idea de crear la Spanish Theatre Company y el Cervantes Theatre?

P. En 2014 empecé en Londres un master en dirección y, al terminar, pensamos con Jorge que una compañía especializada en teatro hispano era algo que estaba faltando aquí.

J. En realidad es un sueño que yo he tenido desde que con veinte años me vine a Londres a estudiar dirección y producción. Para levantar el teatro organizamos un *crowdfunding*, conseguimos aportaciones de gente y la compañía también pidió un préstamo, que todavía está pagando.

Sois una *charity* en Reino Unido, ¿cuáles son las diferencias con una fundación en España?

J. El mecenazgo a empresas culturales lo llevan más en el ADN. Las fundaciones en España (yo he tenido una) no son tan abiertas. Eso sí, los controles y la manera de funcionar son también más estrictos.

¿Otras diferencias entre los dos sistemas?

P. El enfoque colaborativo en la creación, el director lidera, pero los actores también crean. Eso es algo fundamental si trabajas en formato bilingüe, con dos repartos: es la misma obra, tú diriges igual, pero como los actores son diferentes, llegas a resultados distintos.

¿Cómo programáis?

J. Programamos en función del dinero, por desgracia. Por ejemplo, nos gustaría hacer más autores latinoamericanos, pero no siempre contamos con ayuda para eso. Nuestro principal colaborador es Acción Cultural Española y, en este sentido, nuestro objetivo es ser un espacio para autores clásicos (en especial García Lorca, que aquí es el autor más conocido porque se estudia en los colegios) y contemporáneos: obras no tan conocidas de autores consagrados (como nos pasó con *La tortuga de Darwin* de Mayorga), pero también voces nuevas. Hemos dedicado toda una temporada a autoras y creadoras.

Una de vuestras peculiaridades son las *rapid productions* (lecturas dramatizadas con vestuario y escenografía), que a veces dan lugar a montajes, ¿cómo decidís esta evolución?

J. Tenemos dos criterios: que funcione con el público y que sea viable económicamente. Así surgieron los montajes *El pequeño poni* de Bezerra o *La realidad* de Despeyroux.

¿Cuáles son las conexiones que habéis creado en Reino Unido?

P. Hemos forjado una relación muy buena con varias universidades y colegios. También con escuelas de arte dramático, como Fourth Monkey, que ha creado dos becas con nuestros nombres. Y con respecto a la industria, en verano de 2020 teníamos una coproducción con el Arcola Theatre (*Black, el payaso* de Sorózabal), pero se suspendió por la pandemia. En 2019 hemos sido también una de las sedes del Flamenco Festival London.

¿Qué crees que necesitaría el proyecto para seguir creciendo?

J. En un mundo ideal, nos gustaría que se juntaran varios organismos gubernamentales españoles y dotaran al teatro de un presupuesto anual. La sala a cambio les ofrecería la posibilidad de tener un espacio en el centro de Londres para eventos.

"Hemos forjado una relación muy buena con universidades y escuelas"

P. También estamos trabajando para ser una *portfolio organization*, institución que recibe ayuda regular del Arts Council England. Con un apoyo económico estable podríamos planificar con tiempo y eso nos permitiría pasar a una siguiente fase del teatro: integrarnos mejor en la vida cultural de Londres (a través de coproducciones, por ejemplo, con el Globe o el Royal Court), pero, además, tener una proyección aún más internacional.

Producción de *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga, representada en inglés y español en el Cervantes Theatre.

The Cervantes Theatre ofrece una programación de autores españoles en representaciones bilingües en una de las zonas más teatreras de Londres

financiación en 2008: ese mismo año los profesores Michael Thompson (Durham University) y Catherine O'Leary (Maynooth University) ponían en marcha "Theatre Censorship in Spain", iniciativa que, gracias al primero, acabaría teniendo también una deriva escénica. En el año 2017 Thompson colaboraría con la Spanish Theatre Company en uno de sus montajes más exitosos: *The House of Bernarda Alba* (2017). La propuesta, que sigue representándose, había empezado a salir de gira antes de la pandemia (a diferencia de España, los teatros apenas han reabierto en Reino Unido). En su afán por acercar al público al mundo de la censura teatral en España, Thompson también ha desarrollado junto con la compañía multilingüe Théâtre Sans Frontières (el grupo, que en 2008 coprodujo *Lipsynch* con Robert Lepage, tiene en su repertorio varias obras en español) una serie de talleres interactivos para institutos.

