ARTESCÉNICAS

La Revista de la Academia
#24 / MARZO 2022
Publicación trimestral. **5€**

Jesús Cimarro

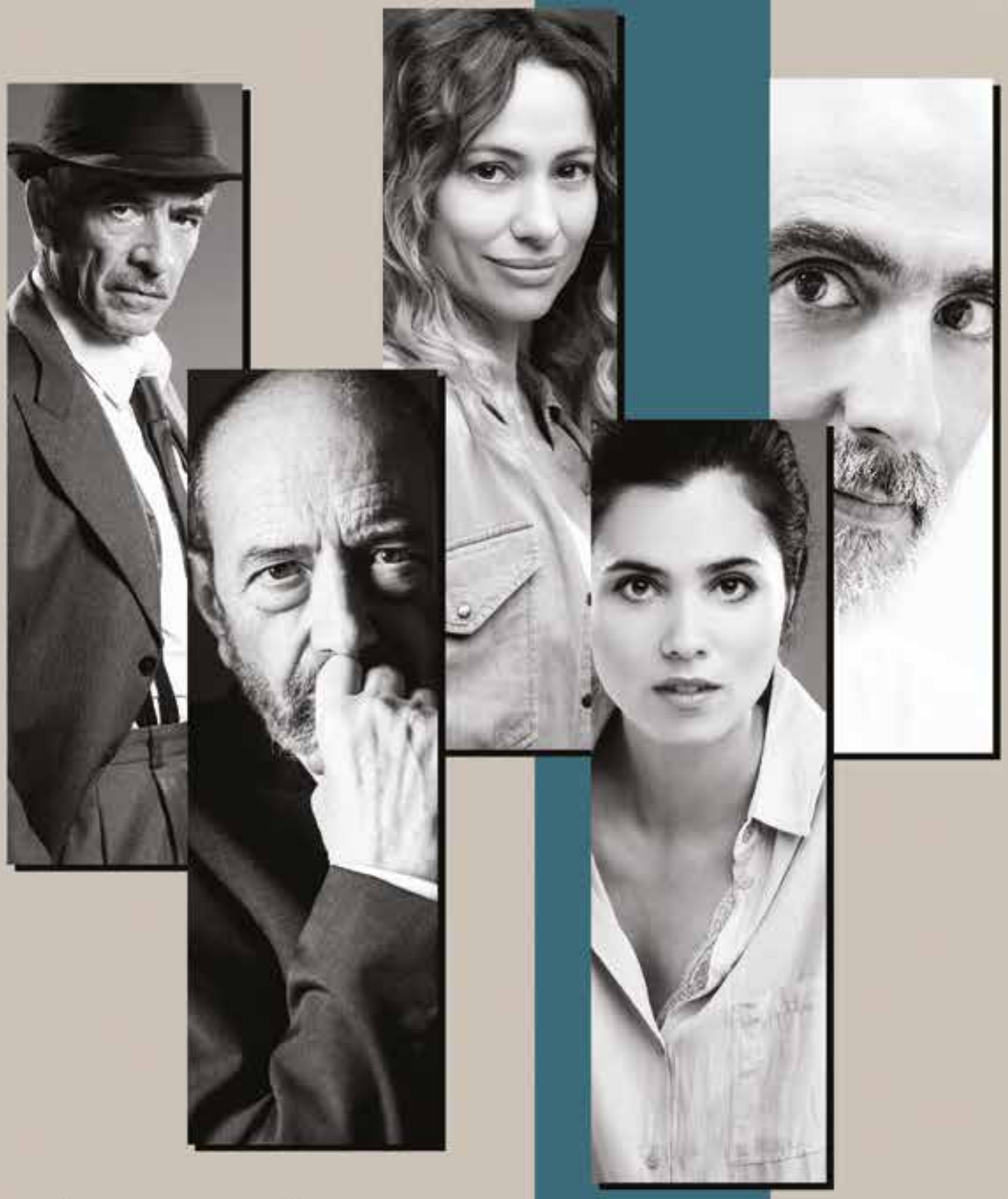
"TARDAREMOS DE DOS A CUATRO AÑOS EN VOLVER A LA SITUACIÓN DE 2018 Y 2019"

CENTENARIO MOLIÈRE ◆ ESCENOGRAFÍAS DEL BUEN RETIRO ◆ ILUMINACIÓN MONUMENTAL

Academia de las **Artes Escénicas** de España

TEATRO INFANTA ISABEL

ENE›MAY 2022



MUERTE DE UN VIAJANTE

ENTRE OTROS CON
MANOL ARIAS
JON ARIAS
CRISTINA DE INZA

DIRIGIDO POR
RUBÉN SZUCHMACHER

27ENE›20MAR

UNA NOCHE CON LOS CLÁSICOS

CON
BLANCA MARSILLACH
MIGUEL RELLÁN

DIRIGIDO POR
MARIO GAS

06ABR›17ABR

TERCER CUERPO

ENTRE OTROS CON
NATALIA VERBEKE
CARMEN RUIZ
CARLOS BLANCO

DIRIGIDO POR
CLAUDIO TOLCACHIR

24MAR›01MAY

UNA HISTORIA DE AMOR

ENTRE OTROS CON
FÉLIX GÓMEZ
LORETO MAULEÓN
AURA GARRIDO
SILMA LÓPEZ

DIRIGIDO POR
ALEXIS MICHALIK

27ENE›03ABR

LA TERNURA

ENTRE OTROS CON
LLUM BARRERA
NATALIA HERNÁNDEZ
JUANAN LUMBRERAS
CARLOS SERRANO

DIRIGIDO POR
ALFREDO SANZOL

21ABR›29MAY

ENTRADAS
WWW.TEATROINFANTAISABEL.ES

contenidos

5| Editorial

6| La nueva junta de la Academia

8| La voz de la Academia:Sísifo
Por R. Gassent/C. Giménez-Morte/ T. Motos

12| Entrevista a Jesus Cimarro
Por Antonio Castro

16| Molière 1622-2022
Por J.M. Flotats, R. Iniesta, L. Cid, D. Migueláñez

22| El actor como músico
Por Alberto Frías

28| Las óperas de Albéniz
Por F. Azorín y A. Vega Toscano

32| Tomaz Pandur en España
Por Juando Martínez

36| Escenografías del buen retiro
Por Ángel Martínez Roger

42| Momento de transformación
Por Joaquín de Luz

46| San Ginés actor y mártir
Por Antonio Castro Jiménez

52| Once cultural
Por José Luis Panero

56| 250 años del Real Coliseo
Por Mariano Bayón

60| Manuel Moreno-Buendía
Por Arantxa Vela

64| Claudio de la Torre
Por Roberto García de Mesa

68| Apuntes de iluminación
Por Juanjo Llorens

72| Noticias de la Academia

73| Reseñas de libros

74| Butaca de estreno
Por Isabelle Le Galo

Centro #Dramático Nacional

¿Son solo palabras?

El Golem

escrita por **Juan Mayorga**
dirigida por **Alfredo Sanzol**
reparto **Elena González Elías González Vicky Luengo**

Teatro María Guerrero | 25 FEB - 17 ABR 2022

¿Populismo o libertad?

Las aves / Els ocells

una creación de **La Calòrica**
inspirada en la obra de **Aristófanes**
dramaturgia de **Joan Yago** dirección de **Israel Solà**
reparto **Xavi Francés Aitor Galisteo-Rocher Esther López Marc Rius**

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
2 - 27 MAR 2022

¿Es la maternidad un deseo?

Lengua madre

Enciclopedia de la reproducción en el s. XXI

escrita y dirigida por **Lola Arias**
reparto **Paloma Calle Rubén Castro Susana Cintado Pedro Fuentes Eva Higueras Silvia Nanclares Laura Ordás Candela Sanz Besha Wear**

Teatro Valle-Inclán | 11 MAR - 10 ABR 2022

¿Y tú, qué deseas?

Supernormales

escrita por **Esther F. Carrodeguas**
dirigida por **Iñaki Rikarte**
reparto **José Manuel Blanco Carlota Gaviño Emilio Gavira Natalia Huarte Jorge Kent Mónica Lamberti Anna Marchessi Marcos Mayo Inma Nieto Irene Serrano**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
16 MAR - 24 ABR 2022

¿Quién limpia la casa de la limpiadora?

Las que limpian / As que limpan

escrita, dirigida y protagonizada por
Areta Bolado Noelia Castro Ailén Kendelman

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
20 ABR - 15 MAY 2022

¿Estás actuando?

Los farsantes

escrita y dirigida por **Pablo Remón**
reparto **Javier Cámara Francesco Carril Bárbara Lennie Nuria Mencía**

Teatro Valle-Inclán | 29 ABR - 12 JUN 2022

¿Hay un sitio mejor para esconderse que hacerse pasar por otra persona?

Canción para volver a casa

texto y dirección **Denise Despeyroux**
reparto **Mamen Duch Marta Pérez Carme Pla Albert Ribalta Àgata Roca**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
4 - 29 MAY 2022

¿Te unes a un gabinete de crisis?

Blast

escrita y dirigida por
Andrea Jiménez y Noemi Rodríguez
reparto **Julia Adun Nadal Bin Conchi Espejo Iván López-Ortega Saúl Olarte Alex Silleras Alejandra Valles**

Teatro María Guerrero | 6 MAY - 19 JUN 2022

¿Esto es un rap?

Hamlet

escrita por William Shakespeare
dramaturgia y dirección de **Chela De Ferrari**
reparto **Octavio Bernaza Jaime Cruz Lucas Demarchi Manuel García Diana Gutiérrez Cristina León Barandiarán Ximena Rodríguez Álvaro Toledo**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
15 - 19 JUN 2022

Todas las preguntas de la temporada y las entradas en
dramático.es

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

Editor
Academia de las Artes Escénicas
de España (AAEE)

Director
Antonio Castro

Consejo editorial
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, Ángel Solo y Alicia Soto.

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
Jesús Cimarro retratado por Óscar M. Forcada

Academia de las Artes Escénicas de España

Presidenta
Cayetana Guillén Cuervo

Vicepresidente 1º
Eduardo Galán

Vicepresidente 2º
César Oliva

Vicepresidenta 3ª
Carmen Giménez Morte

Vicepresidenta 4ª
María López Insausti

Secretario General
Eduardo Vasco

Tesorero
Nicolás Fischtel

Vocales
Antonio Fernández Resines, Guiomar Fernández Troncoso, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Carmen Márquez, Carlos Morán, Antonio Najarro, Adriana Ozores, María Pagés, Lluís Pasqual, Helena Pimenta, Rodolf Sirera y María Dolores Vargas

Gerente
Sandra Stuyck

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:

fundación sgae

Sísifo y las Artes Escénicas

La Voz de la Academia, su grupo de estudios, ha elaborado un exhaustivo trabajo sobre la docencia de disciplinas artísticas en los programas generales de la enseñanza. En las primeras páginas pueden encontrar un resumen del mismo. Antes de hacerlo llegar al público en general lo presentaron oficialmente en el Ministerio de Educación, concretamente, con el Director del Gabinete del Secretario de Estado de Educación y Formación Profesional, y la asesora de dicha Secretaría de Estado.

Se presenta bajo el paraguas de Sísifo, el mito griego al que los dioses condenaron a subir indefinidamente una piedra por una ladera y, una vez en la cima, volver a empezar.

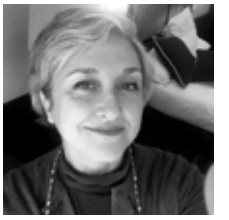
Lamentablemente, no parece que podamos ser optimistas respecto a la inclusión de estas artes escénicas en programas de enseñanza pública. No nos referimos a las carreras especializadas que se imparten en los centros reglados. Nos gustaría que en todos los ciclos de la enseñanza los nuevos españoles pudieran empezar a tener contacto con el teatro, la música y la danza. Con las artes en general. Cuando las asignaturas conocidas como de Humanidades están en franco retroceso, pensar que en el futuro inmediato se incluirán las artes escénicas, es una utopía. Quienes pertenecemos a esta Academia no cejaremos, sin embargo, en el empeño de pedir la incorporación de ellas como pilar fundamental para crear una sociedad crítica. De intentar colocarlas en el currículo general como asignaturas independientes en todos los niveles preuniversitarios.

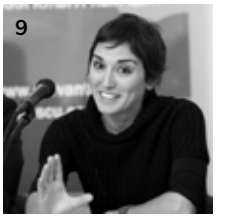
Naturalmente, son bienvenidas todas las iniciativas que se tomen para intentar que los niños, los adolescentes y los jóvenes se acerquen al teatro. Bien está que se les regalen entradas, que se programen funciones especiales o que sus profesores trabajen cada temporada para poder llevarlos a alguna representación, previo estudio del texto que van a ver sobre el escenario. Sin embargo, estos esfuerzos tendrían mejor acogida en este segmento de la población si su contacto con la escena fuera cotidiano, si en sus centros empezaran a jugar en ella como parte de la formación. Descubrirían tempranamente un mundo fascinante, que estimula su fantasía cuando ellos son parte activa del programa educativo, son, en definitiva, sus actores. Y si así se convierten en espectadores del mañana, miel sobre hojuelas pero, sobre todo, es seguro que se convertirán en mejores personas.

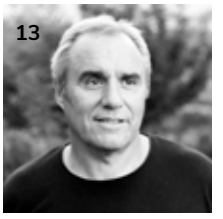
El trabajo que les presentamos se ha elaborado con el máximo rigor. La educación y la cultura deben ir siempre unidas y la Academia apuesta por ello. Nos gustaría que, con sus conclusiones, Sísifo dejara de ser, para siempre, el paradigma del empeño baldío por agruparlas. Y, sobre todo, que las enseñanzas artísticas no queden sepultadas por la piedra de los legisladores. ◊

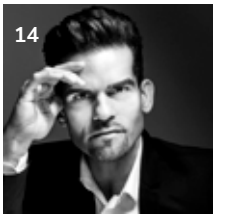
Antonio Castro

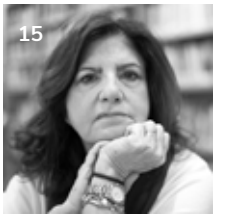
NUEVA JUNTA DIRECTIVA

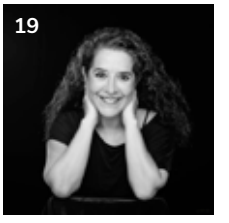


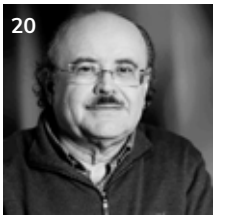












Cayetana Guillén Cuervo, Presidenta, Eduardo Galán, Vicepresidente 1º, César Oliva, Vicepresidente 2º, Carmen Giménez Morte, Vicepresidenta 3ª, María López Insausti, Vicepresidenta 4ª, Eduardo Vasco, Secretario General, Nicolás Fischtel, Tesorero, 8-Antonio Fdez. Resines, vocal, 9 -Guiomar Fernández. vocal, 10-Pilar Jurado, vocal, 11-Ana Labordeta, vocal, 12-Carmen Márquez, vocal, 13-Carlos Morán, vocal, 14- Antonio Najarro, vocal, 15-Adriana Ozores, vocal, 16- María Pagés, vocal, 17- Lluís Pasqual, vocal, 18- Helena Pimenta, vocal, 19-Rodolf Sirera, vocal, 20_ María Dolores Vargas, vocal

Para la Academia de las Artes Escénicas, la noticia más importante de lo que llevamos de año es la llegada de una nueva junta directiva. La Asamblea General ratificó el 13 de enero la única candidatura presentada, encabezada por Cayetana Guillén Cuervo y que tiene esta composición:

- Presidenta: Cayetana Guillén Cuervo
- Vicepresidente 1º: Eduardo Galán
- Vicepresidente 2º: César Oliva
- Vicepresidenta 3ª: Carmen Giménez Morte
- Vicepresidenta 4ª: María López Insausti
- Secretario General: Eduardo Vasco
- Tesorero: Nicolás Fischtel
- Vocales: Antonio Fernández Resines, Guiomar Fernández Troncoso, Pilar Jurado, Ana Labordeta, Carmen Márquez, Carlos Morán, Antonio Najarro, Adriana Ozores, María Pagés, Lluís Pasqual, Helena Pimenta, Rodolf Sirera y María Dolores Vargas

La nueva junta directiva llega con un claro matiz continuista, no obstante hay un elevado número de miembros que proceden de la anterior. En la Asamblea General Jesús Cimarro, en su discurso de despedida, mostró su deseo de que la Academia siguiera creciendo, como había hecho a lo largo de su mandato: la Vicepresidenta 2ª, Rosángeles Valls, hizo cumplida mención de todas las actividades desarrolladas en los últimos cuatro años, indicando también aquellas con vocación de continuidad que deberán continuar. Tras la aprobación de la única candidatura presentada, que se produjo con la mayoría de los participantes, cinco abstenciones y ningún voto en contra.

Recogemos a continuación las palabras de la nueva Presidenta de la Academia, que mostró un gran entusiasmo ante la nueva etapa:

"Mi mentor, el presidente saliente, mi querido Jesús Cimarro, deja la Academia en un momento en el que yo tengo que dar la talla. Y asumo este reto desde la humildad, la ilusión, una profunda vocación y un enorme respeto. Se trata de valorar, de dignificar todos y cada uno de los oficios que integran las diferentes disciplinas artísticas que componen nuestras artes escénicas. La Artes escénicas de España. Vamos a continuar los trabajos que se iniciaron para consolidarlos y llevar la Academia a todos los puntos de España. Es importante descentralizar la Academia. Procuraremos dar visibilidad a nuestra institución fuera de nuestras fronteras. Seguiremos intentando crear los Premios de la Academia de las Artes Escénicas, que por supuesto serán compatibles y complementarios con los reconocimientos que ya existen. Lucharemos por tener una sede representativa en la que podamos desarrollar nuestro trabajo, y daremos la mayor importancia al concepto de paridad, comenzando por la propia Junta Directiva: diez hombres y diez mujeres que representan todas las especialidades, y la presidencia, que, por primera vez desde la existencia de la Academia, la asume una mujer. También nos interesa mucho resaltar, además de la excelencia, la herramienta imprescindible que suponen las artes escénicas como motor de cambio social".

En el turno de ruegos y preguntas intervinieron los académicos César Barló, que plantearon las primeras cuestiones a tener en cuenta por la nueva Junta Directiva, y que fueron debidamente recogidas.

La Junta Directiva se reunió el 18 de enero, para distribuir las tareas que todos y cada uno de sus miembros iban a contraer en el nuevo organigrama que se propuso. Se formaron varios grupos de trabajo, aunados en las cuatro Vicepresidencias, más una serie de gabinetes que deben cumplir una importante labor social. En esta legislatura, pues, todos los miembros de la Junta Directiva tienen una labor que cumplir. En apenas mes y medio de andadura, ha habido reuniones de continuo, y entrevistas con máximos representantes de la política local, autonómica y estatal. Nuestra Presidenta se ha propuesto iniciar su mandato acelerando todos y cada uno de los objetivos propuestos, afirmando la responsabilidad que supone dirigir la nave de la Academia. Sin duda es el entusiasmo la cualidad que mejor se pueda aplicar al prólogo de su gestión. ◆

TRABAJO DE SISÍFO. LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA EDUCACIÓN

Por Carmen Giménez Morte, Tomás Motos y Ricardo Gassent

Conscientes de que el futuro de las AAEE está en la educación y, dada la coyuntura histórica en la que nos encontramos con la creación de las nuevas leyes de Educación y enseñanzas artísticas, desde La Voz de la Academia, se hacía necesario realizar un estudio al respecto, que nos fue encargado en abril de 2020 a los firmantes de este artículo por Rosángeles Valls; Vicepresidenta segunda, entonces, de la Academia y responsable del departamento de estudios, publicaciones y actividades.

Las Artes Escénicas están tomando peso y relevancia en nuestra sociedad en los últimos años. Invaden nuestros espacios físicos y virtuales y se utilizan como vehículo para poner en valor las nuevas inquietudes sociales. Además, existe una oferta de formación amplia que abarca desde las academias a los conservatorios y las escuelas superiores. Si bien la enseñanza profesional está regulada, esta valoración positiva de la ciudadanía hacia la práctica y uso de las AAEE no se ve reflejada en la educación general. Son muchas las investigaciones que señalan los grandes beneficios de incorporar de manera central todas las AAEE en el ámbito educativo general. Está demostrado que influyen positivamente en el desarrollo integral y el aprendizaje significativo de las personas, en los procesos de aprendizaje, en las funciones cognitivas, el desarrollo de la sensibilidad, la creatividad, y la imaginación. Son, a su vez, un gran vehículo para el desarrollo de la personalidad, la expresión propia y colectiva, así como un buen marco donde potenciar la conciencia de grupo y valores ciudadanos. Pero, pese a ello, de las tres artes escénicas, sólo la música está incluida dentro de todo el recorrido educativo desde infantil hasta bachillerato. Aunque ha estado incorporada desde la Ley General de Educación, su presencia en el sistema educativo español (obligatoriedad y carga lectiva) se ha ido reduciendo significativamente en los últimos 15 años. Lamentablemente, a pesar de todos los esfuerzos que,

desde hace décadas, se viene realizando por parte de pedagogos, investigadores y artistas, la danza y el teatro siguen sin estar plenamente incorporados al sistema educativo.

Ricardo Gassent, Rosángeles Valls y Carmen Giménez Morte en la presentación del trabajo.

OPINIÓN DE ACADÉMICOS. Para acometer esta investigación entendimos que el núcleo del trabajo debía centrarse en conocer las creencias implícitas de miembros de la Academia, especialistas y profesionales de los distintos niveles educativos de las artes escénicas de manera que pudiéramos extraer de ellas unas conclusiones generalizables a la población de la muestra. Por otro lado era necesario dotar al estudio de un marco teórico cuya elaboración planteamos desde la pregunta *¿Qué se entiende por educación en el ámbito de las AAEE?,* y cuyo contenido se centrara en los fundamentos epistemológicos del teatro/drama en la educación; en los de la danza como movimiento expresivo y su consideración en la educación general y en los niveles profesionalizadores de la danza así como los fundamentos de la educación musical, su evolución desde el oficio a la democratización de la música y su posición en la educación general y en la profesional. También entendimos que, para saber dónde queremos ir, es muy importante saber de dónde venimos, por lo que hemos dedicado un capítulo a conocer la evolución de la regulación de la enseñanza de las AAEE en la legislación educativa española entre 1970 y 2020 y que se organiza en tres bloques dedicados, respectivamente, al teatro, la danza y la música, tanto en los niveles de educación, primaria, secundaria obligatoria y bachillerato como en las enseñanzas amateurs, profesionales y superiores.

