

MASESCENA

TEATRO IDANZA CIRCO

_11/DICIEMBRE2025-ENERO-
FEBRERO2026/.

Publicación Trimestral. 4,50 €

A portrait of Alfredo Sanzol, a middle-aged man with a shaved head and a light beard, wearing a dark blue hoodie. He is looking slightly to the right of the camera. The background is a red wall with a large, ornate oval mirror reflecting a window with blinds and a decorative crest.

Alfredo Sanzol

**“CADA COSA QUE HACEMOS TIENE UN SENTIDO,
JUEGA UN PAPEL ESENCIAL”**

Natalia Hernández - Pablo Remón - María José Goyanes

ESTE INVIERNO, SACA EL DRAMA QUE HAY EN TI



¿De qué tenemos hambre?

Gula / Gola

Creación y dirección **Pau Matas Nogué** y **Oriol Pla Solina**
Colaboración en la dramaturgia **Jordi Oriol**
Reperto **Oriol Pla Solina**

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva
9 ENE - 15 FEB 2026

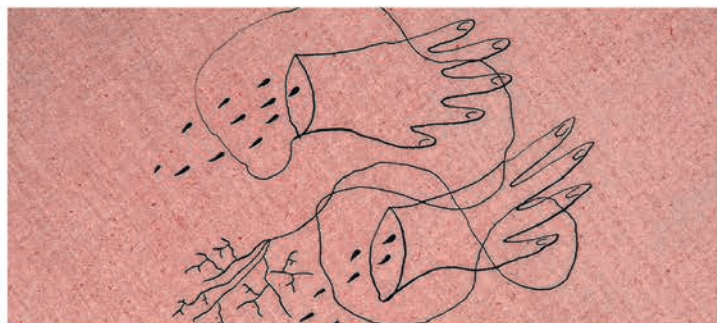


¿Cuántos kilómetros impiden ser padre?

La Distance

Texto y dirección **Tiago Rodrigues**
Reperto **Alison Dechamps** y **Adama Diop**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
15 - 18 ENE 2026



¿Qué futuros son posibles?

Grito, boda y sangre

Basada en *Bodas de sangre* de **Federico García Lorca**
Dramaturgia **Iker Azcoitia** Dirección **Ángela Ibáñez Castaño**
Dirección asociada **Julián Fuentes Reta**
Reperto **Mari López** y **Emma Vallejo**

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa
23 ENE - 1 MAR 2026



¿Hay amor en los tiempos del multiverso?

Constelaciones

Texto **Nick Payne** Versión y dirección **Sergio Peris-Mencheta**
Reperto **Jordi Coll**, **Diego Monzón**, **Paula Muñoz**,
María Pascual, **David Pérez-Bayona** y **Clara Serrano**

Teatro Valle-Inclán | Sala Grande
6 FEB - 29 MAR 2026



¿Sabemos despedirnos?

La última noche con mi hermano

Texto y dirección **Alfredo Sanzol**
Reperto **Elisabet Gelabert**, **Ariadna Llobet**, **Nuria Mencía**,
Biel Montoro, **Jesús Noguero** y **Cristóbal Suárez**

Teatro María Guerrero | Sala Grande
13 FEB - 5 ABR 2026

Centro **#Dramático** Nacional

DRAMAS PARA SACARLO TODO

Todas las preguntas de la temporada,
pases y entradas en

dramatico.es



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

BONO
CULT
URAL



© Antonio Luengo

SUMARIO

Entrevista Alfredo Sanzol	4
"Cada cosa que hacemos tiene un sentido, juega un papel esencial"	
Entrevista Pablo Remón	12
"Estamos viviendo un momento muy fértil. Necesitamos escribir y llevarlo a escena"	
Entrevista María José Goyanes	18
"Esta profesión, donde la pongas, tiene unos comienzos duros que no sabes qué va a ser de tu vida"	
Entrevista Natalia Hernández	24
"En lo que más me siento identificada con mi personaje es cuando habla de la maternidad"	
Entrevista Elisa Badenes	30
Elisa Badenes, la estrella que cambió la gimnasia rítmica por el ballet	
Presentación Festival Riesgo	34
Entrevista Petra Martínez	38
"Juan y yo nos ilusionábamos con diez de pipas"	
Maquinaria escénica del siglo XIX	44
Premio Nacional de Teatro	46
Premios Nacionales de Danza	48
Premio Nacional de Circo	50
Premio Nacional Infancia y Juventud	52
Premios Nacionales de Música	54
Historia de los Teatros más bonitos (V)	56
Teatro Español	
En breve	60
Bazar	64