Y, por supuesto, no podemos olvidar la continuada labor de Maria Delgado. Condecorada por las ordenes de Isabel la Católica y Alfonso X el Sabio, crítica de la BBC, editora de *The Theatre Times* y asesora de teatros como el Almeida o el National, la actual directora de investigación de la Central School of Speech and Drama es sin duda uno de los más importantes embajadores de la escena hispana en Reino Unido.

Fuera del ámbito académico, Londres cuenta con otros dos festivales de teatro hispano. Desde el año 2007 el festival CASA, iniciativa del director Daniel Goldman, ofrece un espacio para los creadores latinoamericanos. En 2013, por su parte, Mariví Rodríguez-Quiñones puso en marcha FesTeLõn (Festival of Spanish Theatre London) con *El diccionario,* el montaje de La Abadía sobre la vida de María Moliner. Desde entonces, viaja todos los años a España para seleccionar los futuros montajes del festival ("tiene que ser una propuesta pequeña, pero también poética y potente, que funcione bien con el público británico").

OTRAS SALAS

El teatro hispano también se ha hecho su lugar en salas no especializadas, como la Southwark Playhouse o el Arcola Theatre. Ambos fueron sede, por ejemplo, de varias ediciones de CASA y el Arcola organizó en 2006 el Viva Lorca Festival.

Todos estos iniciadores e iniciativas aglutinan a creadores y público; una incipiente y diversa comunidad teatrera que es fruto ejemplar del entendimiento entre culturas. Ahora que el Brexit y la pandemia (peste y teatro nunca se llevaron bien, a pesar de la metáfora artaudiana) nos separan, deberíamos todos (gobiernos incluidos) echarle un ojo y, por qué no, también una mano... ◆

DIÁLOGOS ENTRE AUTORES Y CRÍTICOS

La especialidad de Estudios y Divulgación, coordinada por Marga Piñero, ha organizado, en colaboración con la Universidad Autónoma y con el Instituto de Teatro de Madrid, la segunda edición de los *Debates: Estudio y Creación Escénica,* cuyo objetivo ha sido analizar la relación entre estudiosos y dramaturgos, señalando la mutua dependencia entre ellos. Se han celebrado en el Museo de la Imprenta Municipal-Artes del Libro durante los días 14, 21 y 28 de mayo y se ha retrasmitido por *streaming*.

El investigador Julio Huélamo con el autor Ignacio del Moral. © A. Castro

En el primer debate Carmen González, profesora titular de la Universidad Autónoma, abordó la trayectoria de Carmen Resino, dramaturga que comenzó su escritura al final de la década de los sesenta y resaltó algunos aspectos que han destacado los críticos: los temas sociales en el contexto de su escritura, el feminismo, la censura, el humor, la ironía, la música o la variedad de géneros teatrales que ha cultivado. El suyo es un teatro escrito por una mujer, pero no un teatro de mujeres, porque es el ser humano la piedra angular sobre la que pivota toda su dramaturgia, apoyada en el conflicto que surge de las relaciones de poder en el ámbito personal (pareja, familia) y público, por lo que esa fuerza asfixiante se completa con la empatía que proyecta la dramaturga sobre el oprimido.

En el segundo debate Julio Huélamo, quien fue director del Centro de Documentación Teatral, señaló que en este tiempo donde triunfa lo líquido y hasta lo gaseoso resulta reconfortante seguir encontrando creadores como Ignacio del Moral que fundan la solidez de su obra en la referencia ineludible a la realidad y en el uso del humor, a veces más ácido y paródico, otras, más tierno pero nunca encubridor. Resaltó la trilogía compuesta por *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe, La mirada del hombre oscuro* y *Rey negro,* porque las tres suponen una indagación profunda sobre el fenómeno de la inmigración o, mejor, de la "otredad", ya que el encuentro o el desencuentro con el otro o con uno mismo, sea en la familia, en el amor, en la amistad, en el trabajo, o en la radical soledad de cada cual, son pilares esenciales de su teatro, como se ha visto también en su última obra estrenada, *Espejo de víctima*.