De las tres artes escénicas, sólo la música está incluida dentro de todo el recorrido educativo desde infantil hasta bachillerato

Así pues, la presente investigación es un primer acercamiento que trata de ofrecer una panorámica exploratoria del estado de la enseñanza de las AAEE en nuestro país. Una aproximación al pensamiento de profesionales, profesorado y miembros de la Academia sobre la música, danza, teatro y circo, centrándose en el lugar real y deseado que ocupan y han de ocupar en la educación reglada y no reglada. ▶

Mesa redonda en la RESAD madrileña sobre el estudio.

Portada de la edición.

INVESTIGACIÓN. Para conocer dicho pensamiento se diseñó una investigación no experimental cuantitativa y cualitativa. El instrumento para la recogida de los datos fue el cuestionario. Elaboramos tres, validados por expertos, que fueron aplicados a una muestra N = 1064; que representa el total de personas que han contestado a los tres cuestionarios cuyo perfil indica que poseen una larga experiencia bien como profesionales de las artes escénicas, bien como profesores dedicados a la docencia de régimen general o en las enseñanzas de régimen especial. Con ellos se pretendía alcanzar los siguientes objetivos:

1. Averiguar el lugar que han de ocupar las enseñanzas de las AAEE en los currículos de los distintos niveles educativos. Además, conocer su pensamiento sobre los espectáculos de AAEE destinados al público juvenil.

2. Reconocer cuáles son los efectos de la práctica de las AAEE en el desarrollo personal de los participantes.

3. Investigar cuál es el estatus de las enseñanzas de AAEE, tanto regladas como no regladas, públicas o privadas. (escuelas municipales, conservatorios elementales, medios y superiores de música y danza, escuelas superiores de arte dramático, de canto, escuelas de circo). Conocer el pensamiento de los enseñantes de AAEE sobre su labor docente. Conocer su opinión sobre los centros de AAEE, las enseñanzas que estos imparten y sobre su profesorado. Conocer la consideración y el valor que la sociedad concede a las AAEE.

Entre sus conclusiones, el resultado de nuestra investigación manifiesta:

- Que los beneficios de las AAEE en la educación son muy altos, pues poseen el potencial de transformación y cambio necesario.
- A través de ellas podemos aportar mejoras significativas y actuales para la estimulación y desarrollo de las capacidades del alumnado.
- Las AAEE han de estar presentes, como materia curricular, en todos los niveles de educación formal no universitaria.
- La necesidad de un cambio del sistema educativo hacia una modernización de la educación que proporcione un aprendizaje más integral, motivador y significativo del alumnado, donde se estimulen y desarrollen todas las capacidades y competencias necesarias para su formación dando más importancia al proceso y a la persona.
- Que los espectáculos de artes escénicas para jóvenes han de tener un lenguaje que atraiga a la juventud.
- La necesidad de formar profesionales de la enseñanza con sensibilidad por las artes en general y por las AAEE en particular. De manera que el profesorado sea artista, pedagogo y mediador, para que pueda enfrentarse a los retos que la enseñanza de las AAEE plantea.
- Las nuevas tendencias artísticas no se suelen trabajar en los conservatorias y escuelas de AAEE.
- Las universidades públicas deberían ofertaran grados en AAEE garantizando la igualdad de oportunidades. ◆

25 años

PREMIOS max

DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Celebrando
las Artes Escénicas

www.premiosmax.com

fundación sgae

JESÚS CIMARRO: EL SECTOR VUELVE A PENSAR EN EL PÚBLICO

POR ANTONIO CASTRO

El 13 de enero Jesús Cimarro dejaba la presidencia de la Academia y la Junta Directiva a la que ha pertenecido desde la fundación de la entidad. Los estatutos no permiten permanecer más de dos mandatos en la dirección. Es el momento de repasar todo lo logrado con su presidencia.

Antonio Castro: Termina un periodo en el que casi nada ha salido como se esperaba…
Jesús Cimarro: Yo era vicepresidente con Alonso de Santos. En mi ánimo no estaba ser presidente pero asumí el reto cuando José Luis se retiró. Hicimos un programa a principio de 2018 y nadie podía sospechar que, dos años más tarde, se rompieran todos los planes y objetivos marcados. Creo que, a pesar de todo, hemos hecho muchas cosas que, en teoría, no se podían hacer por las restricciones. Se ha conseguido que la Academia esté visible en muchos lugares donde no lo estaba. Otra de las cosas que se ha conseguido es la descentralización, que hayamos estado en numerosas comunidades autónomas.

Jesús Cimarro retratado en el teatro La Latina. 2022.©Óscar M. Forcada

A.C. ¿Qué le hubiera gustado culminar antes de dejar la presidencia?
J.C. Hay dos temas. Uno es el de la sede y el otro nuestros premios. Para la sede habíamos hablado con el Ministerio de Cultura pero como en este tiempo también ha habido cambios políticos no se ha llevado a buen puerto. Confío en que lo haga en esta nueva legislatura. También en 2022 creo que se pueden sentar las bases para que se ponga en marcha la creación de los premios de la Academia.

> "En 2020 y 2021 se han truncado todos los objetivos y todo el crecimiento que estaba teniendo el sector. Yo calculo que tardaremos de dos a cuatro años en volver a los parámetros que teníamos en 2018 y 2019"

A.C. Los cambios políticos constantes en cualquier administración pública ¿dificultan establecer relaciones firmes o compromisos?
J.C. Para mí lo más importante son las personas. Me da igual que gobierne un partido u otro. Lo que importa es que las personas que están en las instituciones sepan de qué van las propuestas y tengan una sensibilidad hacia el sector. Si

El presidente saliente y Cayetana Guillén con el entonces ministro José Girao y la consejera madrileña Marta Rivera de la Cruz

Reunión en Murcia con personalidades nacionales de la escena.2018

encuentras en cualquier departamento un equipo proclive a colaborar, todo es más fácil y se pueden desarrollar más programas. Si a la gente con la que tratas le da igual, las cosas se ralentizan. Yo creo que, en general, las relaciones con las distintas administraciones están siendo buenas y, de hecho, sus representantes, empezando por los ministros, han acudido a nuestras galas. La Academia está por encima de los intereses gremiales.

A.C. ¿Uno de los retos pendientes es conseguir una mayor implicación de todos académicos en las actividades?
J.C. Aunque, a pesar de la pandemia han funcionado las comisiones, hay que motivar a los académicos para que participen. Este es un trabajo voluntario y cada persona decide el tiempo que le dedica pero cuando uno quiere algo, se tiene que implicar. Esa es una tarea que también tiene la nueva Junta Directiva.

"Si sabemos gestionar las ayudas europeas podemos poner las estructuras empresariales en óptimas condiciones para los próximos diez años"

A.C. Al cumplirse dos años del inicio de la pandemia, con sus consecuencias desastrosas ¿es posible hacer unas previsiones a corto o medio plazo o se sigue salvando el día a día?
J.C. Sí, estamos salvando el día a día. Tuvimos un espejismo el último trimestre de 2021, que la nueva ola de contagios desbarató. Yo espero que en este año 2022 podamos estar más tranquilos entre otras cosas porque hay que asumir la pandemia y la cultura ha sido de los sectores que ha tenido los protocolos más rigurosos. En ninguna sala se han saltado las normas. Confío en que en este primer semestre la situación se estabilice y tengamos el inicio de la temporada 2022-2023 con una cierta normalidad.

A.C. Tengo la impresión de que el teatro ha recuperado gran parte de los espectadores mientras que el cine no remonta…
J.C. En los meses finales de 2021 se empezaron a recuperar cifras de asistencia cercanas a las del 2019. El espectáculo en vivo sigue teniendo muchos adeptos y me da la impresión que hemos recuperado un público que antes de la pandemia escaseaba. Los espectadores de entre 30/50 años no eran habituales en el teatro, ni lo tenían entre sus preferencias de ocio. Como durante la pandemia solo estaban abiertos los teatros y los cines, han acabado viniendo y esperamos que lo sigan haciendo. Al público mayor le está costando más volver a las salas. El

cine, en cambio, está teniendo serios problemas, entre otras razones porque tiene una competencia enorme en las plataformas de contenidos audiovisuales. Desde nuestro sofá podemos ver casi cualquier cosa. Al teatro, a la danza, a los conciertos hay que ir, hay que salir y relacionarse.

A.C. ¿En qué situación económica se encuentra la empresa teatral privada tras estos dos últimos años?
J.C. Se encuentra muy tocada, entre otras razones porque ha habido que hacer muchas suspensiones -y todavía se producen- lo que ha sido terrible para las cuentas de resultados. Y da igual que sea una productora grande o muy pequeña. Es verdad que, a diferencia de la crisis de 2008, hemos contado con apoyos como los créditos ICO, los ERTES que nos han permitido mantener la actividad. Ahora hay unas ayudas, que son las Europeas, que nos pueden dar la oportunidad de poner a las empresas, a las compañías, en el siglo XXI. Tenemos que saber muy bien lo que debemos pedir en los años 2022 y 2023 para poder hacer ese salto. Si sabemos gestionarlas podemos poner las estructuras empresariales en óptimas condiciones para los próximos diez años.

A.C. De los estudios que la realizado La voz de la Academia, creo que no se puede deducir optimismo sobre la situación de las artes escénicas:
J.C. Esos estudios son de los años 2019 y 2020 y se ve claramente que en el primero se aprecian unos balances y al siguiente, otros. En 2020 y 2021 se han truncado todos los objetivos y todo el crecimiento que estaba teniendo el sector. Yo calculo que tardaremos de dos a cuatro años en volver a los parámetros que teníamos en 2018 y 2019. Yo soy optimista: a pesar de los datos creo que se puede conseguir porque tenemos una enorme creatividad que sigue trabajando y están saliendo unos espectáculos muy interesantes. Yo percibo que el sector vuelve a pensar en el público. Ha habido épocas en las que no se pensaba tanto en él. Ahora ya se van concienciando en que los espectáculos que hacen los tiene que ver un público mayoritario. En definitiva lo que nos interesa es que vengan los espectadores.

A.C. Durante los primeros meses de pandemia muchos artistas se lanzaron a trabajar en 'streaming' pero creo que la fiebre ha remitido mucho:
J.C. Yo hago una defensa del espectáculo en vivo. Ver teatro por internet es una opción pero a mí no me gusta. Quiero sentarme en una butaca y que me cuenten una historia presencialmente. Las transmisiones o grabaciones son más una fórmula de negocio. Una vez finalizada la exhibición de un espectáculo puedes grabarlo y ofrecerlo a alguna plataforma, pero mientras se está representando, no.

A.C. ¿Y no sigue fallando la previsión de hacer una buena grabación para esa posible explotación posterior? ¿Pensáis en esa opción a la hora de plantear una producción?
J.C. Se está pensando. Ahí están, además, las ayudas europeas para que la digitalización de los espectáculos se pueda producir. Es un camino que se abre y que debemos ir explotando. Yo lo que quiero es complementar. Hay que comenzar por regular las condiciones, que no lo están, sobre derechos de autor, de imagen, complementos a los sueldos de actores… Creo que se podrá hacer y este es el momento de comenzar a trabajar.

A.C. Para finalizar vuelvo a la Academia. ¿Debe intentar, luchar, para que siempre que se tome alguna decisión sobre el mundo de la escena, se cuente con ella?
J.C. Sí, yo creo que tiene que estar en todos los foros de decisión de las artes escénicas en el país. En todos los niveles. Ya hemos solicitado que se la incluya en el Consejo Estatal de las Artes Escénicas. Además, en los próximos años, la Academia tiene que hacer otro encuentro como el que se hizo en Urueña al principio de nuestra existencia una vez que haya pasado toda esta situación. Y entonces reflexionar sobre lo negativo que nos ha pasado para positivarlo, para ver de qué manera podemos salir de las crisis. La Academia sí debería plantearse, tal vez en 2023, un congreso como el primero de Urueña. ◆

Molière (1622-2022)

Molière agonizante. Biblioteca Nacional de España

BONJOUR PATRON!

El cuarto centenario del nacimiento de Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière, se celebra por todo el mundo. Hemos querido que el actor Josep María Flotats, *sociétaire* del Comédie-Française, nos hiciera algunas reflexiones sobre su relación con el personaje.

Por Josep María Flotats

BONJOUR, PATRON ¡En la entrada de artistas del edificio de la *Comédie-Française*, desde la que se accede a los pisos altos y otras dependencias de la institución, existe un busto de Molière. Todos los que entramos por ahí tenemos la costumbre de pellizcar la nariz del busto a la vez que saludamos: *Bonjour, patron*! No es una obligación, sino una costumbre ancestral. ¡Y pobre de aquel al que se le olvide saludar al jefe! Le puede pasar cualquier cosa…

EL AVARO. Molière me ha dado suerte. Al entrar como becario en la escuela de Estrasburgo nos exigían hacer pruebas trimestrales, que servían para seguir allí o mandarnos a la calle. Al finalizar el primer trimestre, y sin que yo tuviera conciencia de que aquello era un examen, me pidieron que hiciera el famoso monólogo de *El avaro*: ¡Al ladrón, al

ladrón, al ladrón…! Después de interpretarlo, seguí en la escuela.

EN LA COMEDIE. En 1981 interpreté allí el *Don Juan* de Molière con un éxito extraordinario. Para mí fue como un Oscar personal tener el privilegio de hacerlo en su cuna. En julio de 1982 la Generalitat invitó a la *Comédie* a actuar en el Liceo. Trajimos el *Don Juan* y las tres únicas representaciones se convirtieron en un acontecimiento. Hubo tal demanda de entradas que tuvieron que poner pantallas en la fachada del teatro para que se pudieran seguir las funciones.

LA MAISON MOLIERE. Aunque la *Comédie* se fundó siete años después de su muerte, Molière está omnipresente. Cada año se celebran los aniversarios de su nacimiento y de su muerte. Yo entré en la *maison Molière* cuando se celebraban los trescientos años de su fundación, siendo ya un primer actor en Francia. Quise celebrar anticipadamente el cuatrocientos aniversario de su nacimiento montando *El enfermo imaginario* en el Clásico. Cuando me lo propuso Helena Pimenta, no tenía la seguridad de contar con un teatro en 2022, así que adelanté mi homenaje. En La *Comédie* se van montando todas las obras suyas, no solo la media docena que están en el repertorio universal. En Francia en general también se intenta montar todo. Quizá las obras cortas son las más problemáticas por la duración. Y la obra de Molière es una de las que se estudian en las escuelas francesas.

El enfermo imaginario, con Joaquín Notario y Josep María Flotats. 2020.©Sergio Parra

UN DESEO. Yo he montado pocas obras de Molière. Pero me gustaría interpretar el *Arnolphe*, personaje central de *La escuela de mujeres*. Lo que ocurre es que quiero hacerlo con una traducción en verso, lo que es muy difícil. Seguramente es el personaje en verso más largo de todo el repertorio clásico francés.

LA FARSA. En mi opinión encuentro que siempre hay demasiada farsa en la direcciones del teatro de Molière. Calificar sus obras como farsa me parece quitarle algo importantísimo, que su punto de partida siempre es desde la verdad. Una verdad con trazos gruesos, posiblemente, planteando una crítica con humor aparente para que sirva de corrección a los defectos. Él decía algo así como que la comedia es para corregir los defectos y los vicios de los hombres. Con los personajes de Molière es a través del sentimiento donde encuentras la verdad y la manera de interpretarlos. La farsa siempre tiene para mí un sinónimo que es mentira y Molière es siempre la verdad.

EL VÉRTIGO DE MOLIÈRE

Por Ricardo Iniesta

Debo confesar que nunca pensé llevar a escena una obra de Molière a pesar de la enorme fascinación que siento por el personaje, especialmente desde que presencié la genial película que realizó en 1978 Arianne Mnouckine.

Me sucede lo mismo que con Bertolt Brecht: más que su obra literaria, me resulta más interesante su labor como director, al frente de su propia compañía, así como su figura como transformador del teatro, no sólo de su época sino de tiempos posteriores. Sin embargo, he de confesar que he podido constatar el enorme *fedback* que tiene con el público.

Como director de Atalaya trabajo siempre los textos teatrales potenciando la fuerza expresiva y fonética de la palabra, al igual que la fuerza de las imágenes

El avaro. Dirección Ricardo Iniesta. 2022

que propicia. Cuando elegí *El Avaro* para llevarlo a escena constaté que no puede competir en tales ámbitos con otros textos que hayamos escenificado, de Shakespeare, los trágicos griegos, Fernando de Rojas, Valle-Inclán o el Lorca del teatro imposible. Por ello busqué otros caminos, nuevos para Atalaya.

Era la primera comedia que abordábamos... y en ese faceta Molière resulta el más grande. Él ha sido el único dramaturgo capaz de alcanzar mayor nivel literario y prestigio con sus comedias que sus coetáneos autores de tragedias. Ni antes, ni después las comedias superaron en fama o calidad literaria a las tragedias; ni en Grecia, Roma, el Siglo de Oro español, ni en la obra de Shakespeare, en la de Valle o en la de Lorca, por poner ejemplos. Molière sí estuvo, y está, por encima de sus contemporáneos Corneille o Racine; la Comédie-Française, constituida a partir de su propia compañía poco después de su muerte, lleva cuatro siglos como referente mundial de la comedia

Con Atalaya había trabajado con anterioridad a *El Avaro* el lenguaje grotesco en las tragicomedias -*Celestina* y *Divinas palabras*, que tanto han influido en nuestra trayectoria- pero nunca la comedia pura. Al adentrarme en la obra descubrí que debía introducir la música en vivo, como hiciera casi siempre Molière.

Pero la mayor diferencia que se nos ha planteado con respecto a otros montajes ha sido la necesidad de abordar el trabajo textual con un ritmo frenético... Habitualmente nuestro trabajo sobre la palabra nos lleva a decir los textos con un ritmo pausado, para que la información y la forma de cada vocablo llegue al espectador. En Molière lo importante es el ritmo, la energía del texto acompañada por la fisicidad de los actores, que han de producir en el espectador una vibración que se pierde si el ritmo se ralentiza.

En poco más de noventa minutos los actores dicen casi tres veces más palabras que en nuestra *Elektra*, que dura ochenta... Eso requiere una rapidez vertiginosa, pero, cuidando al tiempo, que se entienda hasta el último vocablo y que esté sincronizado con una partitura de acciones físicas. El resultado final resulta un espectáculo intenso y a la vez de extrema frescura para el público. En este aspecto Molière nos ha enseñado el camino mejor que nadie.

EL BRILLO DEL PARÁSITO O LO PARASITARIO DEL BRILLO [1]

Por Liuba Cid

Podría decirse que el teatro de Molière, al igual que el de Lope o Calderón, fue un teatro de vanguardia para su tiempo. Los dramaturgos del Siglo de Oro cuestionaron el canon de sus predecesores, impulsaron reformas técnicas, modelaron nuevos géneros y supieron aderezar sus comedias con efectos dramáticos y escénicos que gustaban al público. Refundidos, adaptados, versionados a lo largo de la historia, parecen

1- Parafraseando a Brecht

estar dotados de cierta ductilidad o capacidad de transformación que despierta el apetito teatral liberando su espíritu en el lenguaje vivo de la escena.

En el horizonte teatral del XVII la tragedia se convierte en un género artificial asfixiado por la tiranía de reglas y fórmulas. Parece como si Racine hubiera agotado el espíritu trágico luchando contra la brutalidad y la inmoralidad que sacuden las regiones profundas del alma. Molière, al otro lado, como el gran satírico social del teatro clásico francés, rompe la máquina de ilusiones para transmitir a través del mensaje universal de la comedia la naturaleza irreverente de las pasiones humanas. Gracias a su condición de autor, director y actor tuvo la posibilidad de perfeccionar sus obras, adaptarlas y transformarlas, una acción semejante a la del relojero persiguiendo un engranaje preciso, exacto, pero sobre todo eficaz. Molière consigue desarrollar una óptica propia que combina veracidad y belleza, pero también fantasía en la pintura de caracteres, un teatro de arquetipos, gesto, máscara e improvisación que bebe de la *commedia dell'arte*, imprimiéndoles fuerza y humor. Una rica contraposición asimétrica que alimenta la dialéctica de su juego escénico, la veta cómica llena de ingenio e intensidad que es el retrato vivo de hombres y mujeres como "tipos" que reaparecen mediante planos y contraplanos concisos, como luces y sombras de la sociedad.

La herencia del padre de la comedia francesa está presente en las reflexiones de los grandes directores e innovadores del teatro del siglo XX. Por ejemplo, Meyerhold cita a Molière en su *Teoría teatral*[2], una de las apreciaciones más interesantes es la que define al personaje de Don Juan como un portamáscaras; la del *impío libertino* o el *cortesano hipócrita*, pero también, la *máscara dolorosa* bajo la que el autor se ahoga. Brecht, revisó el mito de Don Juan desde la dirección proponiendo para la escena la recreación decorativa del arquetipo, alegoría del mundo como coto de caza de los grandes señores, negándole al héroe cualquier visión progresista. En la dialéctica del teatro político[3], Don Juan es más valioso para nosotros en su concepción primitiva que en su condición actual: "el brillo del parásito nos interesa menos que lo parasitario de su brillo". Copeau[4], en el Teatro del Vieux Colombier, reafirmó una política de repertorio que recuperaba a los clásicos con Molière a la cabeza, pero sin "intentar rejuvenecer en su superficie lo que es eterno en su fondo". Al otro extremo Max Reinhardt, bajo los términos de su teoría escénica, junto a su diseñador Ernst Stern recrea en el Berlín de 1906 una versión rupturista de *Tartufo*[1], una invención de danza y espectáculo. Carl Sternheim y Hugo von Hofmannsthal cortaron y adaptaron sin piedad las referencias que les parecían anticuadas en el texto.

El teatro de Molière representa un desafío para la dirección escénica, pero también una gran oportunidad para reflexionar a través de su poética. Mi experiencia más reciente fue el montaje de *El burgués gentilhombre*, una adaptación en la que nueve actores interpretaron los papeles masculinos y femeninos del reparto. Nuestra lectura hablaba de tiempos de privaciones físicas e intelectuales, de impulsos primitivos y de las más soeces tendencias e inclinaciones que dan las diferentes formas de poder.