Finalmente el tercer debate se celebró entre José Manuel Mora y Marga Piñero, profesora de la RESAD, quien señaló que el autor pone en el escenario siempre a personajes perdidos que buscan desesperadamente aquello que pueda amainar el dolor de vivir. Explicó que este contenido lo aloja en un tipo de teatro llamado posdramático al que no le interesa la construcción de una trama, sino que está basado en la narración de microhistorias que se muestran de modo simultaneas, sin llegar nunca a converger. El debate se centró en las dificultades que este teatro supone para el espectador, siempre descifrador de códigos intelectuales, y en el valor que este tipo de teatro da a la emoción vivida en directo en el espectáculo, tanto por los actores como por los espectadores. **Marga Piñero**

La sesión está disponible en el siguiente enlace: https://youtube.com/playlist?list=PLZXtR-hEcC_h8Rl-Pv_HGyJObSbRGhdkoV

La gala de distinciones de la Academia

LAS LIMITACIONES IMPUESTAS por la situación sanitaria provocaron que la gala de entrega de medallas de oro y académicos de honor se celebrara con un aforo muy restringido. Aun así la Academia convocó a los máximos representantes culturales, desde el ministro Rodríguez Uribes, a Andrea Levy, Delegada de Cultura del Ayuntamiento. Cayetana Guillén Cuervo presentó la ceremonia en la que intervinieron el presidente de la Academia, Jesús Cimarro, y los galardonados.

Acudieron Martes y Trece a recibir su Medalla de Oro. Eulalia Ribera, presidenta de ASSITEJ España, recogió la Medalla concedida a esta asociación. El gran diseñador Pedro Moreno también estuvo para recoger el nombramiento de académico de honor. La misma distinción se otorgó a Tamara Rojo y fue recogida por sus padres. Calixto Bieito, también nuevo académico de honor, estuvo representado por Begoña Gómez Sánchez. Tanto Tamara Rojo como Bieito intervinieron telemáticamente en la ceremonia. La bailarina, ante la situación de las artes en todo el mundo, no dudó en afirmar:

"Los retos artísticos y de gestión que tenemos por delante, son muchos. Pero creo que debemos afrontarlos con determinación y con la convicción de la importancia vital que tiene nuestra supervivencia para el público y para la sociedad en general".

Izquierda: José Manuel Rodríguez Uribes, ministro de Cultura, entre Andrea Levy, delegada de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, y Jesús Cimarro.

Abajo: El duo Martes y Trece con el ministro de Cultura .

En la otra foto, todos los galardonados. © A. C.

LA UNIVERSIDAD PREMIA A ALONSO DE SANTOS

El autor y director José Luis Alonso de Santos ha sido galardonado con el Premio a Toda una Vida Dedicada al Teatro concedido por la Federación Española de Teatro Universitario. Según ha reconocido el autor, este galardón le causa especial emoción porque le recuerda cuando en 1971 el rector José Botella Llusiá le nombró director de las actividades teatrales de la citada universidad y de su grupo de teatro. Alonso de Santos montó entonces una compañía, con miembros procedentes de otros grupos de los colegios mayores, que giró sus espectáculos por universidades de toda España. El autor ha mantenido esta relación con el teatro universitario a lo largo de toda su carrera.

LA ACADEMIA CELEBRÓ ASAMBLEA ORDINARIA

El sábado 5 de junio de 2021 la Academia celebró la Asamblea Ordinaria de la entidad, ya que, tal y como viene reflejado en los Estatutos, es de obligado cumplimiento aprobar las cuentas anuales, el presupuesto y el plan de actividades.

En esta ocasión, y dada la situación de crisis sanitaria que aún vivimos, la Junta Directiva consideró oportuno que esta Asamblea tuviera un formato semipresencial y se organizara simultáneamente de manera presencial, en la sala Berlanga de Madrid, y de manera telemática a través de la aplicación zoom.

Como novedad, este año las votaciones han realizado de manera telemática, a través de una plataforma de voto digital garantizado, que permitió realizar las votaciones de manera segura y fiable cumpliendo con todas las exigencias en materia de seguridad y garantizando un voto secreto, seguro e inalterable. En esta Asamblea General de carácter ordinario, los miembros aprobaron las cuentas anuales, el presupuesto y el plan de actividades. Se adoptarán las decisiones por mayoría simple de votos presentes o representados.

NUEVO GERENTE PARA LA ACADEMIA

El pasado mes de abril la Academia presentó a su nuevo gerente. Tras la apertura del proceso de presentación de candidaturas iniciado en el mes de febrero, por el que se recibieron 207 candidaturas, y tras un análisis pormenorizado de las solicitudes, la Junta Directiva de la Academia seleccionó al gestor cultural Luis Fas Maqueda. Con quince años de experiencia en la gestión y planificación de proyectos culturales, Luis Fas es Licenciado en Historia del Arte y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Granada. Ha desarrollado la parte de su carrera profesional en Andalucía, gestionando y dirigiendo proyectos en diversos ámbitos de la cultura, especialmente en artes escénicas y de la música. La nueva gerencia queda al servicio de los socios en la sede de Abdón Terradas. Contacto: luisfas@academiaae.es

TEATRO EN LA EDUCACIÓN (ESPAÑA, 1970-2018)

Tomás Motos • Barcelona 202 • Octaedro. Español • 276 pp. • 19 euros

Tomás Motos organiza el contenido de este libro en cuatro partes. En la primera, partiendo de los diferentes términos utilizados para denominar las estrategias teatrales aplicadas a la educación y de las teorías psicopedagógicas en que hunden sus raíces, construye un relato crítico, analizando las aportaciones de los autores seminales en cuyas ideas se fundamenta el Teatro en la Educación (TE).

La segunda comprende la duración de la Ley General de Educación (1970-1990) y se centra en el boom de teatro infantil y juvenil, en la autoformación del profesorado, en los autores y compañías, en el nacimiento de la AETIJ-ASSITEJ y del teatro independiente.

La tercera abarca la vigencia de la LOGSE (1990-2002) y analiza la formación del profesorado en TE, las obras y autores de teatro infanto-juvenil, el nacimiento de las Escuelas Municipales de Teatro y las guías didácticas, como material para la mediación.

La cuarta trata del período en que estuvieron vigentes la LOE y la LOMCE (2004-2018). Se hace un repaso al teatro para jóvenes en la actualidad y los nuevos campos que abre el Teatro Aplicado: en enseñanza de una segunda lengua, en la inclusión, los *social media* y su impacto en el teatro convencional y en el TE. Y, por último, se presenta el teatro postdramático.

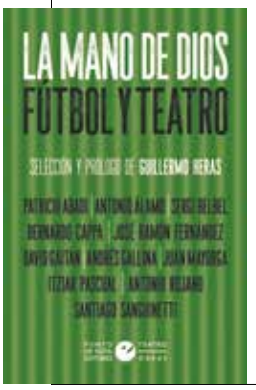
El tema central de este libro es que desde la segunda mitad del siglo XX el teatro y las actividades dramáticas han sido un agente renovador del pensamiento pedagógico y de las prácticas educativas, convirtiéndose en uno de los elementos dinamizadores de la educación, ayudando a romper los muros del aula.

Antoni Navarro

LA MANO DE DIOS. FUTBOL Y TEATRO

Varios autores y Guillermo Heras ed. • Punto de vista editores • Español. Madrid • 472 pp. • 26 €

Siempre es interesante preguntarse qué hay detrás del deporte para que consiga movilizar masas, qué se esconde tras la puesta en escena de una competición que levanta pasiones y provoca la catarsis con tanta facilidad. El futbol, además, ha despertado el interés de filósofos, escritores y cineastas. Así nos lo recuerda Guillermo Heras en el prólogo de *La mano de Dios*, una recopilación de obras de teatro en las que el conocido como "deporte rey" es el tema central. Sergi Belbel, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Santiago Sanguinetti, Antonio Rojano e Itziar Pascual son algunos de los autores que han encontrado inspiración en el mundo del futbol y que Heras ha seleccionado para editar este libro.