El burgués gentilhombre. Dirección Liuba Cid. 2016

1- Meyerhold, V. E. (2008). *Teoría Teatral*. Editorial Fundamentos.
1- Brecht, B. (1970). Escritos sobre Teatro III. Editorial Nueva Visión.
1- Copeau, J. (1999). Un ensayo de renovación dramática (1914). En J. A. Sánchez (Ed.), La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias (pp. 367–378). AKal.
1- Prudhoe, J. (1975). Max Reinhardt und Molière. Por Leonhard M. Fiedler. Salzburgo: Otto Müller Verlag. Theatre Research International, 1 (1), 59-60. doi: 10.1017 / S0307883300003138

Molière (1622-2022)

LA SONRISA ETERNA

Por Daniel Migueláñez

Escribo estas líneas bajo el candente sol de la Provenza francesa, en la tierra papal de Aviñón donde, salvaguardando las puertas de su Teatro de la Ópera, Molière observa el cielo pensativo, con la mano apoyada en el rostro y las piernas cruzadas. La escultura, copia de la original de Joseph Brian, se encuentra paralela a otra de Corneille, evocando las particularidades estéticas de sus autores; frente a la actitud recta y la mirada baja de Corneille contrasta el porte desenfadado, la media sonrisa y el halo soñador de Molière. Así las cosas, ambos dramaturgos confluyen ahora, con la posteridad de la piedra, en esta ciudad teatrera que tantas veces ha glorificado a sus clásicos.

Encarnar los caracteres *molierescos* es siempre un reto interpretativo por varias cuestiones. Hablamos de un autor en el que convergen el clasicismo, los mitos, el imaginario popular francés, la gestualidad característica de la *Commedia dell' Arte* –forzando, si se quiere, una interpretación expresionista y lejana al ya tan abusivo y mal entendido naturalismo posmoderno–, en enredos disparatados que esconden latigazos al poder, azotes a la pedantería, al vicio y a la hipocresía y que ensalzan a la vez el amor universal, la fuerza agresiva de humor como regenerador de sociedades y la belleza como motor del mundo. El personaje te arrastra por su creatividad, por la precisión de su línea de acción y la concreción de su discurso. Sus textos contienen esa trabazón literaria en la que es imposible no dejarse llevar hasta el final.

Molière habrá de ser baluarte inspirador de cualquier artista que se precie, pues encierra en sí mismo la potencialidad escénica de un hombre de teatro: actor, director, empresario, dramaturgo. Sabía muy bien aquella máxima del "no se suspende por nada", siendo escasísimas las ocasiones en que dio un paso atrás, en que se amilanó ante la dificultad o no supo girar a tiempo el timón de su nao para impedir que tanto él como su compañía naufragasen. Alguna que otra pandemia obligó al empresario a colgar los trajes, lo que me recuerda que algo parecido me ha sobrevenido no hace mucho en la bisagra anual; el COVID obligó a la compañía Morboria Teatro, con la que trabajaba representando al francés, a suspender varias funciones entre el infausto 2021 y este recién inaugurado veintidós. Sin embargo, quisieron las musas que pudiésemos remontar pasadas las obligadas cuarentenas –y los negativos necesarios–, de manera que el 400 aniversario del nacimiento de Molière me abrazó subido a las tablas del teatro Fernán Gómez, nada menos que vestido de amarillo y representando *El enfermo imaginario*, esa última gran comedia que lo despediría de los escenarios del gran teatro del mundo al rompérsele una vena como consecuencia de una aguda enfermedad pulmonar, falleciendo en el invierno de 1673 a la edad de 51 años.

El enfermo imaginario con Daniel Migueláñez. Dirección Eva del Palacio. 2021.

Un millar de personas acompañarían el féretro de Molière sobre el que reposaban las honras mortuorias de la congregación de tapiceros. El insigne comediante interpretaba su último gran personaje: moría como tapicero, aquella profesión de herencia paterna de la que abominaría durante su vida pero que abrazaría por conveniencia, para estrechar lazos con el monarca. Esto nos recuerda, también, que es el arte un producto con hilo directo a la tierra, con sus éxitos, acomodos y evidentes miserias.

Según datos del Centro de Documentación Teatral, entre 1982 y 2018, 226 montajes han recuperado textos del comediógrafo francés, posicionándolo en el podio de los dramaturgos más estrenados en España (siguiendo a Shakespeare y Lorca), claro indicativo de la buena salud que gozas, hermano francés, y las posibilidades escénicas que nos ofreces como artistas y creadores. Que, de tu pluma, sigamos arrancando sonrisas 400 años después, no deja de ser el mejor de los regalos que podemos brindarte.

PENTACION
S3 SECUENCIA3
CARMELO GÓMEZ
MIGUEL HERMOSO
LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS
MIGUEL DELIBES
ADAPTACIÓN TEATRAL EDUARDO GALÁN
ILUMINACIÓN JUAN GÓMEZ CORNEJO
TECNOLOGÍA MÓNICA BOROMELLO
PRODUCTOR JESÚS CIMARRO
DIRECCIÓN CLAUDIO TOLCACHIR

El actor como músico

Por Alberto Frías

Camila Viyuela ensayando *La respiración*. 2015. ©Antonio Castro

"¡TODO sirve para algo, hijo!" Estas eran las palabras que mi padre pronunciaba cada vez que le preguntaba por qué tenía que ir al conservatorio tres veces a la semana. Un sitio que, a priori, es oscuro, lúgubre y lleno de disciplina. Todo lo contrario de lo que quiere un niño. Y es que, cuando cumples seis años y ven que tienes facilidades para la música, es lo que toca. Pronto descubres que ese sitio se convierte en una segunda casa para ti y que el espacio empieza a gustarte y la disciplina comienza a ser parte de tu vida y de tus días. Horas y horas invertidas en un instrumento, que para muchos es una actividad extraescolar y tú empiezas a darte cuenta de que eso iba a dominar tu vida. "Tú de qué eres ¿ciencias o letras?" De pentagramas, decía yo. Y así elegí mi camino. El camino de la música y de las canciones; que son mis armas, mi política. Canciones, que ya son facturas en concepto de aciertos, errores, contradicciones… En definitiva, canciones con pensamientos, sentimientos y emociones.

TEATRO Y MÚSICA. Después llegó la RESAD y lo teatral. Aprendí que tenían mucho que ver el teatro y la música. Para ambas disciplinas se requiere dedicación y método. Algo que han sabido hacer muchos compañeros y compañeras en esta dura carrera que junta varias artes. Y es que la música teatral es la menos explorada de las artes teatrales. Muchos directores y directoras la consideraron un relleno y la utilizaron como elemento decorativo, como música de fondo, música para ambientar o dar clima. Pero, en realidad, hay una partitura formada por ruidos, voces, sonidos casuales de escena, sonidos creados para la escena, cuerpos, instrumentos musicales, etc.

Pero si nos referimos al actor/actriz como músico, no podemos dejar de hablar del teatro musical. Este teatro que combina canciones, diálogos, actuaciones y danza. Nuestra tradición ha explorado las posibilidades de la representación cantada desde los primeros siglos del arte público: envuelta usualmente en las costuras religiosas, sociopolíticas reivindicativas y/o ilustradas, la diversidad de escenarios y destinatarios ha ofrecido históricamente una rica gama de continentes y contenidos abrazados a la función de voz entonada y pies ligeros. ▶

Nuestra tradición ha explorado las posibilidades de la representación cantada desde los primeros siglos del arte público

Ángel Ruiz, Jesús Castejón. Enrique Viana, Gurutze Beitia y Mario Marín en la revista *24 horas mintiendo*. Teatro de la Zarzuela. 2018.

José Tamayo, ferviente seguidor y admirador del musical americano, se convierte en pionero trayendo a la escena madrileña, en 1955, *Al sur del pacífico*

Para mí no hay fronteras entre texto cantado y texto hablado. Es la misma familia. Y en España tenemos grandes ejemplos que van de la mano. La *zarzuela* es un claro ejemplo de unión de música y teatro. Siendo Lope de Vega o Calderón de la Barca, los primeros creadores de dicho género.

Según Lope, era «cosa nueva en España». Y en el prólogo de su obra *La selva sin amor*, égloga pastoril dedicada a Felipe IV y representada a finales de 1629 se lee:

> «Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos en aquella frondosa selva artificial, haciendo de la misma composición de la música las admiraciones, quejas, iras y demás afectos…»

El auge de la zarzuela y su fama llegó a partir del siglo XIX y, aunque siempre se recuerda más a los compositores como Barbieri, Arrieta, Chueca, Chapí, Sorozábal o Vives, son muchos los autores teatrales que hicieron libretos para estas obras. Larra, Fernández Shaw, Palacios, Ramón de la Cruz o hasta el mismísimo Federico

1- *Lola, la comedianta* es un texto de juventud de Lorca en forma de libreto de obra cómico musical. Escrito en el año 22, iba a ser musicalizado por Manuel de Falla. Sin embargo, dicha colaboración nunca se dio.

García Lorca quiso hacer una obra con música de Falla[1].

LAS CANCIONES. Muchas veces el éxito de la obra se debía a una o más canciones que el público aprende y da a conocer oralmente a los demás por medio de representaciones acústicas, como ocurría con los cuplés y sus cupletistas. Otro claro ejemplo de actrices unidas con música. Es el caso de Raquel Meller, La Fornarina, o La Bella Chelito. Todas ellas verdaderas *cantatrices* donde la interpretación que le daban a sus temas, las hizo famosas en el mundo entero. Un género donde, en comparación con la zarzuela, no se le daba tanta importancia a la excelencia vocal como a su interpretación. Con unas voces pequeñas, finas y una actuación exquisita recorrieron el mundo entero y sus canciones, a veces picarescas, otras dramáticas, eran historias encerradas en notas musicales. De Raquel Meller, un reconocido periodista de la época decía de ella:

> «Gustaba a todos; a las mujeres, a los hombres, a grandes y a chicos; a las clases más encopetadas y a las clases populares sin perder su enorme distinción. Su voz e interpretación son tan dramáticas como sus ojos» (Ángel Zúñiga)

LA REVISTA. Este género musical español apareció un poco más tarde. Se trata de obras teatrales con una sucesión de números musicales, pero que están todos ellos relacionados mediante un hilo argumental, combinándose en la función tanto la música como los textos hablados. Identificado sobre todo con la ciudad de Madrid, ganó rasgos propios que le diferenciaron de la comedia musical estadounidense o la revista francesa, pues no solo tenía influencias del vodevil, el burlesque o el music hall, sino también de elementos castizos exclusivos de España como el género bufo, el sainete o la zarzuela.

Títulos como *Las corsarias, Las castigadoras, Las Leandras* o *Las de Villadiego* trajeron grandes nombres de actores y actrices que tuvieron que aprender a cantar encima de las tablas. Celia Gámez, Marujita Díaz, Nati Mistral, Concha Velasco, Lina Morgan o actores como Francisco Valladares, Tony Leblanc, Juanito Navarro o Pedro Peña ponían notas y humor a dichas obras.

Y pareciéndose tanto a las comedias musicales americanas no podría dejar de hablar de ellas. José Tamayo, ferviente seguidor y admirador del musical americano, se convierte en pionero trayendo a la escena madrileña, en 1955, *Al sur del pacífico (South Pacific)* al teatro de la Zarzuela. Su estreno fue un revulsivo para la época. Es muy curioso leer con determinación la enorme cantidad de críticas y artículos de la época y cómo la prensa destaca la interpretación de dos de sus protagonistas. ▶

La compañía Ron Lalá en *Crimen y telón*. 2017.

Alberto Frías en *The Clown*. 2021.

En la actualidad los musicales, son el único contacto que el público mayoritario mantiene con el teatro musical y el actor/actriz como músico

«Arrimando un poco el ascua a nuestra sardina conviene señalar como hecho más importante que el estreno de anoche - un franco éxito- probó que la zarzuela no sería un género muerto si los autores de los libretos, los compositores y los directores de las compañías supiesen trabajar con la mentalidad de 1955. Porque en definitiva *Al Sur del Pacífico* es una comedia musical, y sería difícil decir que una zarzuela se diferencia en algo de una comedia musical. [....] Entre los triunfadores hay que poner en primer término a Marta Santaolalla. Estuvo deliciosa, alegre, ligera, expresiva y tina de movimientos. [....] Luis Sagi Vela hizo el papel de Emile de Bêcquer [...] con mucho acierto, sobre todo, como cantante ». (A*dolfo Prego)*

LOS MUSICALES. A este titulo le siguieron otros como *The boy friend* que pudo verse en España en el año 1962 protagonizado por Carlos Larrañaga y Concha Velasco, que sería sustituida cuando ésta dejó la función por María Luisa Merlo. *Kiss me, Kate*, en 1963 con una Marujita Díaz en pleno esplendor artístico, *The man of La Mancha* en 1966 con Nati Mistral, Luis Sagi Vela, y Pepe Franco en el papel de Sancho, o *Fiddler on the Roof* en 1970 con Antonio Garisa como protagonista en el teatro de la Zarzuela. *Godspell* en 1974, *Jesus Christ superstar* y *Hair*. ambas estrenadas en 1975, y *Evita*, en 1980. Pero estas últimas alejaron a actores de los escenarios y comenzaron a llamar a cantantes para hacer sus papeles protagonistas y se le empezó a dar más importancia a la voz que a la actuación. Muchas veces por la complicación de sus melodías. Así llegamos a los 2000 y los grandes musicales de la Gran Vía y sus elencos llenos de *estrellas de teatro musical*. Me gustaría destacar a Ángel Ruiz o Verónica Ronda como dos de los mejores artistas que tiene el teatro en la actualidad, que ya sea cantando o actuando, son completos y excelsos.

En la actualidad los musicales, son el único contacto que el público mayoritario mantiene con el teatro musical y el actor/actriz como músico. Basta darse un paseo por la Gran Vía de Madrid para constatar el éxito multitudinario de obras importadas como *El rey León, Tina, Grease* o incluso nacionales -*El Médico* o *El Tiempo entre costuras*-, que son verdaderos récord de taquilla gracias al refrendo de los sectores más jóvenes de la sociedad. Ganar a este público para un teatro musical de mayor calidad es tarea que deberían emprender los compositores y libretistas actuales, incluso revolucionando las formas tradicionales. Es un reto difícil pero no por ello menos apasionante. ◆

Compañía Nacional de Danza

Director Artístico
Joaquín De Luz

7 al 17 de julio, 2022
Teatro de la Zarzuela
Madrid

—

Grosse Fuge
Hans van Manen

Polyphonia
Christopher Wheeldon

Concerto DSCH
Alexei Ratmansky

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

Foto ALBA MURIEL *Diseño* JAVIER GARCECHE

CÓMO RECUPERAR PARA LA ESCENA UNA OPERETA DECIMONÓNICA

Por Paco Azorín

The magic opal (1892) es una comedia musical típicamente inscrita en la tradición teatral anglosajona, con números cantados y escenas habladas a partes iguales. Sabemos que sus autores la estrenaron en Londres en versión inglesa. Esta nueva producción del Teatro de la Zarzuela supone el estreno en castellano en tiempos modernos de esta pieza.

Estamos delante de un *elisir d'amore* a la española, es decir, una comedia de enredo a partir de un cuento en época y lugar lejanos, en donde el poseedor del anillo con un ópalo podrá disponer de cualquier persona, puesto que caerá rendida ante él o ella con simplemente tocarla.

RESPETO. Creo profundamente que ante la oportunidad histórica de la recuperación de este título debíamos operar con respeto total hacia la música, como no puede ser de otro modo. En lo referente a la historia, sin embargo, he querido traer a la actualidad un libreto inconsistente y ñoño: una buena oportunidad para hablar de la banalización del amor y de su instrumentalización a partir, por ejemplo, de las aplicaciones para encontrar nuestra media naranja. Y es que ¿quién no quisiera un ópalo mágico en su vida para poseer a quien se nos antojara? Éste será el punto de partida de una puesta en escena divertida, hilarante que, tomando la música de Isaac Albéniz (1860-1909) como referente imprescindible, se olvidará de gran parte de las escenas habladas, con la finalidad de crear una escenificación que se dirija al público del siglo XXI a través de un lenguaje audiovisual y contemporáneo.

Ante la oportunidad histórica de la recuperación de este título debíamos operar con respeto total hacia la música, como no puede ser de otro modo

En todas mis puestas en escena de lírica suelo introducir un plano dramatúrgico que se añade a los ya existentes en la pieza, y que siempre está encarnado en un nuevo personaje. En este caso, se tratará de Eros XXI, una especie de maestro de ceremonias, un personaje en permanente contacto con el público que, ayudado por un ejército de "opalines" (trasunto contemporáneo de Cupido), conducirá a los jugadores a lo largo de increíbles y divertidísimas pruebas en su concurso por obtener el preciado ópalo.

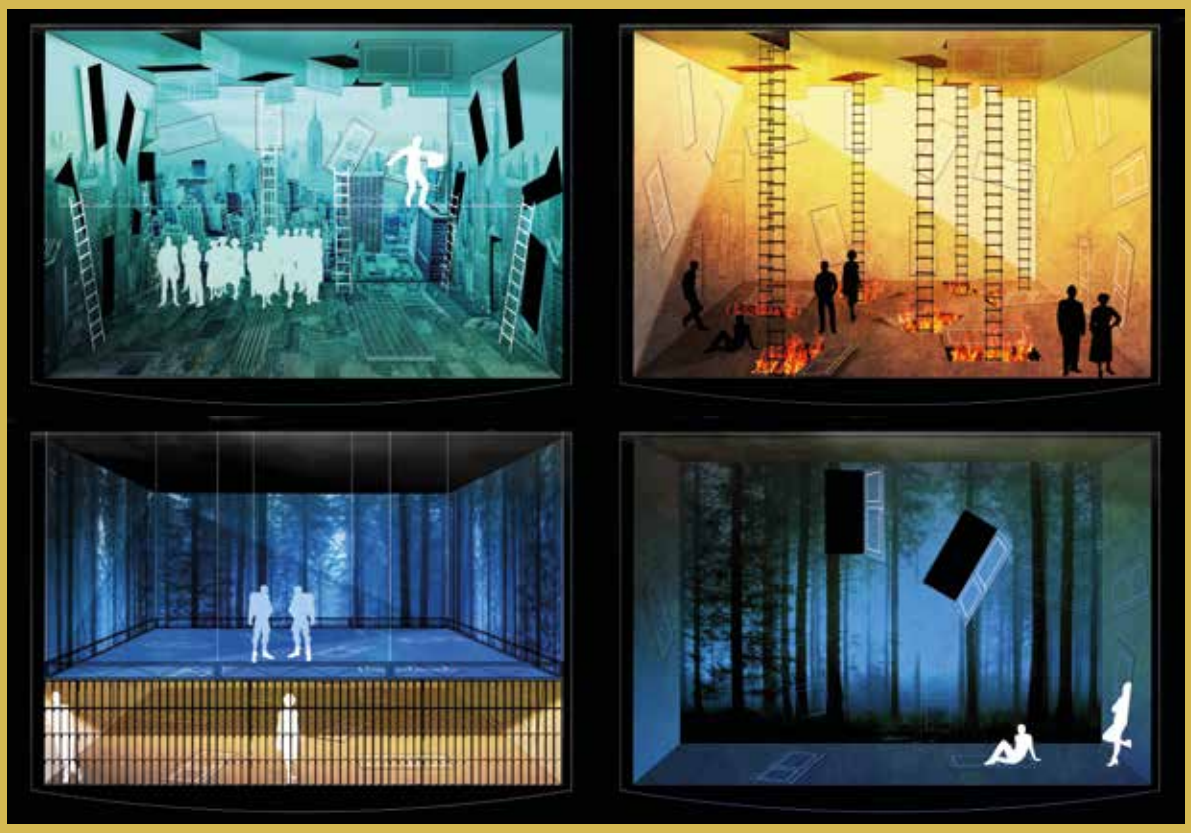
El teatro de la Zarzuela prepara el estreno de *The magic opal*, una obra prácticamente desconocida de Albéniz. La dirección escénica es de Paco Azorín y la musical de Guillermo García Calvo.

COMEDIA. El espacio que va a contener esta escenificación es, sobre todo, onírico y simbólico: un inmenso cubo repleto de puertas en todas direcciones que crearán ora un laberinto inescrutable, ora un paradisíaco paisaje ideal para el amor.

Nuestros ocho protagonistas participarán en un juego contra reloj para conseguir el ansiado y corpóreo elixir de amor. En ese camino veremos lo mejor y lo peor del ser humano, de donde brotará la comedia a borbotones. Veremos envidias, traiciones, amigables colaboraciones y, por qué no, amor auténtico, del que no necesita intermediarios ni piedras mágicas. Será este el punto crucial del juego y de la escenificación: ¿Necesitamos realmente este tipo de incentivos, necesitamos las *app* de ligoteo? ¿Y si abandonáramos por un momento nuestras pantallas, nuestro móviles y miráramos al otro con deseo auténtico?

La salvación está en el otro, sin duda. El amor está en el otro, esperándonos. ¡Adelante!¡Apaguen sus teléfonos móviles y pónganse el cinturón de seguridad!

Bocetos de Paco Azorín para *The magic opal* en el teatro de La Zarzuela.



ISAAC ALBÉNIZ, COMPOSITOR TEATRAL

La escena española tiene una clara deuda con el músico, que en su carrera se acercó con pasión al género lírico.

Por Ana Vega Toscano

Reconocido como maestro indiscutible en la creación pianística, Albéniz, al igual que los grandes músicos de su época, intentó en numerosas ocasiones emprender la aventura teatral. El compositor se adentró en diversos géneros escénicos, si bien buena parte de su producción se realizó en inglés, y quizás ello ha lastrado el interés en España por realizar en montaje escénico unas obras que hemos ido recuperando en estos últimos años en forma de concierto fundamentalmente, y en menor medida sobre los escenarios. Muchas de sus partituras teatrales han desaparecido y otras nos han llegado incompletas o con la necesidad de reconstrucción, labor a la que se han dedicado ya intérpretes y musicólogos.