A los no aficionados, su prólogo nos resulta una lectura sorprendente y amena. En él, Heras justifica la relación que tantos pensadores han encontrado entre la representación teatral y futbolística relacionando, por ejemplo, las características de un buen entrenador con las de un buen director de escena y señalando cómo algunas de las habilidades que se atribuyen a los jugadores, podrían atribuirse también a los actores. También incluye reflexiones que autores como Vázquez Montalbán, Passolini o Juan Villoro han hecho sobre este deporte.

No es la primera vez que Heras edita y prologa un libro de estas características. Ya en el 98 reunió bajo el título *Al borde del área*. obras de varios dramaturgos españoles. **A.Vela Buendía**

OCHO COMEDIAS MAGISTRALES

Lope de Vega • Biblioteca Castro • Español • Madrid • 752 pp. • 50 euros

Las mejores piezas del Fénix reunidas en un solo volumen, siguiendo la selección del grupo Prolope de la Universidad de Barcelona al cuidado de Agustín Sánchez Aguilar, que escribe una espléndida introducción. *Períbañez, Fuenteovejuna, El villano en su rincón, El mejor alcalde, el Rey, El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*, junto a las comedias *La dama boba* y *El perro del hortelano* son las elegidas de las casi 400 piezas que se han conservado de Lope. La selección es la canónica para la crítica literaria, y coincide con las que habitualmente suelen representarse del autor.

Para fijar los textos dramáticos, los editores han usado de texto base las primeras ediciones e incluso manuscritos autógrafos de Lope, cotejados con ediciones modernas rigurosas. Así, por ejemplo, para *Peribañez* se incluye la ejemplar de Alberto Blecua y Gregorio Salvador, fundador el primero justamente del grupo Prolope y ambos reconocidos expertos filólogos. Todas las obras se presentan con puntuación modernizada pero manteniendo las particularidades fonéticas del español del Siglo de Oro. Echo de menos, sin embargo, una notación aunque fuera ligera y la numeración de los versos.

Amenísima y pedagógica es la introducción que firma Agustín Sánchez Aguilar, en la que nos sitúa en el Madrid del Siglo de Oro y el sistema teatral imperante que abrigó el teatro de Lope y permitió sus innovaciones dramáticas. Sánchez Aguilar nos lo cuenta como un relato alejado de esas profusas introducciones filológicas, describiendo el ambiente cultural y las rivalidades entre autores partidarios de un teatro academicista frente a un Lope defensor del teatro popular. Su relato está vertebrado por las motivaciones que llevaron al Fénix a escribir *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* a petición de la "Academia de Madrid", texto donde desnuda su carpintería teatral y da consejos sobre cómo componer obras de éxito. Lope, nos viene a decir el prologuista, era lo que hoy llamaríamos un autor comercial, pero nunca rebajó su excelencia poética: "Eso es lo que entiende Lope por hablar en necio, así que habrá que preguntarse hasta dónde habría llegado su escritura en caso de que hubiera decidido ponerse elitista y hablar en sabio". El estudioso reserva también un análisis para cada obra donde examina argumento y procedimientos dramáticos. **L. Perales.**

POP Y PATATAS FRITAS

Carmen Resino • Eride ediciones • Español • 116 pp. • 9,50 euros

Esta obra que la autora Carmen Resino estrenó en 1991 ha vuelto a publicarse por la editorial Eride. Es una comedia urbana, en la que lidian tres jóvenes y un personaje femenino de unos 40 años, y gira en torno al argumento del amor y las relaciones intergeneracionales.

La comedia plantea un doble conflicto, por un lado, una historia de exparejas que se encuentran despertando celos porque las brasas del amor que mantuvieron no están apagadas del todo; por otro, la relación entre una mujer madura y un joven. Destaca el personaje de Chity, la joven casquivana que exhibe su promiscuidad y su juventud como un valor moderno.

Los personajes jóvenes hacen uso de un habla vulgar, con exceso de tacos y expresiones chelis, frente a Tere, la profesora que entrada en los cuarenta vive en una contradicción su relación con el joven Paco, al que tuvo de alumno en el instituto. La autora también emplea la música eficazmente como elemento de identificación de cada personaje y generación. La obra se estrenó en el Reina Victoria dirigida por Victor Andrés Catena, con Juan Messeguer, Cristina Higueras, Mercedes Alonso y Gabi Martín en el reparto.

ANN KREIS *

EL COMPROMISO DEL MECENAZGO

Nací en San Francisco, hija de padres californianos. A los cinco años nos fuimos a vivir a Sacramento, a dos horas en coche de San Francisco pero a años luz de su mundo cultural. De pequeña me encantaba bailar con la música de la radio, especialmente la que yo consideraba "música española", aunque quién sabe cuál fue mi criterio para distinguirla del jazz que tanto gustaba a mi padre. Me llevaron a clases de ballet y de piano, lo justo para entender algo de solfeo y del lenguaje francés de la danza. En Sacramento había teatro musical en verano bajo una carpa enorme, un show distinto cada semana durante dos meses. Asistir en las noches calurosas a ver *Brigadoon*, *My Fair Lady*, etc., fomentó en mí un hábito de buscar teatro donde fuera. Gracias a una vecina aun mas jovencita que yo, convencimos a nuestras madres para llevarnos a ver *Cascanueces* en el Ballet de San Francisco. Otro momento inolvidable.

De adolescente estudié *jazz dance* y por eso me reintegré a clases de ballet clásico. Pasé un verano en la escuela de danza Banff School of Fine Arts en Canadá y a partir de esa experiencia llegué a dos conclusiones: que nunca iba a ser bailarina profesional y que, con sólo ver a los grandes artistas bailar, mi vida se llenaba de alegría. Cuando llegué a España descubrí la danza española como el arte cénit del mundo occidental. Los bailarines no solo tienen que saber todo lo que saben los bailarines clásicos, sino también tienen que ser percusionistas de primer nivel. Entre los zapateados y las castañuelas, su arte exige musicalidad, disciplina física y adaptación a cuatro estilos de danza. También me di cuenta de que el público español en general no tenía noción del tesoro que tiene en la danza española.

Por eso ofrecí el apoyo que pude para dar a conocer el baile español entre la generación que está en proceso de adquirir una educación cultural. Mi dedicación a ayudar a la danza española y desarrollar programas educativos viene de mis epifanías personales y de mi educación estadounidense. En mi país natal, las artes escénicas no pueden contar con ayuda pública. Si los mecenas no aportáramos recursos, no habría programas para fomentar nuevos públicos ni educar a los jóvenes.

* La mecenas Ann Kreis (segunda por la izquierda) posa con Antonio Najarro, la ilustradora Mercedes Palacios y la autora Azucena Huidobro, artífices de *Bailando un tesoro*, publicación del BNE sobre danza española explicada a los niños y que ella patrocinó.

Festival Iberoamericano del Siglo de Oro
Clásicos en Alcalá

¡Florecen los clásicos!

Del 10 de junio
al 4 de julio de 2021

Programación

Teatro Salón Cervantes

El médico de su honra
De Pedro Calderón de la Barca
Dirección: Adolfo Marsillach / Dir. reposición: Roberto Alonso Cuenca
10, 11 y 12 de junio

Fiesta de farsantes
De José Luis Alonso de Santos, a partir de Lope de Rueda
Dirección: Daniel Alonso
17, 18 y 19 de junio

Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere
De Ignacio Amestoy
Dir: Ainhoa Amestoy
20 de junio

Manuel Gallardo *in memoriam*
Proyección de *El Perro del Hortelano* (Estudio 1)
22 de junio

Castelvines & Monteses
Los amantes de Verona según Lope de Vega
De Lope de Vega
Dirección: Sergio Peris-Mencheta
23 de junio

La viuda valenciana
De Lope de Vega
Dir: Borja Rodríguez
24 de junio

Peribáñez y el Comendador de Ocaña
De Lope de Vega
Dir: Eduardo Vasco
25 y 26 de junio