Albéniz frecuentaba Londres en sus conciertos, tanto de piano solo como en música de cámara, y allí encontró posibilidad para realizar sus incursiones en el mundo de la escena

Albéniz comienza muy pronto en la zarzuela, campo en el que tenemos noticias de títulos como *Catalanes de Gracia*, compuesta con 22 años, un juguete cómico-lírico estrenado en el Teatro Eslava en 1882; *Cuanto más viejo* o *El canto de la salvación*, perdidos hoy en día; no es el caso de otra obra, *San Antonio de la Florida*, con libreto del empresario, comediógrafo y periodista Eusebio Sierra, cuyo verdadero nombre era Eusebio Cuerno de la Centolla, autor que en el escenario llegó a colaborar con Bretón o Chapí. Esta obra se estrenó en el Teatro Apolo en 1894 como una zarzuela cómica en un acto y dos cuadros de inspiración goyesca, y se ofreció también en Barcelona y posteriormente en Bélgica, en 1905, traducida al francés con el título de *L'Ermitage Fleuri*. Perdida la versión orquestal en la guerra civil, queda la partitura de canto y piano editada en época del autor, y, más tarde, Pablo Sorozábal realizó una orquestación que ha podido así subir a los escenarios españoles en algunas ocasiones. En el mismo año en que se estrenaba esta zarzuela llegaba también a Madrid *La sortija,* versión en español de *The magic opal*, obra estrenada poco tiempo antes, en enero de 1893, con libreto del actor y autor teatral Arthur Law. Se trataba de una opereta que respondía

a los esquemas de la ópera cómica inglesa que tuvo en el catálogo del binomio formado Gilbert y A. Sullivan su más paradigmático ejemplo. La versión traducida al español estaba firmada de nuevo por Eusebio Sierra, y se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 23 de noviembre de 1894.

LONDRES. Albéniz frecuentaba Londres en sus conciertos, tanto de piano solo como en música de cámara, y allí encontró posibilidad para realizar sus incursiones en el mundo de la escena, lo que representa en su catálogo una línea directa de acercamiento a otras estéticas teatrales muy interesante para el repertorio lírico de la creación española. Así llegó su colaboración con el banquero Francis Burdett Money-Couts, quinto Barón Latymer, admirador del músico, que fue su mecenas y benefactor. Entre ambos surgió, además, una relación sincera de intereses estéticos compartidos y, de hecho, sería Money-Couts el autor de los libretos de las restantes empresas teatrales del músico, que se adentró en el género operístico en primer lugar con *Henry Clifford*, cuya trama se desarrolla durante la Guerra de las Dos Rosas en Inglaterra. Sin embargo, el estreno no fue en el idioma original, sino en traducción al italiano realizada por Arteaga y Pereira con el título de *Enrico Clifford*, en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1895, bajo la dirección del propio compositor. Tras esta primera colaboración llegó la ópera de Albéniz que hasta la fecha ha tenido más difusión, *Pepita Jiménez*: en esta ocasión se acercó el músico de nuevo a un tema hispánico con esta versión de la novela de Juan Valera, estrenada en enero de 1896, una vez más en el Liceo de Barcelona con traducción al italiano. En vida de Albéniz subiría también a otros escenarios, como Praga o Bruselas: fue en esta última ciudad donde en 1905 se presentó la versión revisada por el propio autor que se puede considerar la definitiva.

Los escenarios llamaron poderosamente al compositor a lo largo de toda su vida: continuamente mantuvo ideas y proyectos muy variados

ÓPERA NACIONAL. En cierta forma el compositor entraba con esta obra de lleno, y de forma práctica, en el gran debate de nuestra ópera nacional, que tan decisivo fue durante buena parte del siglo XIX aunque, curiosamente, no con una obra realizada en español. La actividad escénica seguía siendo continua en la labor de Albéniz, y pronto llegaría la siguiente empresa con Money-Cutts, quien tenía la aspiración de realizar una trilogía de temática inglesa en paralelismo con la tetralogía wagneriana de *El Anillo del Nibelungo*. Para ello escogió con buena lógica el ciclo artúrico como tema central: en 1897 publicó la trilogía sobre el ciclo que dedicó a Albéniz, tres libretos a los que estaba previsto que pusiera música el compositor. De ellos sólo llevaría el autor a partitura el primero, *Merlín*, concluida en 1902, pero que el autor no vería dramatizada durante su vida.

Los escenarios llamaron poderosamente al compositor a lo largo de toda su vida: continuamente mantuvo ideas y proyectos muy variados, estudiados por el musicólogo Jacinto Torres, quien cifra en una treintena sus obras de música escénica y partituras incidentales en diversos grados de realización, lo que unido a la documentación personal que queda del compositor da una idea del entusiasmo con el que emprendió su colaboración en el teatro, y es sin duda en versión escenificada en donde podemos apreciar de manera plena estas obras, tal y como realmente fueron pensadas por el autor.

Derecha: Retrato de Isaac Albéniz. ©Antonio Esplugas

Debajo: El compositor con su hija Laura.

Tomaž Pandur: El legado de la belleza

El premio de investigación José Monleón de 2020 recayó en el trabajo *La plástica escénica de Tomaž Pandur en España*. Recientemente ha sido publicado en la colección Libros de la Academia. Su autor nos cuenta la fascinación por este creador.

Por Juando Martínez

Comencé mi admiración por Pandur en 2010 y en 2015 empecé a estudiar durante mucho tiempo su espacio sonoro y su música en escena, entendiendo que había material suficientemente específico e interesante del mundo sensible de este director como para poder llevar a cabo una investigación más profunda, pero al tratar su obra, llegué a la conclusión de que sería mucho más útil para el terreno académico el estudio de su plástica escénica y que no podía entenderse si no era en relación con su tratamiento dramatúrgico y temático.

Creo que Pandur gozaba de una mente privilegiada, un sentido fino y peculiar para la dirección y la búsqueda del goce plástico y que nunca habríamos llegado a ver su límite creativo si aún siguiera en vida. Quizá esto sucede con muchos artistas que, con una muerte temprana, nos privan de su evolución, de sus próximos objetivos y de su necesidad de cambiar para mejorar. Comento esto porque me parece imprescindible que las nuevas generaciones entendamos el arte desde la ambición, pero sin olvidar lo que un día pudo ser y, desgraciadamente, no fue. Esos casos que vagan por nuestra historia no han de perderse, sino que deben convertirse en referentes creativos, en trampolines de pensamiento u obsesiones. Cada cual con su visión.

Me parece imprescindible que las nuevas generaciones entendamos el arte desde la ambición, pero sin olvidar lo que un día pudo ser y, desgraciadamente, no fue

SEIS OBRAS. Este estudio que publica la Academia de las Artes Escénicas, es el fruto del VI Premio José Monleón que conceden dicha institución y la UNIR. En él planteo el análisis de las seis obras del director esloveno realizadas en España entre 2005 y 2014. Por un lado, el punto de estudio se acotaba a estos años ya que me permitía entrevistar a algunos colaboradores españoles del propio director, como el iluminador Juan Gómez Cornejo o el videoescenista Álvaro Luna. Estas comunicaciones sirvieron como sustento a mis propias hipótesis, ya que es una investigación analítica y no documental. Por otro lado, tras el fallecimiento de Pandur en 2016, el periodo de tiempo servía, no solo para investigar las últimas obras que puso en pie, sino también poder ahondar en su plástica en el final de ▸

Arriba: Escena de *Fausto*, dirigido por Tomaž Pandur. Madrid, 2014. © Aljoša Rebolj.

Derecha: Escena de *Barroco*, dirigido por Tomaž Pandur. Madrid, 2007. © Antonio Castro

su carrera, pudiendo ver la evolución de sus escenificaciones y de su poética escénica.

La importancia de esta investigación nace de la necesidad del estudio de una de las características principales de Tomaž Pandur: su plástica escénica. Una cuestión que no ha sido tratada o al menos publicada hasta ahora. Bajo mi punto de vista fue un director de escena que, aunque muy expuesto en prensa y por ello criticado por visiones muy extremas, es indiscutible por su importancia estética y estilística en el panorama de las artes escénicas europeas.

ESTÉTICA. Uno de los puntos clave de mi investigación fue el análisis de las estrategias estéticas estilísticas, basándome en el estudio de Jara Martínez Valderas sobre este tema, llegando a la conclusión de que existe una repetición de estrategias durante sus obras. La abstracción y el esteticismo fueron dos de las elecciones más recurrentes dentro de su recorrido y esto me hizo reflexionar sobre cuál sería la relación con la temática de las obras que produjo en España. Conté con los planteamientos de Darko Lukiċ, dramaturgo y adaptador de varias obras de *Pandur.Theaters,* y de otros estudiosos y periodistas, así como con mis propias conclusiones tras el análisis de las obras. Algunos de los grandes temas serían: la soledad, distinguida entre la que es elegida por el ser humano y la que le es impuesta por su contexto, también la inevitable inmortalidad del ser humano y su obsesión por el destino y el legado, así como los distintos tratamientos y visiones sobre el poder y la figura de la mujer a lo largo de varios momentos históricos de los últimos siglos. Llegué a entender que su esteticismo, su necesidad de plantear producciones de tal magnitud plástica y su búsqueda de la belleza escénica se debían a que los temas, en la mayoría de los casos, pertenecían a

Fue un director obsesionado con la experiencia del público, obsesionado con el juego escénico, obsesionado también con la búsqueda de la belleza

UN ADIÓS TEMPRANO

Tomaž Pandur nació en la actual Eslovenia el año 1963. Murió en Macedonia el 13 de abril de 2016 mientras ensayaba *El rey Lear*. Su hermana Livia Pandur estaba colaborando con él como en tantas otras ocasiones.

Su primera aparición en España fue el año 1991 gracias al Festival de Otoño, en el que estreno una versión de Las mil y una noches: *Sheherezada*. Pero la primera producción en nuestro país, para el Centro Dramático Nacional, no se produjo hasta 2005 cuando Gerardo Vera le propuso montar *Infierno.* El impacto fue inmediato entre crítica y público, no siempre favorables a sus propuestas espectaculares. Muchos actores sí se rindieron a sus métodos y anhelaban trabajar en montajes posteriores. Tras ese debut llegaron *Cien minutos, 2006; Barroco, 2007; Hamlet, 2009; Medea, 2009; La caída de los dioses*, *2011* y *Fausto, 2014*. En 2017 el teatro Español le rindió homenaje con una exposición fotográfica y con el estreno de *Inmaculata,* dirigido por Livia y cuya obra habían adaptado los dos hermanos. En el programa figuraba un texto firmado por Tomaž en el que leemos: *En Madrid he encontrado una nueva fuente para mi creatividad y mi inspiración, un nuevo hogar sacado de mis sueños.* Solo pudo disfrutar de esa inspiración durante once años.

Cuando llegó a nuestro país ya gozaba de prestigio internacional. Se había graduado en la Academia de Teatro, Cine y Televisión de la Universidad de Liubliana, Eslovenia. Junto a su hermana, la dramaturga Livia Pandur, fundaron en 2002 su compañía *PandurTheaters*.

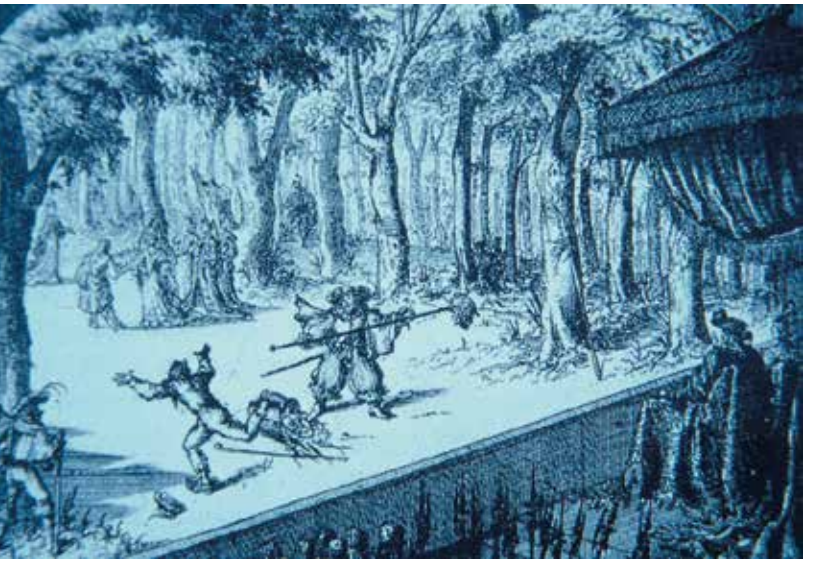
Durante siete años fue director del Teatro Nacional Esloveno Drama de Maribor y desde allí saltó a la fama internacional. Por su contribución a la escena española, el gobierno le condecoró en 2011 con la Orden de Isabel la Católica, además del reconocimiento al trabajo de acercamiento entre Eslovenia y España.

cuestiones metafísicas o, al menos, eran tratados de tal manera. Podríamos decir que se planteaban temas universales filosóficos alejándose de lo cotidiano y para ello eran necesarias escenificaciones abstractas y esteticistas. De esta conclusión, junto a la necesidad del estudio de los distintos canales expresivos, se dio nombre a esta investigación: *La plástica escénica de Tomaž Pandur en España. Esteticismo para una metafísica del teatro*.

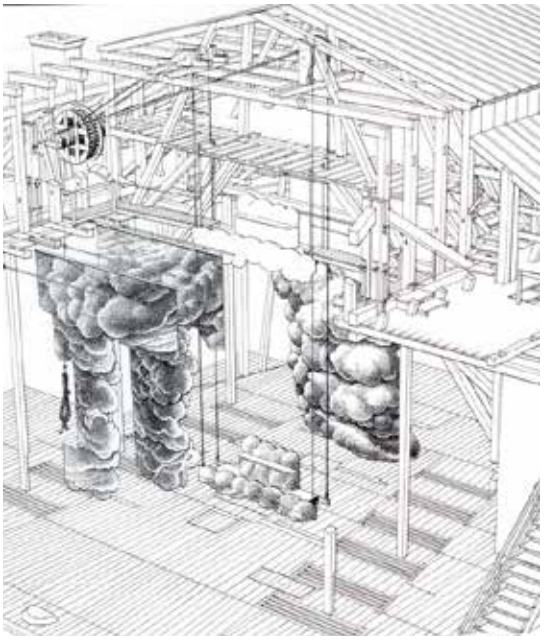
A parte de mi aportación estudiando por primera vez los elementos plásticos de gran parte de la obra de Pandur, apoyándome también en una exposición comparada con la dramaturgia y centrándome en la temática, hay algunas aportaciones que considero importantes para un futuro estudio del trabajo del director esloveno como, por ejemplo, el concepto del *personaje observador,* para entender la relación de la escena y el público durante la representación mediante un personaje que puede ser partícipe de la ficción o meramente espectacular y ayudar a la experiencia del espectador. Algo así como un director de escena infiltrado o un personaje omnisciente. Por otro lado, el tratamiento de las mujeres, donde se les da un espacio para expresarse que en la historia de la literatura no han tenido en muchas ocasiones. También, la justificación del desnudo en propuestas pandurianas, algo que fue muy criticado en su día, y que lo subcategorizo como desnudo *expresivo*, *primitivo* o *espectacular*, según la función que cumple dentro de la escenificación y su relación con la dramaturgia, tanto textual como escénica.

Independientemente de la trayectoria de Tomaž Pandur, de su mirada metafísica y de sus posibilidades como creador y también, dejando a un lado las críticas sobre su trabajo, creo necesario remarcar que fue un director obsesionado con la experiencia del público, obsesionado con el juego escénico, obsesionado también con la búsqueda de la belleza y, como no podía ser de otra manera, con los sueños a través del arte. Si un sueño se traduce en teatro, quizá la ambición está actuando como guía. Esa probablemente fue su revolución.

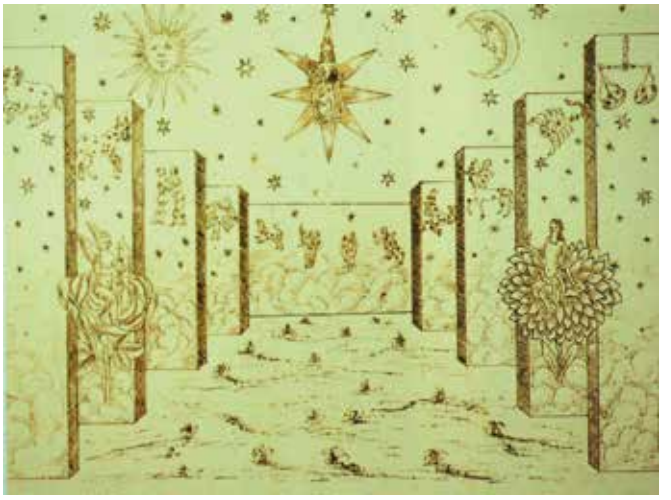
Me gustaría recordar la necesidad de la búsqueda responsable de los artistas, la necesidad de las nuevas miradas en el arte en relación a las que ya no están o decidieron no seguir y dejándome a mí mismo por escrito que la paciencia es una virtud y ser ambicioso un deber. Probablemente esta sea mi revolución. ◆



Felipe IV contemplando una representación en el Coliseo del Buen Retiro.



Esquema técnico de la escena dúctil con sus bastidores y bambalinas móviles.



Boceto escenográfico para *El rayo el fuego y la piedra*, de Calderón en Valencia (ca. 1690) versión de Jusep Bayuca y Juan Bautista Gomar. Valencia, Universidad de Valencia.

Vista general del Buen Retiro (ca. 1630) de Jusepe Leonardo. Madrid, Patrimonio Nacional.

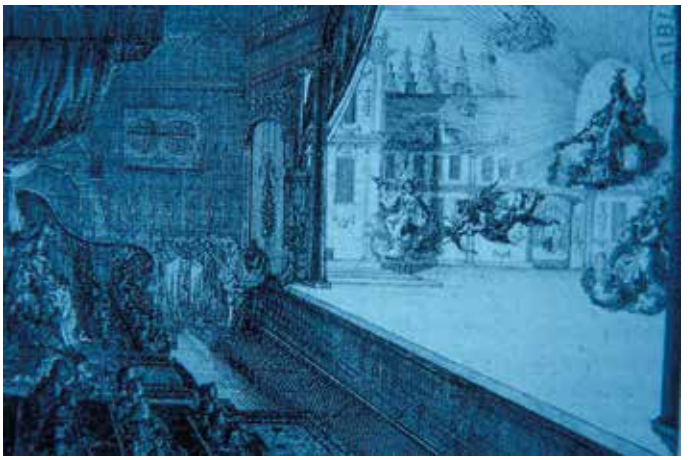
Escenografías para el teatro del Buen Retiro

Por Ángel Martínez Roger

El teatro del Buen Retiro comenzó a construirse en Madrid en 1629 junto al Salón de Reinos (único espacio hoy en pie, muy cerca del Casón, antiguo recinto palaciego para el recreo del llamado El Buen Retiro). Ese mismo año se representa en el Palacio de la Zarzuela *La selva sin amor* de Lope de Vega. El escenográfo Cosme Lotti había llegado a Madrid en 1626, era un discípulo de Buontalenti que conoció bien los festejos del Palacio Pitti y el Teatro de los Ufizzi. Llegó para ocuparse de los jardines, las fuentes y de la técnica teatral. Mientras se construye el Coliseo se utilizan espacios muy diversos. En 1635 Calderón fue nombrado director de los festejos de la corte y estrena *El mayor encanto amor* en colaboración con Antonio de Solís y Francisco de Rojas. Para la obra, que se representó, con asistencia del monarca, en el estanque grande del Retiro, Cosme Lotti procuró *un teatro que navegase a la maniera de las naumaquias de los antiguos romanos*. En una famosa carta Calderón se queja al monarca Felipe IV de las ocurrencias escenográficas de Lotti, al ignorar este algunos episodios referidos en su texto. Le acusa de cambiar apariciones y transformaciones, un malestar producido por su excesivo lucimiento aprovechándose de su gran dominio de la maquinaria. En este momento se está fraguando una forma de estructura dramático-musical nueva y superior.

En 1635 Calderón fue nombrado director de los festejos de la corte y estrena *El mayor encanto amor* en colaboración con Antonio de Solís y Francisco de Rojas

EFECTOS VISUALES. Con la aparición del escenario ilusionista, sustanciado en el coliseo, las preferencias se inclinaron cada vez más hacia los espectáculos de interiores donde los efectos visuales podían ser *más* fácilmente controlados y donde casi se podía obligar a los ojos de los espectadores a mirar las cosas de determinada manera. Pero las quejas y la tensión entre ambos se acrecentaban; Calderón, no parece soportar la ostentación de los *ingegni* del escenógrafo italiano, le acusa de *no guardar el orden que en ella se me da, despreciando mi propuesta pero haciendo elleción de algunas de sus apariencias y no utiliza mis pasajes,* ▸



Interior del coliseo del Buen Retiro durante una representación.

amén de variar el orden de apariciones y modificar transformaciones, ya que la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación… La clave del asunto es que unas decisiones no deben ser entendidas sin las otras, lo representado y su envoltorio, juegan ambos una misma batalla sobre nuestra percepción en el nacimiento de una nueva ficcionalidad teatral, un modelo que ha vivido con salud de hierro hasta nuestros días.

EL BUEN RETIRO. Fue en 1640 cuando se inaugura el primer teatro a la italiana en España, el Coliseo del Buen Retiro tenía una sala que incorporaba la escena versátil con bastidores y bambalinas móviles nacida en Italia tras un largo proceso de estudio e incorporación de los avances técnicos de la industria naval, cabestrantes, poleas, tiros de cuerda…especialmente del Arsenale veneciano y su potente industria, además del andamiaje intelectual y teórico del tardo Renacimiento. Recordemos que ese mismo año el ´40 se representa la ultima mascarada de Iñigo Jones y Ben Jonson en la Inglaterra de los Estuardo, quienes habían exportado el modelo escénico italiano a la *Banqueting House, Whitehall*, como hiciera igualmente Joseph Furttenbach en Alemania o Cosme Lotti, y después Baccio de Bianco, a la España los Felipes-Habsburgo. En ese contexto hemos de situar el Coliseo del Buen Retiro, hoy desaparecido, que según Calderón, era la sala más apropósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes, aunque aclara enseguida que para *Su Majestad, por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitial, levantado una vara del suelo*. Parece ésta una práctica habitual, en muchos teatros de corte italianos del *Cinquecento,* donde toda la atención se volcaba sobre el príncipe y su círculo familiar mediante una pequeña plataforma o practicable situada en el centro mismo de la sala. La implicación ideológica es evidente, identificándose en esencia la ubicación central del palco del príncipe con el ojo del poder. A partir de esta definición se generalizará esa tendencia a identificar el punto de vista preferente que otorga la perspectiva frontal con el ojo del príncipe. El rey debe ocupar el eje axial desde su palco. Quien controla con exactitud el eje simétrico de la escena en perspectiva con su posición frontal, siempre perfectamente centrado, controla el Estado… En el futuro el desarrollo de la sala a la italiana con los palcos y sus antepalcos no se verán sino como prolongaciones del espacio privado, *vivienda,* frente al espacio colectivo del patio de butacas, *ciudad*, espacio público, donde uno ve y es visto...

En 1640 se inaugura el primer teatro a la italiana en España, el Coliseo del Buen Retiro tenía una sala que incorporaba la escena versátil con bastidores y bambalinas móviles nacida en Italia

DEL BIANCO. En 1643 murió Cosme Lotti, El coliseo volvió a restaurarse en 1650 (los teatros de la Corte y corrales estuvieron cerrados desde 1644 y 1650 por la muerte de la reina Isabel de Borbón) y habrá que esperar hasta 1651 para disfrutar de la llegada a Baccio del Bianco. El Rey había solicitado relevo de escenógrafo y el Gran Duque de Toscana le envía al florentino Baccio del Bianco. Del Bianco, al llegar, mejora considerablemente la maquinaria y la posibilidad de creación de efectos. Junto a Calderón estrenan en 1652 *La fiera el rayo y la piedra* (7 horas de representación con 7 cambios de

Estructura de escena dúctil con bastidores móviles sobre los raíles. Suecia, Teatro de Drottningholm.

Dibujo para la *Andrómeda y Perseo*, (ca. 1653) de Baccio del Bianco. Cambridge, Houghton Library, Harvard University.

decorados). Y ya en 1653 *Andrómeda y Perseo* (con 3 actos y 9 cambios de decorados). Esta ultima función versaba sobre las aventuras del héroe griego, cuyo estreno, como siempre, llegó con el calendario echado encima, solo quince días, y con las dificultades propias de la gran maquinaria de apariencias y mutaciones. Los comentarios de los maldicientes cortesanos hicieron que el Rey se alarmara al extremo de personarse en los ensayos, preocupado por la dificultad por la técnica. No había de que preocuparse, Del Bianco, por entonces, estaba considerado uno de los mejores ingenieros-decoradores europeos del momento, continuador de los preceptos de Buontalenti y de Parigi *el Viejo*. Antes de su llegada a Madrid, ya había colaborado con Alfonso Parigi, *el Joven*, en *La boda de los dioses*. Se había formado no solo como escenográfo, sabía dirección, figurinismo, coreografía, era caricaturista, cartonista de tapices, modelista de vajillas, perspectivo, grabador, instrumentista de cuerda y viento, cantante, comediógrafo y actor. Sabemos que en 1656 con artilugios autómatas monta una Pasión en el hospital de los Italianos en Madrid. En todas estas representaciones la armonía cósmica del universo estaba claramente asociada con la arquitectura clásica e incluía el bosque y el jardín organizado, podado, racional, ordenado, superada ya la 3ª tipología escenográfica de definición aristotélica, dibujada por Sebastián Serlio y publicada en su Segundo Libro de Perspectiva en 1545.

Del Bianco, al llegar, mejora considerablemente la maquinaria y la posibilidad de creación de efectos, junto a Calderón estrenan en 1652 *La fiera el rayo y la piedra*

Especializado pues para los montajes de gran escenotecnia realizó un año después de llegar a la Corte *La fiera, el rayo y la piedra* con Calderón, mayo de 1652. Del Bianco estaba ya en plena madurez artística, tiene una larga experiencia tras sus estrenos en Toscana, Liguria y Austria. Siempre se mantuvo en estrecho contacto con los Médicis. Llegará a conocer muy bien los gustos cortesanos españoles. Él nos trasladó, tras el estudio de los postulados clásicos, una solución que dio de manera eficaz contenido visual a la escena ilusionista. La efectista y perdurable solución final y su muy rico desarrollo posterior, fue el logro de personas de la talla de Baldasare Peruzzi, Giulio Parigi, Vincenzo Scamozzi, Bernardo Buontalenti, Sebastián Serlio, Giacomo Torelli, Giovanni Battista Aleotti o Nicolás Sabatini. Sabatini, quien publica en 1638 (dos años antes de inaugurar el Teatro Coliseo del Buen Retiro) *Practica per fabricare scene e machine ne´teatri,* donde sitúa en *ex sede descensa* la línea de horizonte, aun más baja que la tradición renacentista, es el primer autor que con valentía coloca, con exactitud, el punto de vista en planta, generando una perspectiva más profunda, eficaz y severa. Con todos ellos y a partir de sus aportaciones, el edificio para el teatro se regenerará como una prolongación, una síntesis, de la ciudad, como una metáfora de la urbe y su ordenamiento de clases. Nace de la visión en perspectiva de la polis y se convierte en un monumento a la propia ciudad y su orden. En el diseño de la sala teatral se percibe la jerarquía del poder y la representación del mismo. El edificio para el teatro será un templo más que dignifica la Ciudad Ideal.

El siglo XVI codificó un modelo de representación escenográfica que se extendió por toda Europa, una técnica, un lenguaje visual, en definitva un género dramático y musical (pues coincide con en naciemiento de la opera) y al que se le construyó, al mismo tiempo, un contenedor apropiado que lo explica y lo define. Es un invento sublime de expresión artística que ha durado más de cuatro largos siglos. ◆

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
TEMPORADA 2021/2022

SALA TIRSO DE MOLINA

JOSEP MARIA MIRÓ
RESTOS DEL FULGOR NOCTURNO
17 — 27 MAR — 2022

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

teatroclasico.mcu.es
@teatroclasico
entradasinaem.es
902 22 49 49

SALA PRINCIPAL

ALMA Y PALABRA
SAN JUAN DE LA CRUZ
30 MAR — 3 ABR — 2022

SALA PRINCIPAL

VÉLEZ DE GUEVARA
EL DIABLO COJUELO
RHUM & CIA
14 ABR — 5 JUN — 2022

SALA TIRSO DE MOLINA

JOAQUINA VERA
EL DISFRAZ
VÍCTOR CATALÀ
LAS CARTAS
EMILIA PARDO BAZÁN
LA SUERTE
15 ABR — 5 JUN — 2022

SALA TIRSO DE MOLINA

KAITE O'REILLY
PHILLIP ZARRILLI
RICHARD III REDUX
8 — 12 JUN — 2022

El poder transformador de la danza

El director de la Compañía Nacional de Danza reunió un equipo de profesionales para poner en marcha una experiencia que denominó *Momento de transformación*. Durante diez días, a través de sus canales, pudieron verse las creaciones de los bailarines Mario Galindo, Irene Ureña, Martina Giuffrida, Jose Becerra, Shlomi Shlomo Miara, Íker Rodríguez, Natalia Butragueño, Shani Peretz y Felipe Domingos, Joaquín de Luz reflexiona sobre este poder de la danza.

Por **Joaquín de Luz** / Imágenes de **Alba Muriel**

Vivimos tiempos de cambio e incertidumbre. Después de la Gran Pausa aprendemos día a día a vivir con las consecuencias de la epidemia y, como si hubiera descendido un ser de otro planeta que a la fuerza se planta en la tierra, re-imaginamos y nos adaptamos a un mundo en el que tendremos que convivir con el virus. La tecnología es una prueba de esta extraordinaria capacidad de adaptación e imaginación del ser humano. Nos ha ayudado a continuar nuestro día a día, a conectarnos, pero también ha contribuido a desconectarnos del ahora, de los demás y de nosotros mismos.

¿Es nuestra adicción a las pantallas la pandemia de la que no se habla? No lo sé, pero su uso inconsciente está teniendo repercusiones importantes en la salud mental de la sociedad. Está comprobado que pasamos más tiempo ante nuestras pantallas que fuera de ellas. Los índices de insatisfacción, de ansiedad y la sensación de no encontrar un sentido a la vida de la sociedad actual son síntomas de que algo debe mejorar. La mente está en otro sitio porque estamos bombardeados constantemente por información y estímulos. Nos falta estar presentes, respirar. Quiero seguir indagando en esto porque siento que, como sociedad, cada vez estamos menos presentes.

La gente va perdiendo la confianza en las palabras y el cuerpo se convierte en un lenguaje para expresar algo diferente

EXPERIENCIAS REALES. Creo que hay que buscar algo que nos toque de verdad. Necesitamos experiencias más reales, que nos eleven el espíritu y jueguen con nuestras emociones y sentidos. Queremos y necesitamos conectar con el presente, con la vida, con los demás y con nosotros mismos. Eso es lo que estoy intentando con la Compañía Nacional de Danza. Mi intención es volver a esa etapa artística de la pureza, de ofrecer algo que tenga relevancia, de contar algo y de tocar al público. Cuando simplemente te entretienes, el efecto dura unos días, pero si realmente te ha tocado el alma, el recuerdo perdura para siempre.

La danza empieza a ser universal. Lo vemos en los innumerables concursos de baile en la televisión ▶

La belleza de la danza no es solo sanadora y reparadora, también nos inspira, nos eleva y nos ayuda a sentirnos completos

y en el auge de los musicales. La gente va perdiendo la confianza en las palabras y el cuerpo se convierte en un lenguaje para expresar algo diferente. La cuarentena ha hecho esto evidente y muchos de nosotros hemos recurrido a la danza como un antídoto contra la tristeza. La danza tiene un impacto social masivo y poder acceder a ella contribuye a promover el bienestar de todos y en todas las edades.

La capacidad que tiene la danza de transformarnos también está demostrada empíricamente. La Organización Mundial de la Salud (OMS) en su informe *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* (2019). (¿Cuál es la evidencia sobre el papel de las artes en la mejora de la salud y el bienestar?) sintetiza la evidencia de más de 3000 estudios globales sobre el papel de la danza en la mejora de la salud y el bienestar. Estas son algunas de las conclusiones que más me llaman la atención de este informe:

Se ha demostrado que la danza aumenta el volumen del hipocampo, los niveles de factores neurotróficos (biomoléculas que apoyan el crecimiento y la supervivencia de las neuronas) y apoyan mejoras funcionales en el equilibrio y la atención.

Reduce los síntomas de internalización como la ansiedad y la depresión en niños y adolescentes.

Hay más de 300 comunidades ofreciendo danza para para mejorar los síntomas específicos de las personas con Parkinson (EP) como equilibrio, cognición, habilidad motora, salud mental y confianza física.

La utilizan también para tratar el trastorno de estrés postraumático (TEPT) en la rehabilitación de soldados heridos.

PODER TRANSFORMADOR. La belleza de la danza no es solo sanadora y reparadora, también nos inspira, nos eleva y nos ayuda a sentirnos completos. Es este impacto en el cuerpo y en el espíritu lo que hace este poder transformador tan especial:

Nos inspira con su belleza. La belleza tiene un poder sanador, reparador, nos eleva, nos transporta a otro mundo. Es un respiro de lo mundano. La danza es belleza. Nos conmueve.

Eleva nuestras emociones. Danzar transforma tus emociones, es terapéutico, nos quita el miedo, nos devuelve el optimismo y la alegría. Igualmente, una persona que ve danza, es una persona diferente cuando baja el telón.

Nos conecta con la vida. La danza nos permite habitar el tiempo, vivir el ahora y hacerlo despreocupadamente. No pensamos en el futuro. Nos sentimos vivos más vivos que nunca porque estamos presentes.

Nos reconecta con nosotros mismos. A través de la danza sentimos nuestro cuerpo, nuestras emociones. Es una forma de jugar que nos conecta con nuestro más auténtico ser. La danza es un diálogo contigo mismo.

Dejad que la danza os transforme. ◆

MAMBO
DECORADOS
+
sfumato
PINTURA ESCENICA
SERVICIO INTEGRAL PARA LA ESCENOGRAFÍA

SAN GINÉS, ACTOR Y MÁRTIR

El teatro funesto
será el Circo Romano
y el concurso pagano
el pueblo que compuesto
de varias opiniones,
o censure o aplauda mis acciones.
(El mejor representante San Ginés)

Por **Antonio Castro Jiménez**

El estreno de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, por la CNTC, ha traído a la actualidad una figura relacionada con el teatro, aunque poco difundida: Ginés, el actor romano. En España -y sobre todo en Madrid- la relación de los cómicos con la iglesia católica es la cofradía de la Novena, advocación mariana a la que se acogieron los actores desde 1631. Pero el patrón internacional de los actores es Ginés. Nacido en Arlés (Francia) su relación con la escena es discutida y parece más creíble que ejerció trabajos de secretaría en la época. De ahí que también lo tengan por patrón los notarios.

La iglesia Católica celebra la fiesta de san Ginés el 25 de agosto. Un día después es el Día Internacional del Actor. En Argentina decidieron por ley que este día fuera el 30 de mayo. Y todo porque se supone que este mártir era un comediante en la Roma de Diocleciano, algo que no está nada claro porque no hay ningún documento que sitúe su existencia en el Siglo III.

SIGLO DE ORO. La leyenda del santo actor fue llevada a las tablas por Lope de Vega quien, en 1608, escribió *Lo fingido verdadero*. Esta es una comedia de santos con argumento historicista y ambientación en la Roma de Diocleciano. Ginés es un actor pagano al que encargan representar una comedia sobre el bautismo de Cristo. El intérprete está dispuesto a complacer al emperador, aunque la comedia ridiculice a los cristianos. Pero durante la representación se obra el milagro de la conversión de Ginés, quien exhorta a los presentes a seguir la doctrina de Cristo. Con poco éxito, porque es condenado a muerte. Según Lluís Homar, director del montaje de la CNTC:

-Este argumento ofrecía la posibilidad de santificar la profesión teatral, que siempre estuvo en el punto de mira de muchos moralistas. Lo fingido es la historia de una conversión: de pecador a santo. Podríamos deducir que, según Lope, entre las gentes de la farándula, tachadas a menudo de disolutas, podía aparecer el hombre nuevo que alcanza la gracia divina.

El drama de Lope no trata exclusivamente de la conversión del actor. Las dos primeras jornadas relatan el ascenso al imperio de Diocleciano, hijo de un esclavo y al que la historia recuerda como un implacable perseguidor de cristianos. Lope pone en boca de sus personajes teorías sobre la interpretación -la búsqueda de la verdad- que podrían estar enunciadas en nuestro tiempo. Gines, en el acto segundo proclama:

Así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos efectos,
haralos si los siente, tiernamente,
mas no los hará bien si no los siente.

Sobre este texto, tres ingenios, Gerónimo Cancer, Pedro Rosete y Antonio Martínez, escribieron *El mejor representante San Ginés*. Apareció publicada en 1668 en el volumen *Parte veintinueve de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. Más tarde, en 1742, Antonio Ripoll estrenó en el coliseo de la Cruz *Comedia*

Israel Elejalde como San Ginés en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega. CNTC. 2022.©Antonio Castro

Lo fingido verdadero, de Lope de Vega. CNTC. Dirección Lluís Homar. 2022.

Durante la representación se obra el milagro de la conversión de Ginés, quien exhorta a los presentes a seguir la doctrina de Cristo. Con poco éxito, porque es condenado a muerte

nueva ingenio y representante, San Ginés y San Claudio en la que leemos en boca del actor mártir:

Celo, fe y constancia
en este teatro
bañado en sangre
he representado al pueblo.

Tanto estas obras como la de Lope están disponibles en Cervantes virtual. En la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música solo aparecen dos montajes de *Lo fingido verdadero*. En 2010 para el festival de teatro clásico de Almagro a cargo de La Máquina Real y ocho años más tarde en el mismo festival con Palmyra Teatro y versión de Félix Estaire:

-*La pieza es una comedia de santos maravillosa sobre el propio oficio de la escena, incluso sobre la propia fe. Es, quizá la mirada de nuestro barroco al propio oficio, a la forma en que los intérpretes se transmutan,*

San Ginés es el titular de uno de los templos más antiguos de Madrid. Hay noticias de que ya en el siglo XII había una pequeña iglesia dedicada a él

en si es o no verdad eso que ven, eso que hacen, eso que viven. Para nosotros, la intención era acercarla al presente. Por eso, la función transitaba la intrahistoria de una estirpe de cómicos que, desde el siglo XVII ha llegado al siglo XXI y ha reconvertido su empresa de teatro en una de caramelos, ellos eran los Solano. Al realizar el tercer acto, las autoridades, como hacen los romanos con Ginés, lo acusan, pero ahora, en el siglo XXI, se le acusa de sacrílego y de utilizar el nombre de Dios en vano. En suma, queríamos hablar de la fe: a fe en el oficio, la fe en libertad, el compromiso de la fe y el fanatismo de la fe.

De tres Ingenios desta Corte. 188

despedaçado, me caso
con Hecos, que es lo mismo.
Ira. Todo es vino, esta es mi mano.
Mel. Dando fin, Senado Iculcho,
a esta verdadera Historia,
y sucesso peregrino.

EL MEJOR REPRESENTANTE
San Gines.

COMEDIA FAMOSA.

DE TRES INGENIOS DE D. GERONIMO
Cancer, Don Pedro Rosete, y Don Antonio
Martinez.

Personas que hablan en ella.

San Gines. Dioclesiano. Iulio, Aurelio. Porcropa.
Eno. Camila. Marcela. Leonida.
Flora. Soldados. Mesores.

IORNADA PRIMERA.

Salen Gines, Dioclesiano, Iulio desfaldados, y Camila con mantellina.

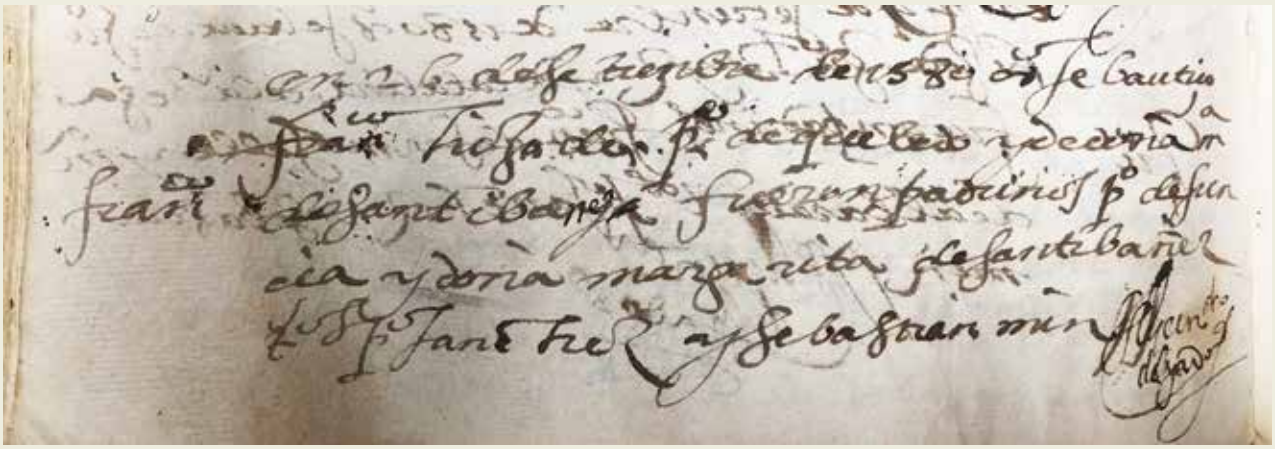
Iul. Que tienes, hombre aturdido,
que das en andar doliente,
que segun lo impertinente,
parece que te has vestido
la cara de vo pestilente?
Dio. Que tienes, pobre tenor,
que te semblante me suena,
de alguna secreto dolor?
si morir quieres apelia,
trata lo con tu Doctor.
Camil. El poder à mortal niv èl
a tu grave enfermedad,
no te apeletes tu el cordel,
pues que lo puede hazer èl
con tanta facilidad.
Iul. Si resta el deber cuydado
la gala que oy has hecho.
al mercader auarlento,
dexale esse sentimiento
a el, que te lo ha sudo. (test
Gin. Ay, Dioclesiano! Dio. Que sien
Gin. Ay Camila!
Cam. Ditu mal. Gin. Ay, Iulio!
Iul. Tus accidentes
salen de algun Hospital
con ayres tan diferentes.
Dio. Dinos, Gines, tus tormentos.
Iul. Consultenos tus cuydados.
Gin. Ha lograro! tus pensamientos
van sin duda encaminados
a mi pena. Gin. Oldatentos
Seis años ha que seguimos
las vanderas del Imperio
Romano, ardiente coyunda,
a cuyos lazos sugeto
el grande cuerpo del mundo,
tiende el espacioso cielo.

Derecha: Retablo del altar mayor de la iglesia de San Ginés (Madrid).

Izquierda: Portada de otra comedia sobre San Ginés.

EN FRANCIA. El drama también fue llevado a escena en Francia. En el año 1646, Jean de Rotrou estrenó *El verdadero San Ginés* (Le Véritable Saint Genest) en la que atribuye al actor la representación de *El martirio de Adriano* como la obra que le provoca la conversión. De Rotrou intentó trasladar el barroco teatral español a su cosecha. De Lope de Vega también se inspiró para su comedia *Le Bague de L'oubli* (Sortija del olvido) y de Rojas Zorrilla y su *No hay ser padre siendo* rey para su *Vencesias*. Llama la atención que ya en el siglo XX, en 1925, otro escritor francés, Henri Ghéon llevara a escena al actor Ginés en *Le comedien et le grace* (El comediante y su gracia) enfrentando esta vez al intérprete a su capacidad para representar lo mejor posible antes que a su posible conversión.

GINÉS POLACO. La autora polaca Urzula Aszyk cita la obra *Passio Sancti Genessi mimi et martyris*, probablemente del siglo VII, como la primera en que se cita a este santo que adoptarían los cómicos. Los estudios de Lope de Vega en el Colegio Imperial de Madrid, regido por los jesuitas, pudieron llevarle a conocer la figura de Ginés a través de *Flos sanctorum. Libro*



Arriba: Anotación del bautismo de Quevedo en el archivo parroquial de San Ginés. (Transcripción en el texto)

Abajo: una representación de San Ginés con la máscara del teatro.

de las vidas de los Santos que Pedro de Rivadeneyra editó a final del siglo XVI. En Polonia y en Francia San Ginés llamó la atención de los dramaturgos. Hasta en Inglaterra Philip Massinger escribió en 1626 *The roman actor*.

MADRID. San Ginés es el titular de uno de los templos más antiguos de Madrid. Hay noticias de que ya en el siglo XII había un pequeño templo dedicado a Ginés que, como el de San Martín, estaba extramuros de la ciudad. La iglesia actual está enclavada pocos metros de la Puerta del Sol. En el altar mayor aparece un retablo con la pintura *Martirio de san Ginés,* de José San Martín, que lo ejecutó según el boceto de Francesco Rizi que se guardaba en la iglesia.