El galán fantasma
De Pedro Calderón de la Barca
Dir: Rafael Rodríguez
28 de junio

Oro y plata de Ramón (cabaret barroco)
De Antonio Castillo Algarra e Ignacio Rodulfo Hazen / Dir: Antonio Castillo Algarra
1 de julio

NISE, la tragedia de Inés de Castro
De Jerónimo Bermúdez
Dirección: Ana Zamora
2 y 3 de julio

NISE, un viaje en la Nao d´amores
Proyección del documental
Dirección: María Royo
3 de julio

El Perro del Hortelano
De Lope de Vega
Dir: Dominic Dromgoole
4 de julio

Corral de Alcalá

El animal de Hungría
De Lope de Vega
Dirección: Ernesto Arias
12 y 13 de junio

Verso a verso
VV.AA.
Dir: Charo López / Dir. musical: Luis Santana
14 de junio

La Palabra de Oro
Sangre, poder y Dios en el Gran Siglo
Dir: Pedro Mari Sánchez
18, 19 y 20 de junio

Sesión DJ Vasco
El verso áureo y su recitado
24 de junio

La traición en la amistad
De María de Zayas
Dir: Daniel Acebes
26 y 27 de junio

La Conjuración de Venecia
Un retrato de Quevedo
Dir: Ignacio Prego
4 de julio

Centro Sociocultural Gilitos

No hay burlas con el amor
De Pedro Calderón de la Barca / Dir: Josete Corral
11 y 12 de junio

Cuéntame un clásico: Ñaque de cuentos
Légolas Colectivo Escénico
18, 19, 25 y 26 de junio; 2 y 3 de julio

Huerta del Obispo del Palacio Arzobispal

Ethos
Producciones Chisgarabís
Dirección: Irene Poveda
19 de junio

Instituto Cervantes

Tierra Cervantes: Entremeses y pasos clásicos de La Barraca
Dir. académica: Julio Vélez / Dir. escénica: Begoña del Castillo
29 de junio

Carreta y manta
De Ángel Solo
Dir: Paca López
1 de julio

Mujeres imaginadas en tiempos de Cervantes
De Teatro Independiente Alcalaíno (TIA)
2 de julio

El Guardián de las Palabras
Generación Artes
3 de julio

El viaje de Isabela
Adaptación de una Novela Ejemplar de Miguel de Cervantes
Dir: Juan Muñoz
4 de julio

Conciertos

Órgano para los Virreinatos Ibéricos
Por Moisés Santiesteban (La Habana)
Catedral Magistral de Alcalá
12 de junio

Amor Vencido, Amor Victorioso
Madrigales Europeos de la Schola Cantorum
Huerta del Obispo del Palacio Arzobispal
13 de junio

Música, Duelo y Palabra (Concierto-Entremés)
Banda Sinfónica Complutense
Huerta del Obispo del Palacio Arzobispal
20 de junio

Clásicos en clásicos
Stravinski y Haydn
Orquesta Ciudad de Alcalá
Huerta del Obispo del Palacio Arzobispal
27 de junio

Antiguo Hospital Santa María La Rica

Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro
Dirección: Luciano García Lorenzo
Del 23 al 25 de junio

Academia de espectadores

José Luis Alonso de Santos
Clase magistral: Humor y Humanismo en el Siglo de Oro
15 de junio

José Luis Gómez
Clase magistral: Decir a Cervantes
Lectura: El testamento de Alonso Quijano
28 de junio

Experiencias clásicas
Juan Luis Acevedo
11 y 16 de junio

Presentación del libro Barláan y Josafat, de Lope de Vega
1 de julio

Mesa redonda: Reponer a los clásicos
ADE
21 de junio

La vida es sueño
Macarena Baeza (La Calderona, Chile)

Parador de Alcalá

Encuentro iberoamericano
Del 16 al 20 de junio

Exposiciones

20 años del festival Clásicos en Alcalá
Casa de la Entrevista

Cervantes en la escena europea de los siglos XX y XXI
Museo Casa Natal de Cervantes