Si bien no hay en ella iconografía del santo como actor, la parroquia, por su antigüedad y ubicación conserva numerosos documentos originales de gentes de la escena. Como el acta del segundo matrimonio de Lope de Vega o la inscripción bautismal de Quevedo, que reproducimos y dice así:

En 26 de septiembre de 1580 se bautizó a Francisco, hijo de don Pedro de Quevedo y doña María de Santibáñez, fueron padrinos Pedro de Francia y doña Margarita de Santibáñez.

Leyenda, o historia con algún viso de realidad, San Ginés es representado frecuentemente portando una máscara teatral o un instrumento musical.

Para finalizar, una curiosidad. Juan Antonio de la Iglesia escribió el *Retablo de San Ginés escribano*, para una compañía itinerante que se llamó *La Carreta* y la estrenó el 26 de agosto de 1950 en la parroquia de Cerrazo, dedicada al santo, en el municipio cántabro de Reocín. Por el título se deduce que a este autor le interesó más la faceta de amanuense.

Música
Isaac Albéniz

The Magic Opal

del
1 al 10 de abril
de 2022

Dirección musical
Guillermo García Calvo
Dirección de escena y escenografía
Paco Azorín

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Manuel Penella

Don Gil de Alcalá

del
5 al 22 de mayo
de 2022

Dirección musical
Lucas Macías
Dirección de escena
Emilio Sagi

Teatro de la Zarzuela
inaem

Música
Francisco Asenjo Barbieri

El Barberillo de Lavapiés

del
15 al 26 de junio
de 2022

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

Teatro de la Zarzuela
inaem

El teatro de la ONCE con nombre propio

El pasado mes de noviembre la Academia de las Artes Escénicas de España entregó sus distinciones de Honor y Medallas de Oro. Una de ellas recayó en la ONCE Cultural, cuyo empeño por hacer visible el trabajo de sus integrantes es cada día mayor.

Por **José Luis Panero**

Grupo teatral ourensano *Muxicas*, obra de teatro O inspector. Tito Asorey dirige y adapta el texto de Nikolai Gógol. 2018.

El nuevo paisaje para los premiados supuso una total y absoluta sorpresa, tanto para Ángel Luis Gómez, director de promoción cultural de la institución; María José Sánchez, responsable directa de la operativa de los programas de Cultura y Esteve Ferrer, asesor teatral de la organización. Para el señor Gómez:

--Fue un auténtico espaldarazo al trabajo que llevamos realizando desde hace muchos años, que pasa porque haya un mayor conocimiento y reconocimiento de lo que hace nuestra gente. Y que la Academia llegue a fijarse en la calidad de ese trabajo que realizan los artistas supone una gran satisfacción para todos. Ha sido un paso muy importante. Independientemente de la proximidad que podamos tener con los representantes de los festivales,

lo que se ha premiado es la labor en la que cada vez está más implicada la ONCE.

María José, al margen de la alegría, subraya el aval que supone el reconocimiento y afirma que:

--*Es como si nos hubiesen entregado 23 medallas* -en alusión a los 23 grupos de teatro integrados en ONCE- *y, en consecuencia, tiene un efecto multiplicador puesto que el premio llega a las casi 300 personas ciegas que hacen teatro en muchas provincias de España.*

COLABORACIONES.

ONCE ya ha firmado convenios de colaboración con el Festival de Mérida, el de Almagro y el de Alcántara, y de esa manera pone en valor que los intérpretes invidentes pueden desarrollarse en las artes escénicas con total normalidad. Para ello cuentan con el apoyo y el esforzado trabajo del precitado Esteve Ferrer, actor y director teatral acreditado. O dicho de otro modo: "no tenemos un teatro profesionalizado, pero contamos con una dirección profesional y esperamos alcanzar la ▸

Arriba izquierda:Grupo teatral ourensano *Muxicas*, obra de teatro O inspector. Tito Asorey dirige y adapta el texto de Nikolai Gógol. 2018.

Abajo: Grupo teatral de Albacete La ruina, con *Ensayando a un don Juan*, dirigida por Juanma Cifuentes. Basada en el Tenorio de Zorrilla. Inauguró la Bienal de Extremadura en 2019.

Arriba derecha: Grupo teatral madrileño *La luciérnaga, en Diablos, brujas y granujas*, dirigida por Agustín Sasián. 2020

profesionalización poco a poco. En este sentido, hay que hacer hincapié en el intento de que en las agrupaciones musicales o de teatro convivan siempre personas con discapacidad visual y personas sin ella. De este modo, "creemos que se enriquecen todos gracias a la ayuda mutua", reconoce Ángel Luis.

En estos momentos, ONCE promueve bienales de teatro y música a fin de que puedan representar a la organización los equipos artísticos mejor preparados. Experiencia no les falta tras más de 30 años haciendo teatro. De hecho, en 2023 se celebrará la 18 bienal en Valencia y este 2022 la bienal musical se desarrollará en la zona de Aragón.

Uno de los ejemplos más representativos del trabajo del colectivo con mayor demanda es la docu-ficción *Si Talía fuera ciega* -desarrollada solo en escenarios naturales- en torno a la labor que han desempeñado 11 compañías, cuyos responsables han adaptado al teatro historias de cine, conectadas a través de Talía. En ella participan más de un centenar de actores ciegos o con una discapacidad grave, lo cual ha supuesto un hito en la organización por su densidad.

La idea original del espectáculo es de Esteve Ferrer y la dirección corre a cargo del emeritense Antonio Gil, que produce la extremeña Emblema Films. La experiencia nació a partir del parón por el confinamiento. Los actores de las compañías ensayaban *online* haciendo lo imposible por mantener vivo el espíritu del equipo, pero era muy difícil. Según María José, y en esas circunstancias, "no podíamos exigirles que nos presentasen el resultado de esas actuaciones, que es lo que cada año se solicita para facilitarles los recursos oportunos". Así las cosas, se ha logrado diseñar y lanzar un proyecto en formato de comedia en el que los actores se pudieran implicar sin desplazarse ni actuar frente a un público, con el añadido de que la mayoría de ellos no se había puesto delante de las cámaras.

En principio iba a ser un documental que describiese lo que hace la ONCE a través de los fragmentos teatrales que habían hecho los grupos. El argumento versa sobre el encuentro de una persona ciega de la época de los romanos con la musa del teatro, Talía, a quien pide que los ciegos puedan hacer teatro. Y ella le concede ese deseo. Como se sabe, en aquel entonces el destino de los ciegos era dedicarse a mendigar por las calles.

PREMIOS.

Pues bien, entre los fragmentos que afronta el audiovisual se encuentra una reinterpretación de Molière, un remix de los Monty Phyton de *La Vida de Brian*; *Omaíta*, de

Los Morancos, *Las tres hermanas de Chéjov* o, incluso, textos de Cervantes y grecolatinos. Los resultados no se han hecho esperar y ONCE ya ha recibido sus primeros premios. El entusiasmo ha sido tan grande entre quienes lo han hecho posible que el trabajo se está moviendo con vistas de ser exhibido en otros soportes, bien sea a través de salas en abierto o en televisión. Además, ésta es una muestra clara de que a los actores y actrices sin visión hay que considerarlos y tomar en serio su compromiso con las artes escénicas.

Desgraciadamente, aún hay quienes no se toman en serio el asunto y en este sentido habría que reeducar al imaginario colectivo, que parece estar atascado en asuntos de esta índole. Lo último que se sigue escuchando al respecto es que no se les valora. Seguramente por falta de información, el público no pasa de la idea trufada que tiene de que como los actores no ven, están apuntados a un taller de teatro para ocupar sus ratos libres, en un ejercicio de reduccionismo que no se atiene a la realidad. De hecho, muchos de los actores de ONCE cuentan con grandes aptitudes para la actuación.

Ángel Luis da un paso más y añade que "cuando vamos a ver una obra de teatro, a uno de estos festivales importantes, creo que el público tiene una cierta expectativa. ¡Uy! Personas ciegas actuando. ¿Qué va a pasar? ¿Se caerán? De hecho algunas veces siento que uno de los espectadores cuchichea con el de al lado… "¡Ay!, que está muy cerca del borde del escenario". Eso ocurre durante los primeros quince, veinte minutos. Parece que hay una cierta preocupación. Pero a medida que el espectáculo avanza, y que los espectadores se enganchan con la obra, van viendo que… "¡Pero si son ciegos y qué bien lo están haciendo estos actores!". Y lo que ha ocurrido es que han disfrutado de una obra de teatro absolutamente normalizada. Como cualquier espectáculo que puedan representar, han sido capaces de transmitir lo que han preparado y lo que significa esa representación para ellos. A la postre, también hablamos con los intérpretes, de si les ha gustado la experiencia, o no, el argumento de la obra y si han estado cómodos dando vida a esos personajes. Es decir, que se entienda que podemos hacer un teatro totalmente normalizado, así como es también muy importante normalizar el lenguaje, al margen del teatro".

Para Esteve, "concienciar, reflexionar, entretenimiento, son palabras clave que se cumplen a rajatabla en el teatro de la ONCE, porque no solo los actores se nutren de los beneficios que les aporta la propia superación personal, más allá de las dificultades que entraña su discapacidad, sino que el espectador también se nutre -independientemente del modo de narrar una historia- de la elegancia y el talento derrochados, porque el talento está por encima de las discapacidades. Y, de hecho, la diferencia hace que crezca mucho más la historia. Es más, el canal comunicativo fluye igual de la platea al escenario que del escenario a la platea. Y ese enriquecimiento es igual, tanto por arriba como por abajo".

FINANCIACIÓN.

En cuanto al modo de funcionar económicamente, ONCE diseña un presupuesto anual para todo el ámbito cultural, que se divide en tres parcelas: grupos de teatro, agrupaciones musicales (solistas, concertistas de jazz, de pop, rock, etc.) y artistas en promoción. Como ocurre en otras organizaciones, ONCE está organizada en un comité que asigna las ayudas en función de los presupuestos que los grupos de teatro presenten para el montaje en curso. Después se valoran los recursos que puedan obtener como asociación, otro tipo de subvenciones que puedan recibir o los saldos que cada uno de ellos posea.

Dentro de los diferentes programas que se gestionan desde la dirección de ONCE, de amplia promoción cultural, atención al mayor, juventud y deporte, en especial se incide en dar a los afiliados una salida. De esta manera, tienen alternativas para crecer, lo cual sería menos viable al margen de la entidad y es un importante ejercicio de superación personal.

Por otro lado, ONCE cuenta con un gran número de artistas relacionados con las artes escénicas, no solamente del ámbito del teatro, sino también de la música y con grandes capacidades, que reciben un importante apoyo para que pueda visibilizarse el trabajo que realizan. Además, la organización desarrolla otro tipo de talleres internos promovidos en el área de animación de la ONCE, a partir de la alta demanda recibida desde los centros territoriales al uso. Así las cosas, puede comprobarse su evolución y la conveniencia de incorporar a sus integrantes en el circuito. Uno de los que funciona mejor es el de los bailes de salón, si bien es cierto que no existe un número de participantes concreto para cualquiera de las actividades en desarrollo.

En esencia, ONCE quiere dar soporte -en la medida de sus posibilidades y alcance- económico y humano a cuantos profesionales trabajan con la organización en los 27 centros (5 de ellos son de directivos) y las 17 delegaciones territoriales que tiene distribuidas en todo el territorio nacional. ◆

250 años del Real Coliseo de Carlos III

Por Mariano Bayón

Este pequeño edificio de San Lorenzo de El Escorial tiene algo de prototípico en su nacimiento, en su existencia y en su vigencia actual.

Merece ser considerado, estudiado y admirado de numerosas y diferentes maneras como curioso ejemplar conservado de la actividad teatral de su época, como testigo fiel de la arquitectura de repetición tipológica característica de la Ilustración, o como testigo también de la forma de inclusión en la nueva trama urbana creada en el siglo XVIII como desarrollo de los edificios reales. Unido a ellos únicamente por un puente elevado sobre la calle y por un pasaje subterráneo, el primero de ellos ya ha desaparecido y el segundo se sigue conservando entre las casas de Oficios y el Palacio de los Borbones.

Además de éstos y otros singulares aspectos de interés para ser considerado, este edificio guarda en silencio su condición de haber sido reiteradamente activo como vestigio de conflictos y combates resueltos a su favor en diferentes y destacadas ocasiones, incluso en épocas ya recientes.

ORIGEN. Su nacimiento, como concesión y privilegio resuelto a favor del Común, tras la lucha entre la Comunidad Religiosa del Monasterio y las necesidades de asentamiento y disfrute de la Corte y el pueblo llano de San Lorenzo, le hizo ser puerta de arranque y formación del núcleo urbano de la villa tras la política de negociaciones y nombramiento del Prior del Monasterio por la influencia del Rey ante el Vaticano. Años más tarde fue igualmente significativo como oposición a la ocupación francesa durante la guerra de la Independencia, en la que fue cuartel tomado y después liberado, pero resistente y beligerante hasta el final.

Más recientemente, la lucha del Real Coliseo por su supervivencia en los años finales de la década de 1960 es una de las más singulares y por otro lado prototípicas en la reciente España a favor de la salvaguardia del patrimonio edificado. Fue una salvación, como una Fuenteovejuna moderna, síntoma de un estado de

Interior del Real Coliseo de Carlos III. 2022.© Antonio Castro

opinión y del conflicto entre los resquicios del franquismo ya debilitado pero aún activo, dinerario, corrupto y mísero, contra las fuerzas emergentes de una juventud progresista, cultivada y generosa.

Cuando la revista Artescénicas me pidió contribuir con ocasión del 250 aniversario de la creación del Teatro con un artículo acerca de su rehabilitación y restauración, no dudé en pensar que la parte menos conocida, y en parte olvidada, de la recuperación del teatro de San Lorenzo era, sin embargo, la más exultante y positiva de su nueva significación.

EL PELIGRO. En efecto, la salvación del Teatro Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo fue obra reivindicativa de una generación que ya no estuvo dispuesta a transigir más en que los "conservadores", supuestos guardianes del orden, la ley y el capital, vencedores de la guerra, hicieran dinero del Patrimonio conservado, demoliéndolo o vendiéndolo sin consideración en beneficio propio.

El teatro de La Granja no corrió la misma suerte que el de El Escorial. A él no llegamos a tiempo. En 1969, en plena lucha para obtener apoyos para la salvación del ▶

teatro de El Escorial, entraba la piqueta en su gemelo de La Granja, para ser sustituido por un indecoroso y necio inmueble de viviendas que tiene aún la indecencia de mostrar sobre su fachada una placa: "Plaza del Teatro" para indicar el lugar en que estuvo el teatro en su día.

En San Lorenzo de El Escorial, por aquellos años, el teatro vivía sus días más inciertos ante la proclividad demostrada de la Administración tanto municipal como estatal a favor de su demolición. Que un inmobiliario como Ramiro Calle, propietario de la sociedad Exclusivas Ramiro, IRISA, adquiriera el teatro para convertirlo en solar y construir sobre él un edificio de apartamentos, no tenía nada de extraño si no fuera porque él mismo confirmó que "el anterior propietario ofreció a todos los organismos el teatro, y ni a Patrimonio Nacional, ni al Ayuntamiento, ni a Bellas Artes les interesó en absoluto."

En 1971 el teatro ya tenía licencia municipal para ser derribado al ser declarado en ruinas por el arquitecto municipal.

Ello no era en absoluto así, como se vio en el caso de La Granja y en tantos otros casos, una cuestión excepcional.

Este edificio guarda en silencio su condición de haber sido reiteradamente activo como vestigio de conflictos y combates

Pertenecía a una conducta oficial heredera de la victoria de la guerra civil, que se prolongaba en el tiempo como actitud y criterio, y que obligó a posicionarse en contra a intelectuales, artistas, e incluso a personalidades del bando vencedor, incapaces ya de suscribir semejantes actitudes. Los jóvenes izquierdistas, con papeles cambiados, beligerantes a favor de la conservación del patrimonio y de lo público, y los supuestos "conservadores", como decimos, de ideología, actitud y economía, a favor de la demolición y de la destrucción del patrimonio a pesar incluso de obtener ralos beneficios con ello.

En cuanto a la salvación del Teatro de San Lorenzo es necesario que se sepa y se reconozca publica e históricamente que fue gracias a los hermanos Martín Gómez, Pedro y José Luis, arquitecto, mi compañero y socio este último en aquel momento, escurialenses de pro, miembros de una familia de constructores, quienes, conmigo mismo, nos concentramos con todas nuestras fuerzas, capacidades e ilusión para salvar al teatro. Sin más intención y fin que el amor por la memoria histórica, la arquitectura y la vida de la ciudad. Fuimos nosotros, pero no sólo nosotros, quienes conseguimos la salvación del teatro en el último momento. Desde nuestro estudio de arquitectura de la calle San Roque de Madrid se dirigía toda la acción de rescate y denuncia. Las notas de prensa se mezclaban con las peticiones de incoación de expediente de declaración de Monumento para el Teatro… Se buscaban al tiempo entidades públicas o particulares que se pudieran hacer cargo de la propiedad del teatro y de las obras… Sin éxito…

Recuerdo aquellos momentos vibrantes y enardecidos, a favor del teatro y en contra de las actitudes insolidarias hacia lo común demostradas por las administraciones y las entidades oficiales (o peor, solidarias con el mundo del dinero y lo privado.)

Recuerdo al cantautor vasco Fernando Unsain, cantando con su guitarra sobre el desolado escenario sin luz del teatro, ya desmantelado y con heridas visibles de muerte… ante un pequeño grupo entusiasta de espectadores y amigos. Toda la dramaturgia de la revuelta cultural pacífica.

En febrero de 1972, cuando ya la propiedad preparaba la piqueta, escribimos una carta de denuncia al Ministro de Educación y Ciencia, apoyándonos en un informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes y de la Oficina Técnica de la Comisaria de Bellas Artes, solicitando que se impidiera el derribo del edificio in extremis.

Se pidieron y se obtuvieron firmas para esa carta, hasta 330, a arquitectos, intelectuales y artistas de gran prestigio. La mayoría de ellos ya desaparecidos. Históricos.

La respuesta pública en prensa por aquella carta y por aquellas firmas fue enorme. Animados y convencidos, siempre con los hermanos Martín Gómez elaboré un informe histórico y arquitectónico, exhaustivo, sobre el teatro, que incluía un análisis visual urbano al modo de Gordon Cullen, informe que en abril del mismo año enviamos al entonces Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, el arquitecto Javier Carvajal Ferrer, que nos llamó entusiasmado con una idea singular: al día siguiente llevaría el informe a la Junta de Gobierno del Colegio. La Junta de Gobierno del COAM lo hace suyo y declara la abstención de todas las colegiadas sobre cualquier proyecto de demolición del teatro, proyecto que no sería visado.

Este fue el momento crucial de la salvación del teatro: su propietario desestimaba ya continuar con el proceso, y sus arquitectos desistían de redactar el proyecto de derribo.

Tras ello continuó, no obstante, la lucha. Se pidió a todas las instancias oficiales que se hicieran cargo de las obras de restauración del teatro y de su compra, sin encontrar eco alguno. También se hizo lo propio ante empresarios privados, fracasándose también en ello una vez más.

Ante aquella situación imposible, la familia Martín

Concierto para el Bioceno, apertura de los actos conmemorativos.

Gómez, Pedro y José Luis, forman la "Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo", que adquirió el teatro finalmente, siendo su presidente Pedro Martín Gómez, que continúa ahora mismo siéndolo.

RESTAURACIÓN. Mientras tanto, desde el estudio de arquitectura se realizaban los proyectos y se dirigían las obras. En realidad, la culminación de la restauración fue una obra colectiva cordial y desinteresada, de arquitectos, de técnicos, de constructores, de artesanos, de oficios, de artistas: una obra común, reivindicativa, ejemplarizante, con tintes heroicos en la que la defensa del patrimonio colectivo tomaba cuerpo. Por ausencia de registros de ética y moral en las actuaciones y decisiones de las entidades públicas.

Los directores de los teatros de corte europeos, como pueden ser los del teatro sueco de Drottningholm, me han confesado que no dan aún hoy crédito a pensar que este histórico edificio español sea propiedad privada.

El teatro, restaurado por particulares, no sin dificultades ni trastornos, pudo abrir definitivamente sus puertas cuando todavía desde el estudio de la calle San Roque se atendía aún a su vida activa incluso empresarial. Desde la cartelería hasta la imagen gráfica, las gestiones o, incluso, algunos ensayos.

Por ello quizás, entre tantos excelentes recuerdos de juventud (yo tenía entonces treinta y siete años), de amistad y de vida en común, conservo especialmente vivo el día de la inauguración del teatro con la presencia de SM la Reina Sofia y un transido y emocionante recital de Teresa Berganza, inigualable, al piano de Ricardo Requejo.

En un momento culminante de la tarde, previo a la apertura del acto oficial, Teresa Berganza, ya desde el escenario, pidió que se cerrara la sala y en silencio, con ella vacía, nos hizo sentar en la primera fila del patio de butacas a Pedro, a José Luis y a mí únicamente, y nos cantó emocionada una de sus piezas del recital, no recuerdo si fue de Scarlatti o de Fauré, o más bien creo que de Mússorgsky, en una insuperable canción de niños. Aquellos ecos aún iluminan mi memoria, y lo continuarán haciendo mientras viva.

Después vinieron los honores y los premios, entre otros la Medalla de Oro *Europa Nostra* que nos entregó la Reina en el propio escenario del teatro, y el Premio Nacional de Restauración que asimismo nos entregó el Ministro de Cultura, Iñigo Cavero, en el Museo del Prado.

Se cerraba así en este pequeño edificio de San Lorenzo de El Escorial un último, definitivo y emocionante episodio de victoria positiva de las fuerzas colectivas del arte, de la sensibilidad y la intelectualidad frente al dinero, a la sinrazón y a la inepcia pública y privada, victoria llevada a término por el tesón y la grandeza de ánimo de un pequeño número de ilusionados entusiastas de la belleza, en sus registros más solidarios y compartibles.

Fue el primero. Después vinieron la serie de recuperaciones y rehabilitaciones de teatros llevadas a cabo por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Vivienda (y otros nombres) en sucesivas legislaturas.

Es algo muy característico de la manera de ser de un país, España, que ha sido gran obra de arte de talentos particulares, siempre a la defensiva, siempre contra "conductas aprendidas", insolidarias, que vienen de muy atrás, pero que aún ahora en la actualidad son bien reconocibles. ◆

Manuel Moreno-Buendía

‘DE NIÑO, MI PASIÓN POR LA MÚSICA ERA MUY SUPERIOR A MI RAZONAMIENTO’

Por **Arantxa Vela Buendía**

Manuel Moreno-Buendía en su estudio. 2022. ©Antonio Castro

dice haberse enamorado de la música con ocho años. Quizá por eso le produce tristeza escuchar a los jóvenes que no tienen vocación. No puede evitar la sensación de haber estado predestinado a ser compositor ya que su vida está marcada por felices casualidades. En el año 1981 clausuró el género de la zarzuela con el estreno de *Fuenteovejuna*, y ahora, a sus noventa años, siente que va a estrenar su obra más importante.

¿Cómo fue su encuentro con la música?
A mi hermano mayor le apasionaba la música clásica y todas las tardes se encerraba en el cuarto de la radio para escuchar un programa que emitían en la sobremesa y, un día, entré con él. Ese trasto enorme, como eran las radios de entonces, llenaba la habitación de un sonido totalmente nuevo para mí. ¡Me gustó tanto! Todavía recuerdo cuando escuché la Sinfonía nº 9 de Dvorak. Se me pusieron los pelos de punta.

Es curioso que la música clásica, que ahora nos parece difícil para el gusto de un niño, le produjera esa fascinación
Sí, es curioso, pero no me gustaban las canciones de moda, los canturreos que se oían entonces. Estamos hablando del año 40. Yo no tenía ninguna capacidad de análisis, era pura intuición. Me fui acostumbrando y, todos los días, a esa hora, estaba listo para entrar con mi hermano en aquella habitación. En vez de salir a la calle a jugar, me pegaba a él como una lapa. Yo tenía entonces ocho años. Mi hermano también era un bicho raro. Tenía dieciocho años y, en vez de salir con amigotes, prefería quedarse junto a la radio.

Me imagino que su hermano tendría sus preferencias. ¿Le explicaba alguna cosa? ¿Pudo aprender algo siendo niño?
Él estaba loco por Tchaikovsky. También le gustaba mucho Rimsky Korsakov. Los compositores rusos le atraían mucho porque la orquestación era muy colorista, pero, en general, le apasionaban todos los grandes: Beethoven, Brahms, Schumann… Luego, casualmente, en la acera de enfrente de mi casa, allí en Murcia, vivía un señor mayor, jubilado, casi inválido, que me enseñó algo de solfeo pero sin piano ni nada. Nos sentábamos alrededor de una mesa camilla con un libro. Luego, cuando vinimos a vivir a Madrid -yo tenía diez años- una tía mía, que era profesora particular, me daba clase y yo iba a examinarme al conservatorio por libre hasta que me matriculé como alumno oficial en cuarto curso.

¿Y pensaba que podría ganarse la vida con la música?
A los diez, doce, catorce años no pensaba de qué iba a vivir. Mi pasión por la música estaba muy por encima de mi razonamiento. Estaba locamente enamorado de la música y, cuando uno está locamente enamorado, no ve nada. Al cumplir dieciocho años perdí esa inocencia. Recuerdo que un profesor de armonía me dio unos cuantos consejos para ganarme los garbanzos, pero yo tenía la sensación de que algo tenía que pasar. Cuando acabé la carrera, un conserje que me había visto ir al conservatorio desde que vestía pantalones cortos, me avisó de unas oposiciones. A mí me parecía imposible sacarlas, pero el hombre me animó y, para mi sorpresa, aprobé. Así que a los 23 años ya tenía una paga fija. No era mucho dinero pero entonces contar con esa estabilidad, siendo tan joven, era muy raro.

> "En la acera de enfrente de mi casa, allí en Murcia, vivía un señor mayor, jubilado, casi inválido, que me enseñó algo de solfeo pero sin piano ni nada"

Me imagino que, cuando a uno le apasiona tanto la música, los primeros pasos en la composición dan vértigo. ¿Es muy fuerte la autocrítica?
Mis primeros pasos en la composición fueron dirigidos. El último año de estudios, con la supervisión del profesor, hice un cuarteto para música de cámara y lo presenté al Premio *Samuel Ros*. Era el único premio que había en España. Se presentaban compositores de todo el país. Se hacía de ▸

forma anónima. Fue una sorpresa cuando el jurado descubrió que se lo habían otorgado a un estudiante del último año del conservatorio. Yo tenía 22 años. Entonces, no sentí vértigo. Luego sí, muchas veces, porque soy muy autocrítico. Me despellejo vivo, me pongo verde. Me exijo mucho.

En 1955 junto con Luis de Pablo, García Abril, Cristóbal Halffter entre otros, montó un grupo que se llamaba Grupo de Nueva Música. ¿En qué consistía esa novedad? ¿Cuál era su propuesta?

En esos años, España estaba muy apartada del mundo. Nuestros grandes antecesores, como Falla, habían compuesto música con profundas raíces españolas. En Europa surgían nuevos lenguajes musicales que llegaban con cuenta gotas. Es cierto que nos interesaban más a los profesionales que a los aficionados pero, cuando eres joven, quieres aportar savia nueva, ser revolucionario artísticamente hablando. No sé de quien partió la idea de montar el grupo, pero corrió como la pólvora y todos estuvimos encantados de formar parte. Luego, el desarrollo de la vida nos ha ido situando a cada uno en una situación diferente. Los ha habido más consecuentes con esa revolución musical y los ha habido menos consecuentes.

Hay un momento importante de cambio en su carrera: el encuentro con la escena.

Yo divido mi vida en tres tercios. Primer tercio hasta los treinta más o menos, segundo tercio hasta los sesenta y tercer tercio, de los sesenta a los noventa. En ese primer tercio, estaba dedicado enteramente a mi trabajo de docente, a componer y a trabajar, si era posible, con alguna casa discográfica, como fue el caso de Hispavox. Fue allí precisamente donde conozco a una persona que me iba a cambiar la vida: Elder Barber. Era una cantante argentina de música ligera, pero su forma de cantar estaba muy próxima al mundo clásico. Para hacerlo breve, nos enamoramos y nos casamos. Pedí la excedencia en el conservatorio y la acompañé de gira durante dos años. En Buenos Aires vimos *My fair Lady*, que allí se titulaba *Mi bella dama*. Yo nunca había visto una comedia musical en mi vida, y al verla con mi mujer, sentimos la necesidad de hacer algo parecido en España. Cuando volvimos, estrenamos *Carolina*. Entonces, comenzaron las propuestas para dirigir otras obras y me metí de lleno en el teatro musical.

> "Soy muy autocrítico. Me despellejo vivo, me pongo verde. Me exijo mucho"

Llega a componer zarzuela pero no ópera. ¿Por qué?

En los años 60 no había un Teatro Real que programara ópera, solo existía el Teatro de la Zarzuela, que, al final de temporada, daba ópera durante tres meses al año. Solo con compañías de fuera porque aquí no se producía.

Las primeras comedias musicales fueron un fracaso en España. *Golfus de Roma, Sonrisas y lágrimas*… Nada funcionaba. Justo cuando acabé el montaje de *El violinista en el tejado*, se creó el Teatro Lírico Nacional bajo la dirección de José Tamayo. A propuesta de Joaquín Deus, con quien había trabajado en *El violinista*… me ofrecen la dirección musical de la compañía y empiezo a componer zarzuelas. Hice dos: *Los vagabundos y Fuenteovejuna*. Desde muy jovencito me conmovía la historia de *Fuenteovejuna:* un pueblo que tiene la valentía de levantarse contra un tirano y vencerlo para luego morir todos juntos o ninguno. El padre José Luis Martín Descalzo, que escribía con una pluma muy incisiva, hizo el libreto. No queríamos repetir la obra de Lope de Vega.

Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela con un éxito extraordinario. He visto muchas producciones nuevas de obras conocidas que tuvieron una gran acogida, pero aquella reacción del público, todos al unísono, como una sola persona, eso no lo he visto nunca y me hace sentir muy orgulloso.

Compuso también un ballet para Antonio: *Eterna Castilla*. ¿Cómo fue trabajar con él?

Conocí a Antonio cuando estaba en la cresta de la ola. Entonces, a nadie se le ocurría llamar Antonio Ruiz Soler; era

Escena de *Fuenteovejuna* en zarzuela. 1981. ©Manuel Martínez Muñoz. Biblioteca de Teatro de la Fundación March.

Antonio y punto. Las palabras se quedan pequeñas para describir lo grande que era aquel hombre. Tenía un carácter muy pasional, muy extremista. Si te quería, se volcaba; y si te odiaba, no es que te odiara, te quería matar.

Mi composición le gustó mucho. No solo no me puso ninguna pega, sino que llevó el ballet por toda España. En Madrid estuvo un mes. Lo estrenó en la Scala de Milán; viajó a la URSS… Ir a la URSS en aquella época era como poner una pica en Flandes.

Estaba encantado y agradecido por la oportunidad que le daba este espectáculo. Se lucía muchísimo; prácticamente no salía de escena.

Este último tercio, ¿cómo lo caracteriza?

En este tercio he vuelto al primero. Cuando cumplí sesenta años, me encargaron para la Expo del 92 componer un concierto para guitarra y orquesta, que iba a interpretar Narciso Yepes en el pabellón de Murcia y que, además, se estrenaría luego en el Teatro de la Maestranza en Sevilla. *El concierto del buen amor* -así se titulaba- fue como una campanada que sentí dentro de mí y que me hacía recordar de dónde venía. Esos eran mis orígenes. Debo decir que desde que cumplí los sesenta hasta ahora ha sido mi época más fecunda como compositor. Acabo de terminar una obra. Está previsto que se estrene el 1 de abril en mi tierra, en Murcia. No quisiera sonar pretencioso, pero la siento como la obra de mi vida.

Si se encontrara la lámpara de Aladino y le permitiera volver a vivir un momento de ese segundo tercio escénico ¿qué le gustaría volver a vivir?

El estreno de *Fuenteovejuna,* sin lugar a duda. Dejó una profunda huella en mí. ◆

Claudio de la Torre

Por Roberto García de Mesa

El escritor Claudio de la Torre.

Retrato juvenil de Claudio de la Torre

Néstor Bernardo Claudio de la Torre y Millares nace en Las Palmas de Gran Canaria, el 30 de octubre de 1895. Estudia en el Colegio de San Agustín y culmina el Bachillerato en 1911. Luego estudia en el *Brighton College* y en la *School of Practical Engineering*, en Londres. El 14 de mayo de 1918 estrena en el Teatro Princesa la pantomima lírica en un acto *El poeta de Bagdag*. De ese año, también es su único libro de poemas, *El canto diverso*, con un prólogo de Enrique Díez-Canedo.

Durante el curso 1920-1921 es Lector de Español en la Universidad de Cambridge. En 1920 publica un libro de relatos, *La huella perdida*. Se licencia en Derecho en 1923. En la convocatoria de 1923-1924 recibe el Premio Nacional de Literatura por *En la vida del señor Alegre*. La novela es reseñada por Jorge Guillén y Pedro Salinas. Es uno de los principales amigos de Rafael Alberti en aquel momento. En *Marinero en tierra* (1925) le dedica un poema («A Claudio de la Torre, de las Islas Canarias») y en sus memorias, tituladas *La arboleda perdida,* recuerda su amistad con él durante aquellos años.

TEATRO DE CÁMARA. En 1926, se representa en Madrid *Un héroe contemporáneo*, siendo publicado su texto durante aquel mismo año. Además, estrena *El viajero*, en el pequeño Teatro de Cámara de los Baroja: «El Mirlo Blanco». Al año siguiente, en 1927, inaugura el familiar «Teatro Mínimo», junto a su hermana Josefina de la Torre, en Las Palmas de Gran Canaria, donde también llega a representar algunas obras suyas.

Lugné Poe se interesa por su pieza teatral *Tic-tac* para dirigirla en París. Salvador Dalí compone varios bocetos escenográficos para este montaje, que no llega a realizarse en Francia. Finalmente, la obra acaba estrenándose, en 1930, por primera vez, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Poco tiempo después, otra compañía la representa en Bilbao y en Madrid. *Tic-tac* constituye una de las principales obras de vanguardia del teatro español de ese período. Además, a finales de ese mismo año, se estrena su pieza *Paso a nivel*, en Madrid.

EL CINE. Entre 1931 y 1934 trabaja para los estudios de la *Paramount Films*, en el departamento de escenificación, como supervisor de producción y director de cine, en París. En 1932 dirige su primer largometraje: *Pour Vivre Heureux*. Durante ese mismo año, celebra su enlace matrimonial con Mercedes Ballesteros Gaibrois y publica la primera edición de *Tic-tac*. En 1933 cofunda la revista *Los Cuatro Vientos* y, durante los años 1934 y 1935, trabaja para los Estudios Chamartín. Con el estallido de la Guerra Civil, decide regresar a su isla natal, en la que permanecerá hasta que concluya el conflicto. En ella escribe algunas de sus obras posteriores y funda una editorial junto a su hermana Josefina y Mercedes.

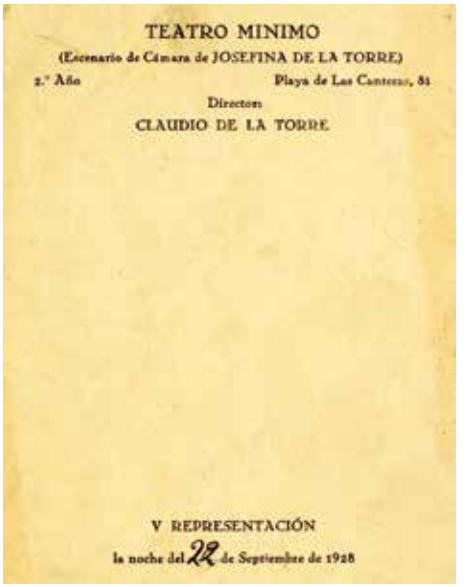
Su novela *Alicia al pie de los laureles* es publicada en 1940. Pero es el 23 de febrero de dicho año cuando regresa a los escenarios con el estreno de la comedia *Quiero ver al doctor*, escrita en colaboración con Mercedes Ballesteros, en el Teatro Infanta Isabel.

A principios de la posguerra, rueda varias películas (*Primer amor*, *La blanca paloma* y *Misterio en la marisma*) y algunos cortometrajes. En 1944 estrena *Hotel «Términus»* y en 1946, *Tren de madrugada*. Entre los años 1944 y 1946, trabaja como director del Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Durante esta ►

década continúa representando sus piezas y recibe varios premios: el Piquer de la Real Academia Española, en 1946; el Teatro Lara, en 1947; el Nacional de Literatura, y el Ciudad de Barcelona, ambos en 1950. Algunas de sus piezas son publicadas: *Mi querido ladrón* (1945); la segunda edición de *Tic-tac,* además de *Hotel «Términus» y Tren de madrugada,* las tres en el volumen *Teatro* (1950), *En el camino negro* y *El collar* (1952). Además, por aquellos años ocupa diversos cargos: director del Museo del Teatro (febrero de 1954) y del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960).

A lo largo de los cincuenta llega a representar algunas obras suyas, como, por ejemplo, *La cortesana* (1952), *Compás* (escrita en 1929 y estrenada en 1952), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1957), *La caña de pescar* (1958), la reposición de *Tic-tac* (1958), entre otras, además de diversas adaptaciones. En 1960 gana el Premio Nacional de Dirección Escénica; en 1963 recibe en su tierra natal la Palma de Oro de Literatura, y, en 1965, el Calderón de la Barca.

Durante este período final de su vida, aunque disminuye la frecuencia de sus trabajos, continúa dirigiendo y representando algunas de sus propias piezas. También se llevan a cabo adaptaciones televisivas, como *Tic-tac* (1963), *Tren de madrugada* (1963) y *El collar* (1969), que tienen mucho éxito. Ven la luz editorial algunas de sus piezas teatrales: *Un hombre de mundo* (1961), *Don Carlos y don Ramón o la jubilosa jubilación* (1963) y *Esta noche no podré cenar contigo* (1966). Igualmente publica los volúmenes *Geografía y quimera* (1964) y *Gran Canaria-Fuerteventura-Lanzarote* (1966).


TEATRO MINIMO
(Escenario de Cámara de JOSEFINA DE LA TORRE)
2.° Año
Playa de Las Canteras, 81
Director:
CLAUDIO DE LA TORRE
V REPRESENTACIÓN
la noche del 28 de Septiembre de 1928

Programa del Teatro Mínimo en Canarias.

PERIODISMO. Entre 1965 y 1967, Claudio de la Torre y Mercedes Ballesteros marchan a Londres, allí trabajan como corresponsales del periódico *ABC*. El escritor regresa a su país con problemas de salud. Pese a ello, continúa colaborando con la prensa y comienza su última novela, *Verano de Juan «el Chino»*, que publica en 1971. A finales de octubre de 1970, Claudio de la Torre cumple setenta y cinco años; por tal motivo, el *Diario de Las Palmas* le rinde un homenaje. Participan en él Agustín Millares Carlo, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Néstor Álamo, Pedro Perdomo Acedo, Saulo Torón, entre otros. Buero Vallejo, por ejemplo, señala sobre Claudio, entre otras cosas, lo siguiente: «Cuando conocí a Claudio de la Torre, que me lleva cerca de veinte años, no me brindó magisterio alguno sino su amistad. […] Pero yo había disfrutado ya de su magisterio antes de conocerle. […] de la primera parte de su *Tic-tac* heredó algo mi *Historia de una escalera*. Maestro, pues lo ha sido, en el teatro, de mi teatro. [...] ¿Cuánto no le debemos, unos y otros, a este extraordinario escritor que es, además, un hombre bueno?».

Por otra parte, y por citar un ejemplo más, Alfonso Sastre destaca del dramaturgo, entre otras cosas también, lo siguiente: «Claudio de la Torre –fino, delicado escritor– ha escrito y hecho un teatro notabilísimo incontaminado del virus mercantil y estéticamente inconforme, después del diluvio... No hay, en efecto, muchas obras como su *Hotel "Términus"* o su *Tren de madrugada* en la lista de lo producido en España durante los últimos treinta años...».

A finales de 1972, según ha señalado Juan Manuel Reverón Alfonso en su libro *Vida y obra de Claudio de la Torre*, su actividad literaria es casi inexistente. Claudio de la Torre fallece en Madrid, el 10 de enero de 1973. Al año siguiente, se publica el libro de ensayos póstumo *El escritor y su isla*. Tras su muerte, Dámaso Alonso escribe sobre él estas palabras: «Claudio de la Torre es otra de las grandes pérdidas –después de Antonio Espina, también poeta; después de Max Aub– que hemos tenido de aquellos escritores en prosa que se corresponden con los grandes poetas del 27 [...] nos deja el recuerdo de una vocación tan auténtica y tan al aire de su tiempo, tan personal a la vez, en una prosa que sabe tanto a la Europa de entonces, al magisterio recibido, a una voluntad de perfección, cuyos logros hemos heredado como sin darnos cuenta, como si nos pertenecieran». ◆

El teatro que nos construye

Marzo/Junio 22

Terra baixa
Àngel Guimerà / Roger Bernat
Hasta el 06/03. Gràcia

Crim i càstig
Fiódor Dostoyevski / Pau Carrió
Hasta el 03/04. Montjuïc

DANSA METROPOLITANA
Amber
Adrienn Hód / Hodworks
12 y 13/03. Montjuïc

A la recerca del temps perdut
Marcel Proust / Josep Maria Pinto / Jordi Bosch
14, 21 y 28/03, 11/04, 9, 16 y 23/05. Montjuïc

DANSA METROPOLITANA
Toná
Luz Arcas / La Phármaco
17 y 18/03. Montjuïc

DANSA METROPOLITANA
PLI
Viktor Černický
19 y 20/03. Montjuïc

Síndrome de gel
Mohamad Bitari y Clàudia Cedó / Xicu Masó
23/03 – 24/04. Gràcia

ARTISTES RESIDENTS
Understory
Xesca Salvà y Marc Villanueva Mir
30/03 – 03/04 y 08/06 – 12/06. Montjuïc

Imitation of Life
Kata Wéber / Soma Boronkay / Kornél Mundruczó / Proton Theatre
08/04 – 10/04. Montjuïc

SHOCK 1
El Cóndor y el Puma
Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima y Juan Mayorga
14, 16 y 17/04. Montjuïc

SHOCK 2
La tormenta y la guerra
Albert Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima y Juan Mayorga
15, 16 y 17/04. Montjuïc

Lengua madre
Lola Arias
22/04 – 08/05. Montjuïc

After All Springville
Miet Warlop
28/04 – 30/04. Gràcia

COMPANYIA RESIDENT
AZKONATOLOZA
Laida Azkona Goñi y Txalo Toloza-Fernández
04/05 – 22/05. Montjuïc

Il cielo non è un fondale
Daria Deflorian y Antonio Tagliarini
05/05 – 07/05. Gràcia

Projecte original d'Anna Karasińska
25/05 – 12/06. Gràcia

Les tres germanes
Anton Chéjov / Marc Artigau, Cristina Genebat y Julio Manrique
26/05 – 19/06. Montjuïc

Con la colaboración de
Sabadell Fundació
ESTRELLA DAMM

Medios colaboradores
3
CATALUNYA RÀDIO

Medios patrocinadores
LA VANGUARDIA
Time Out BARCELONA

lliure

Iluminación teatral en grandes espacios

Juanjo Llorens, uno de los maestros españoles de la iluminación escénica y ganador de cuatro premios Max, detalla cómo aplica sus métodos cuando trabaja en escenarios al aire libre.

Por Juanjo Llorens

En los grandes espacios, intento trasladar la iluminación teatral a mi trabajo. Para ello propongo narrar una historia con la luz, trasladar la emoción al espacio elegido y contar siempre con una parte de la sensibilidad del espectador para hacerlo partícipe de la emoción, y que mi propuesta no se vea solamente como un bello espectáculo de luz.

En el caso de la iluminación de los edificios contamos con la complicidad de los mismos para la narración de la historia, ya que, aunque parecen seres inertes que no dificultan nuestro trabajo, hay que pensar en ellos como elementos vivos que nos favorecen, jugar con sus volúmenes, con sus profundidades, con sus puntos planos, para poder contar una historia con sus posibilidades y aprovechar sus grietas repletas de historia.

Uno de los puntos mayor dificultad y reflexión a nivel técnico es elegir las luminarias para poder trabajar en los monumentos. Estos edificios siempre tienen una iluminación arquitectural fija que hace, por un lado, que la referencia visual de luz sobre ellos exista; y, por otro, que nos alejemos de esta referencia para intentar contar algo con la luz, y no causarles un "daño histórico" (caer en la horterada) con el color o el ángulo que utilicemos, para que no les duela a los monumentos, ni al espectador, ni a nosotros como profesionales. Es muy fácil colorear los edificios, tan fácil como verlos muy feos con esos colores, pero es más complejo narrar una historia sobre ellos, con ellos.