Viñetas y caricaturas de Quevedo
Instituto Quevedo de las Artes del Humor
Corral de Alcalá

LA CULTURA ES SEGURA

Festival Iberoamericano del Siglo de Oro
Comunidad de Madrid

Clásicos en Alcalá 20

www.clasicosenalcala.net

@clasicosalcala

ALCALÁ DE HENARES
AYUNTAMIENTO

Comunidad de Madrid

67 FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2021

DIRECTOR: JESÚS CIMARRO

DEL 25 DE JUNIO AL 22 DE AGOSTO
TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

25 de junio
MÚSICA SINFÓNICA
Concierto Ciudades Patrimonio
Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía

Solistas: Eva Rabchevska (violín), Willard Carter (violonchelo). Director: Jordi Francés.

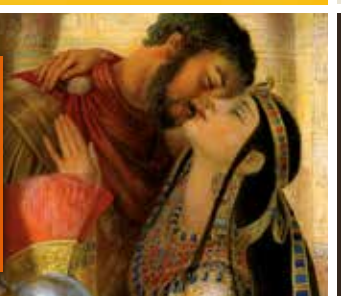
26 de junio
MÚSICA SINFÓNICA
From Bach to Radiohead
Orquesta de Extremadura

Artistas invitados: Michael Thomas, José Manuel Zapata, Juan Francisco Padilla, Rubén Rubio.

27 de junio
CINE DOCUMENTAL
Bienvenidos a España
de Juan Antonio Moreno

Del 30 de junio al 4 de julio
Los dioses y el dios
Reflexión libre a partir de "Anfitrión", de Plauto

Versión y dirección: Rafael Álvarez. Reparto: Rafael Álvarez El Brujo. Director musical: Javier Alejano.



Del 8 al 11 de julio
Antonio y Cleopatra
de William Shakespeare

Reparto: Ana Belén, Lluis Homar, Ernesto Arias, Israel Frias, Javier Bermejo, Fernando Sansegundo, Olga Rodríguez, Elvira Cuadrupani, Rafa Castejón, entre otros. Versión: Vicente Molina Foix. Dirección: José Carlos Plaza.

Del 14 al 18 de julio
Mercado de amores
de Plauto / Eduardo Galán

Reparto: Pablo Carbonell, Victor Ullate Roche, Francisco Vidal, Ania Hernández, José Saiz, Esther Toledano. Dirección: Marta Torres.

Del 21 al 25 de julio
Hipatia de Alejandría
de Miguel Murillo

Reparto: Paula Iwasaki, Daniel Holguín, Alberto Iglesias, Guillermo Serrano, Pepa Pedroche, José Antonio Lucia, Rafa Núñez, entre otros. Dirección: Pedro A. Penco.

Del 29 de julio al 8 de agosto
MUSICAL
Golfus de Roma
Música y letras: Stephen Sondheim. Libreto: Burt Shevelove y Larry Gelbart

Reparto: Carlos Latre, Diego Molero, Eva Diago, Eloi Gómez, Frank Capdet, Meri Duró, Ana Sanmartin, entre otros. Dirección: Daniel Anglès.

Del 11 al 15 de agosto
Edipo
de Paco Bezerra

Reparto: Alejo Sauras, Jonás Alonso, Julia Rubio, Mina El Hammani, Álvaro de Juan, Jiaying Li, Alejandro Linares, Andrés Picazo. Dirección: Luis Luque.

Del 18 al 22 de agosto
Las suplicantes
Versión libre de Silvia Zarco sobre las obras homónimas de Esquilo y Eurípides

Reparto: Carolina Rocha, Cándido Gómez, David Gutiérrez, Eduardo Cervera, María Garralón, Valentín Paredes, Rubén Lanchazo, Javier Herrera. Cante: Celia Romero. Dirección: Eva Romero.

CONSORCIO PATRONATO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA 2021 · MIEMBRO DE · VENTA OFICIAL · TRANSPORTE OFICIAL · ACCESIBILIDAD COMUNICATIVA · DIRECCIÓN Y GESTIÓN

PATROCINADORES · COLABORADORES · MEDIA PARTNERS

@Festival_Merida | www.festivaldemerida.es