EL CLIMA. Nuestro trabajo en espacios abiertos, sin embargo, depende en gran medida de las condiciones atmosféricas, no es lo mismo trabajar con neblina o bruma que, al igual que la lluvia, nos ayuda, que en otros espacios, siempre que nuestros equipos estén debidamente preparados. Todo ello condiciona nuestra elección del material, también las distancias que queremos iluminar o lo que queremos expresar. Al ser una tarea que debe hacerse en unos días concretos, nos permite poder trabajar con otras luminarias distintas a las estables del monumento que, por normativas de prevención y riegos, nos serían imposibles de utilizar. Esto es algo en lo que tenemos que ser muy cuidadosos cuando hacemos una iluminación estable para cualquier edificio o escultura en una ciudad. Por tanto, la satisfacción de nuestro trabajo está condicionada ▶

Montaje de Juanjo Llorens en el Palacio de Cibeles para el festival Luz Madrid.2021. ©Antonio Castro

El curioso incidente del perro a medianoche, iluminación de Juanjo Llorens. 2018.

también por la disponibilidad del material que hemos pensado. Cuando afronto un trabajo de estas características, siempre realizo previamente pruebas en el espacio en el que voy a desarrollar el espectáculo con todos los elementos que voy a utilizar —luces, humo, ventiladores—; si bien en los trabajos al aire libre, un momento fatal puede echar por tierra cualquier prueba que se haya hecho antes, es la aventura del directo además del añadido del exterior.

ESPACIOS MONUMENTALES. Al trabajar en festivales al aire libre con edificios monumentales, como el teatro romano de Mérida, o similares, debo ser consciente de que hay que convivir con ellos y contar la historia con ellos, no contra ellos, no intentar esconderlos.

En los claustros hallamos en los soportales nuevas posibilidades para dar profundidad a las cosas con

Es muy fácil colorear los edificios, tan fácil como verlos muy feos con esos colores, pero es más complejo narrar una historia sobre ellos, con ellos

las que convivir y convertir esa arquitectura en una parte de tu historia.

En definitiva, cada vez que trabajamos en grandes espacios al aire libre debemos convivir con ellos y llegar a establecer una sinergia en la que el espectador se sienta cómodo e integrado en lo que está viendo y no en un espectador pasivo en un mero espacio a la italiana, con un escenario.

En este artículo, como ejemplo, voy a centrarme en mi último trabajo al aire libre, un gran espectáculo para el primer Festival Luz Madrid celebrado los días 28, 29 y 30 de octubre del pasado año 2021 en la Capital.

LUZ MADRID. Tras la invitación para realizar un espectáculo sobre la fachada del edificio del palacio de Cibeles y utilizar el Ayuntamiento de Madrid como centro neurálgico de la ciudad, como un faro, ocurrió lo que ya conocemos y seguimos padeciendo: la aparición de esta ruinosa y letal pandemia. Una vez confinados, comencé a plantearme cómo representar ese momento, manteniendo la idea del faro como símbolo de los acontecimientos que estábamos -y estamos- viviendo, y cómo realizar una dramaturgia con la luz y el edificio. En primer lugar, el faro central se convirtió en el centro de la esperanza de la ciudad representado por su Ayuntamiento, junto con dos faros añadidos que nos dieran más fuente de esperanza y que eran vencidos en su segunda ola, pero que el principal siempre se mantuviera ya como guía de la esperanza.

En segundo lugar, iluminar el propio Ayuntamiento con su luz, que cobrara vida propia, que nos contara las vivencias de la ciudad y que con sus colores se convirtiera, al mismo tiempo, en un homenaje a los sanitarios con el color azul y, junto a los faros, en un oasis de luz y de esperanza.

El espectáculo lo titulé *Camino a la vida* y el proyecto pasó por muchos momentos hasta que finalmente quedó representado en 12 minutos. No utilicé nada de sonido porque buscaba la reflexión personal de cada individuo y no pretendía convertirlo en un simple espectáculo de luz, sino buscar un poco de "luz y esperanza" en el mismo.

Tenía que encontrar el camino para poder representar la aparición de la pandemia y la entrada del "bicho" en nuestras vidas. Tras distintas opciones, decidí que tenía que verse reflejado en el corazón de la ciudad, en la fachada de su Ayuntamiento mediante movimientos estroboscópicos o, mejor dicho, movimientos muy agresivos y rápidos de luz blanca por toda la fachada que, poco a poco, iban conquistando, a modo de batalla medieval, los torreones del castillo. Una vez conquistados, manteniendo ese mismo efecto estroboscópico en las torres, continuaba "conquistando" la torre central, la más alta, la más significativa, en la que se iniciaba la representación de una forma bella y metafórica, de las muertes de familiares, amistades y ciudadanía. Se me ocurrió que desde esas torres el efecto estroboscópico se convirtiera en columnas de luz infinitas que simbolizaran la unión de las almas entre lo terrenal y lo etéreo del vacío que queda entre los más allegados; que esos haces de luz infinitos nos hicieran pensar que hay alguien terrenal, los sanitarios y sanitarias, luchando por salvarnos, y de ahí este homenaje con un azul de ilusión, pensando que ya habíamos pasado lo peor, y del que surgen los faros de la esperanza para para darnos la tranquilidad y la paz que ya necesitábamos.

Tenía que encontrar el camino para poder representar la aparición de la pandemia y la entrada del "bicho" en nuestras vidas

Cuando la situación pandémica no cambió, sino que empeoró, al comenzar el segundo brote, intenté reflejarlo volviendo a esos efectos estroboscópicos de la fachada en blanco y de las torres que van "comiéndose" otra vez esos faros, menos el central, que seguiría siendo nuestra guía, sobre un corazón rojo en la torre central que representaría nuestra fuerza de vida, nuestra lucha, repitiéndose esta secuencia de la primera parte hasta el final donde siempre quedara el faro encendido de nuestras almas vivas para que no olvidásemos que la esperanza representada por la luz es lo último que debemos perder y que siempre estará guiando nuestro camino.

EVOCACIÓN. Para mí, este espectáculo tenía dos lecturas, una subjetiva y otra dirigida a la mente del espectador. En la primera, podíamos encontrar la evocación, la provocación, la lucha por vencer lo invisible, las lágrimas de un pueblo, el triunfo, el retroceso y la luz que nos guiará hasta la superación. En la segunda, un bello espectáculo de luz, sin connotaciones, en el que la luz transmitiera la alegría, la belleza de las cosas y durante doce minutos distrajera de lo ocurrido pocos días atrás.

Mi propuesta es una reflexión en la que la luz guía nuestras vidas y el silencio nos ofrece la intimidad de la reflexión. ◆

MANUEL BARRERA BENÍTEZ, PREMIO DE INVESTIGACIÓN

El profesor Manuel Barrera Benítez ha ganado la séptima edición del Premio de Investigación *José Monleón*, que convoca la Academia de las Artes Escénicas en colaboración con la UNIR. El libro será editado por la Academia. El jurado compuesto por la académica y doctora Margarita del Hoyo (directora del Área de Arte y Humanidades de UNIR), Luis Miguel González (miembro de la Junta Directiva de la Academia) y la doctora Clara Colinas (coordinadora del Máster en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales de la UNIR) acordó conceder el premio al trabajo presentado con el título *Estudios relacionados con las artes escénicas*. Abierta la plica correspondiente resultó ser su autor, Manuel Barrera Benítez, doctor por la Universidad de Málaga y profesor de Literatura Dramática. Es autor de *La literatura dramática de Fernando Fernán Gómez* y, más recientemente, se ha encargado de la edición de *Teatro y Dos nuevas comedias y algo más* (libros que recogen toda la producción dramática del gran FFG). También es autor de las novelas *La gran frontera del tiempo; Adondequiera que fueres* y *La pasión de Hamlet el Zegrí*.

Arriba: Grabación del documental
Derecha: Arantxa Vela recibiendo el premio.

Premio para el documental *Empuñando el alma*

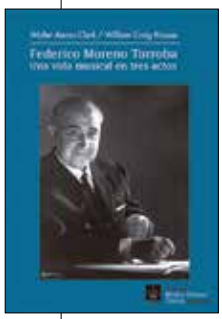
El primer documental producido por la Academia de las Artes Escénicas *Empuñando el alma. Ensayos con Lluís Pasqual*, dirigido por la académica Arantxa Vela Buendía, ha recibido el premio a Mejor Largometraje Documental en el *Actrum International Film Fest* (AIFF) de Madrid. En esta segunda edición, se inscribieron más de 850 trabajos entre cortometrajes y largometrajes y las proyecciones de los nominados tuvieron lugar durante 10 días en tres sedes distintas. Actrum Producciones se definen como un grupo de personas que pretenden corregir la idea de que el arte es algo denso, pesado y elitista y defienden que es una actividad esencial en nuestra vida en nuestra sociedad.

También habría que destacar que el documental ha despertado gran interés en universidades, tanto dentro como fuera de nuestro país. La Universidad de Londres, el Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de Estudios teatrales (CIJIET VI) y el Master Oficial de Artes del Espectáculo Vivo, que tuvieron lugar en las universidades sevillanas, y la UNAM, la Universidad Autónoma de México, proyectaron la película y organizaron encuentros presenciales y *on line* con Lluís Pasqual y la directora del documental.

FEDERICO MORENO TORROBA UNA VIDA MUSICAL EN TRES ACTOS

De W.A. Clark y W. Craig • ICCMU Música Hispana. Textos • Español • 345 pp • 40€ impreso

El ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) desde su fundación tiene una de sus líneas centrales en el estudio del teatro lírico español a través de diversas iniciativas, entre las que se encuentra la publicación de monografías sobre algunos de los grandes compositores españoles que han destacado en su creación teatral. En esta ocasión el Instituto se acerca a Federico Moreno Torroba, sin duda una de las últimas grandes figuras de la zarzuela, a la que aportó en su etapa final títulos tan fundamentales como *Luisa Fernanda*. Se trata de la traducción realizada por Luis Gago del libro *Federico Moreno Torroba: A Musical Live in Three Acts*, escrito por los musicólogos norteamericanos Walter Aaron Clark y William Craig Krause, y publicado en su versión original en el año 2013. Los autores se acercan en su estudio a todos los aspectos de la intensa vida de Moreno Torroba, que destacó musicalmente tanto en la creación para teatro como en su popular catálogo guitarrístico, especialmente impulsado por Andrés Segovia, y lo hacen articulando su discurso en epígrafes con alusiones teatrales, para ir presentando su biografía en tres actos, que marcan las principales etapas de su vida, y un *Finale* en el que resumen el legado artístico del compositor. Esta edición presenta unos imprescindibles apéndices que nos acercan en un cuadro cronológico a los principales aspectos del autor en comparación con hechos destacados de la música y la historia española de su época, y a su catálogo completo de partituras ordenadas por géneros. Podemos así conocer todos los aspectos de una influyente figura en la vida cultural española, que además de triunfar como compositor en el teatro y la guitarra, fue director de orquesta, empresario, Presidente de la SGAE y Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Ana Vega Toscano

TEATRO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XX Y XXI

De Julio Enrique Checa Puerta • Cerstin Bauer-Funke (ed.) • Español • 45€ impreso

Estamos ante un compendio de estudios monográficos muy interesante para tener una visión panorámica de la dramaturgia española del periodo comprendido entre 1927 y 2020. Una vez más la iniciativa de analizar el teatro español ha partido de otro país, Alemania, coordinada por la profesora Cerstin Bauer-Funke. En la introducción al volumen, escribe que "reconocidos especialistas de España, Francia, Estados Unidos y Alemania comparten una perspicaz y fundamental mirada crítica dirigida, sobre todo, a estudiantes, profesores y aficionados al teatro".

Cada uno de los veintinueve estudios monográficos analiza la obra en general de un autor y uno de sus títulos. Se arranca con Valle Inclán el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* con la firma de Álvaro López Fernández y se cierra con Paloma Pedrero y su obra *Transformación*. Es difícil establecer puntos de unión, más allá de la nacionalidad y contemporaneidad de quienes aparecen en el estudio. Se pasa de García Lorca a Buero, de Julia Maura a Antonia Bueno.

Este compendio puede servir de orientación y punto de partida a los futuros investigadores que busquen pistas o referencias sobre una dramaturgia extraordinariamente rica y variada.

Para nuestra Academia es una satisfacción encontrar a varios miembros, bien como analizados o como especialistas. Francisco Gutiérrez Carbajo firma dos de los estudios mientras que Jerónimo López Mozo, José Moreno Arenas, Paloma Pedrero, Juana Escabias, Diana de Paco, Juan Mayorga, Jesús Campos, Carmen Resino y José Ramón Fernández aparecen entre los analizados. **Artescénicas.**

Isabelle Le Galo con el dramaturgo Edouard Louis

TT (EL TEATRO TRANSFORMA)

POR ISABELLE LE GALO*

El teatro transforma. Lo escribo con pulso firme mirando hacia unos pasados que perviven con la segura sensación de verdad absoluta. La grafía de la doble TT del teatro transformador evoca a la letra griega Pi, un principio sin fin, o una mirada a un escenario vacío donde todo está por descubrir. El teatro.

A veces unos instantes vividos en la infancia nos marcan de por vida. Momentos aterradores u otros preciosos. La obra de Edouard Louis *Para acabar con Eddy* nos transporta a vivencias lejanas que marcan el alma para siempre. De igual forma traza en sus líneas senderos gloriosos que son universos nuevos donde potenciar el espíritu. El teatro fue justamente eso para Edouard Louis, una salida inesperada hacia delante de una vida que tenía su sino en la hostilidad del lugar que le vio nacer.

A mí el teatro también me transforma. Mi historia es la de una familia que no iba al teatro, más por costumbres heredadas que por gusto y sensibilidad. Mi madre, a pesar de haber crecido en un entorno humilde, oscuro y sin horizontes artísticos, era de una inteligencia intuitiva y sensibilidad exquisita. Tenía la pasión artística de las personas que descubren tarde su riqueza, que escapan en ella de un lugar demasiado duro, demasiado triste.

Me descubrió el teatro. Una noche de invierno, tendría yo 8 o 9 años, me pidió que le recitara la fábula de La Fontaine, que debía aprender para el día siguiente en clase. Memorizar y recitar fueron dos palabras que adquirieron otro sentido en uno de esos instantes de los que antes hablábamos. Me enseñó la forma de vivir el texto, de encarnarlo, de crearlo con mi cuerpo, mi sentir y mi mente. Hacer un espacio único que invitaba a quien me escuchara. Oí mi nombre. Aposté por vivir la prueba con actitud teatral. Quería experimentar sus enseñanzas y sus pasiones: ¿la sensibilidad nos conecta entre todos nosotros como seres humanos? ¿existe algo más allá del texto que invade a los espectadores?... Lo di todo.. Y, para mi mayor sorpresa, ¡triunfé! Vi como toda la clase, con su extrema diversidad de perfiles y vivencias, estaba unida en el instante y en el sentimiento. Así pues, mi primera obra, una teatralización personal y de estilo popular de un gran clásico de la literatura francesa, me abrió las puertas del universo artístico. Y me obligó a adoptar la misma actitud ante todo en mi vida; darlo todo, desde el cuerpo, el sentir, el amar, sin temer. Para el fracaso, siempre hay tiempo. El teatro me regaló muy pronto el deseo de vivir la vida con las mayores ganas y desde la certeza que siempre hay caminos por los que transitar juntos, en particular desde y con el arte.

Y en uno de esos caminos, descubrí fascinada *Antígona*. Me sorprendió que pudiera resonar con tanta fuerza en mí. Sentí la fuerza de la esencia humana en el origen mitológico de nuestra narración común. Despertaron en mí valores tan importes como el compromiso, la empatía y la valentía para defender lo que es justo dando voz a quienes no la tienen.

En lo profesional, me dedico a defender un arte comprometido con lo social, motor de ciudadanía y equidad, también de espíritu crítico. Y lo puedo decir, al lado de mucha gente tremendamente inspiradora que tengo la suerte de acompañar, es real. El teatro transforma.

* Isabelle Le Galo es directora en España de la Fundación Daniel y Nina Carasso .

CNDM21/22 Centro Nacional de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | Sala Sinfónica

UNIVERSO BARROCO

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

20/03/22 19:00h | ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
GIOVANNI ANTONINI DIRECTOR
J. S. Bach: INTEGRAL DE LAS *Suites para orquesta*

29/05/22 19:00h | MUSICA ALCHEMICA
LINA TUR BONET VIOLÍN Y DIRECCIÓN
OBRAS DE J. S. Bach y A. Vivaldi

06/03/22 18:00h | VESPRES D'ARNADÍ
DANI ESPASA CLAVE Y DIRECCIÓN
X. SABATA CONTRATENOR | N. RIAL Y A. DEVIN SOPRANOS
K. BRADIĆ MEZZOSOPRANO | R. QUIRANT SOPRANISTA
G. F. Haendel: *Amadigi di Gaula*

08/03/22 19:30h | LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE DIRECTOR
R. REDMOND SOPRANO | J. WAY TENOR | S. MANOJLOVIĆ BAJO
G. F. Haendel: *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*

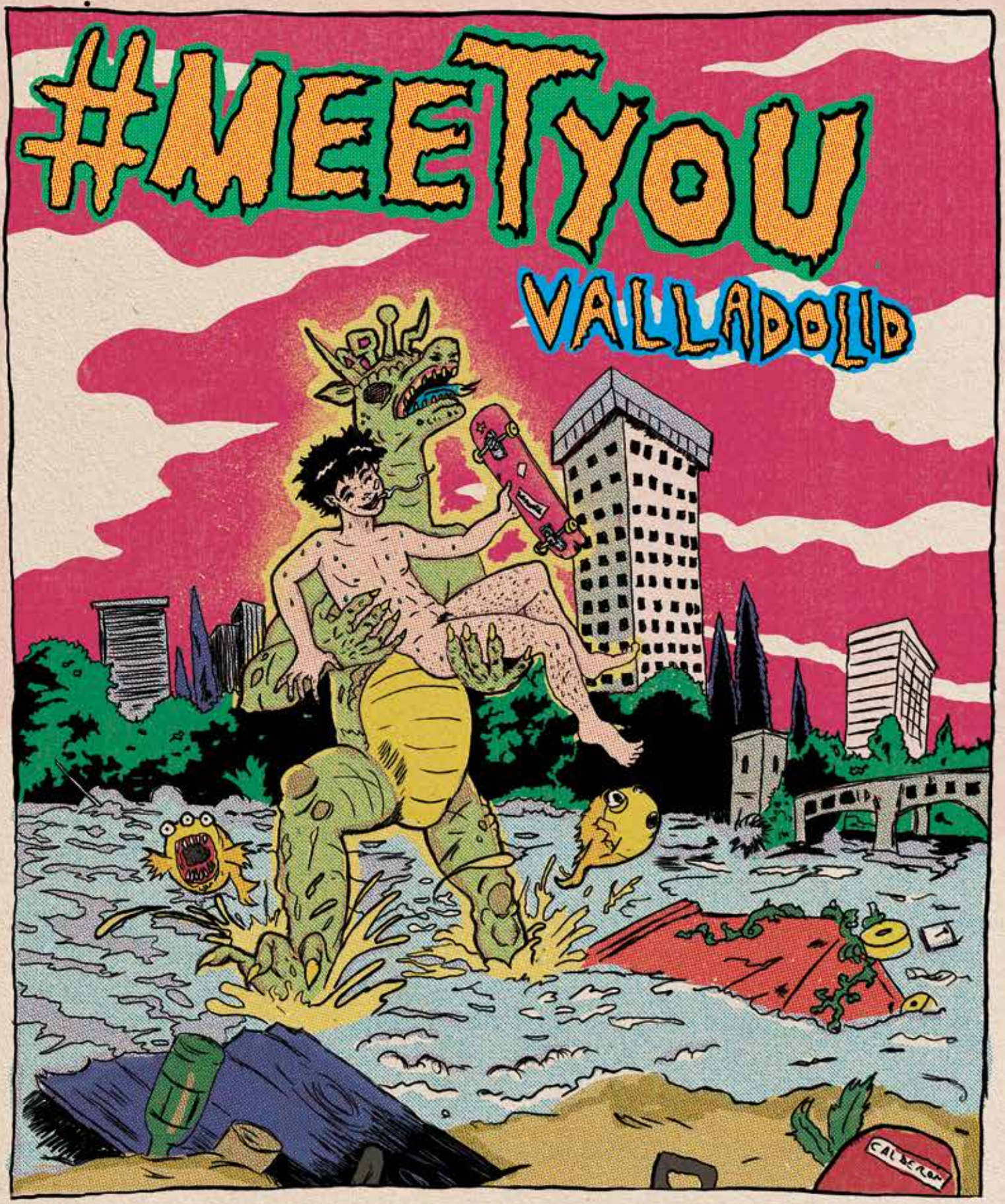
10/04/22 19:00h | FREIBURGER BAROCKORCHESTER
RENÉ JACOBS DIRECTOR | J. ELLICOTT TENOR
G. SEMENZATO SOPRANO | M. BEATE KIELLAND MEZZOSOPRANO
A. MIGUÉLEZ ROUCO CONTRATENOR
H. RASKER CONTRALTO | A. MASTRONI BAJO
A. Caldara: *Maddalena ai piedi di Cristo*

07/05/22 19:30h | NEREYDAS
JAVIER ULISES ILLÁN DIRECTOR | Z. WILDER TENOR
M. ESPADA, A. QUINTANS, N. RIAL, L. CAIHUELA
Y P. FRIEDHOFF SOPRANOS | V. CRUZ BAJO
N. Conforto: *La Nitteti*

LOCALIDADES: de 12€ a 50€
Taquillas del Auditorio Nacional de Música | Teatro de la Zarzuela | Teatros del INAEM | www.entradasinaem.es | 91 193 93 21 | Más información y descuentos en:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA | Centro Nacional de Difusión Musical CNDM | Auditorio Nacional de Música

cndm.mcu.es
síguenos en



TEATRO CALDERON VALLADOLID

Ayuntamiento de Valladolid
Fundación Municipal de Cultura

VA! VALLADOLID ciudad amiga

VALLADOLID CITY OF FILM | unesco Member of the Creative Cities Network

tcalderon.com tcalderon. valladolid meetyouvalladolid.com meetyouvll