LA FIRMA

Sin referentes

Una vez más, y desde este pequeño púlpito de libertad de opinión, quiero brindar por aquellos que han sido referentes en nuestras profesiones. Cada vez son más los nombres, maestros en su profesión, que se van perdiendo en el olvido. Aunque parezca mentira los maestros y profesores de teatro, danza, circo, lírica... están pasando a un segundo plano y ya no adquieren la importancia que en nuestro tiempo tuvieron. Y no sólo hablo de importancia, sino, también, de respeto en el más amplio sentido de la palabra. Cuando en una reunión, compuesta por un grupo mayoritariamente de gente joven, nombras un auténtico referente cultural de nuestro tiempo (los que tenemos cerca o más de los cincuenta), y dicen no conocerlos, tenemos que plantearnos que estamos ante un auténtico fenómeno global. No sólo en el ámbito cultural y artístico, sino en todos los campos. El progreso tecnológico y científico deberían ser los únicos campos que no deberían mirar hacia atrás. Pero el resto, debería echar la mirada hacia atrás para intentar analizar esas referencias y referentes, pero no sólo para beber de ellos, sino para ir más allá. Estamos metidos de lleno en una sociedad muy superficial, en la que consumimos lo que nos dan. ¿Por qué el panorama musical hace 30 años fue tan interesante y creativo, y hoy en día es tan plano? Hablamos de fenómenos de masas, claramente. A lo que puedes acceder encendiendo una radio, una televisión o mirando en internet, y no haciendo una búsqueda profunda hacia algo más interesante, de más rico contenido. El mundo podría ser una maravilla de ideas, de cosas creativas, de cosas que inspiren a la gente... Tenemos que ayudar a influenciar de manera positiva a los jóvenes y a la gente que pierde el sentido de lo que es la realidad. Nosotros debemos recordarles que hay mejor calidad, que se puede encontrar la excelencia, no sólo técnicamente, sino espiritualmente, y que se puede buscar más allá para inspirarnos. De lo contrario, dentro de diez años todo habrá desaparecido y las nuevas generaciones no lo conocerán. Y no se trata de melancolía.

Por Antonio Luengo



ALFREDO SANZOL

“Cada cosa que hacemos tiene un sentido, juega un papel esencial”

Entre la dirección escénica, la escritura, y la propia dirección del Centro Dramático Nacional, la agenda de nuestro protagonista está más que completa. Se le notificó su nombramiento como director del Centro Dramático Nacional en abril de 2019, y en enero de 2020 toma posesión del mismo. De todos es conocido que, a los pocos meses, todos los teatros cerraron, sin excepción, con lo que toda aquella problemática acarrió para el sector de las artes en vivo. Pero lejos de venirse abajo, Sanzol y su equipo lanzaron nuevas fórmulas para que el CDN siguiera muy vivo. Y con el paso del tiempo, hemos visto que así fue.

Más tarde ha ido introduciendo nuevos proyectos en la gestión del CDN, llegando a conseguir no sólo una ingente programación en las cinco salas en las que programa, sino un verdadero entramado de actividades dirigidas a toda la sociedad sin excepción. No es raro acercarte al María Guerrero y ver cómo en las visitas guiadas el público, en general, disfruta de un espacio tan emblemático como el Teatro María Guerrero, cargado de simbolismo e historia. Un ejemplo más de que el CDN está vivo en todo momento.

POR ANTONIO LUENGO



Centro *#Dramático*

Qué balance puede hacer de la temporada pasada del CDN? ¿Ha cumplido sus expectativas?

Para mantener el esfuerzo vamos muy bien hacerse grandes expectativas, pero la realidad es siempre una lección de humildad. El equipo del Dramático aspira a mucho, los resultados artísticos han sido muy buenos y los números nos acompañan, pero el objetivo es siempre intentar hacerlo mejor. Nosotros debemos ser nuestros mayores críticos.

¿Cómo ha respondido el público a la gran oferta que el CDN ofrece en sus variadas salas?

Estamos muy contentos con los datos, 90,56 de ocupación, 104.348 entradas vendidas en las sedes de Madrid, pero sobre todo por lo que supone tener un público que acompaña el proyecto que proponemos.

¿Qué significa para el CDN estar instalado, en parte, en uno de los teatros más emblemáticos de la ciudad de Madrid?

El Centro Dramático Nacional tiene dos teatros, el María Guerrero y el Valle-Inclán, además de tres salas de ensayo en el barrio de Almedrales. En el María Guerrero está la Sala Grande y la de la Princesa, y en el Valle-Inclán, la Sala Grande, la Nieva y la Mirlo Blanco. El María Guerrero es sede del teatro público desde la Segunda República, cuando comenzó Cipriano Rivas Cherif, y sí, es un teatro emblemático del que estamos muy orgullosos.

Llegando a la presente temporada, ¿cómo definiría la misma con una frase? ¿Se ha seguido una línea de programación?

Dramas para sacarlo todo. La programación que hacemos es muy especial porque la mayor parte de nuestros espectáculos no existen cuando la realizamos. Somos un teatro público de producción. Algo que es esencial para acompañar el riesgo de la creación. Estudiamos trayectorias, ponemos esperanzas en proyectos, estamos atentos a equipos, proponemos la unión de artistas, hacemos uso de nuestra intuición y, a partir de todo eso, vamos formando

un cuerpo imaginado que se hace real en el desarrollo de la programación.

¿Qué destacaría de la Temporada 2025/2026?

De cada temporada destaco todo porque si no, no estaría en la temporada. No me gusta el término "hitos de la programación", ya que cada cosa que hacemos tiene un sentido, juega un papel esencial, y determina la manera en la que el Centro Dramático Nacional sirve a la sociedad.

A la ingente programación escénica de los dos teatros, con sus múltiples salas, se unen las actividades y proyectos de Acción Dramática. ¿En qué consisten dichos proyectos?

Acción Dramática es la manera de extender la programación a la sociedad, al público y al sector profesional. Son maneras transversales de desarrollar la creación, la reflexión, la técnica, el debate, la colaboración, el contacto. Están dirigidas a favorecer la creatividad y la consciencia. Desde el Proyecto con Centros Penitenciarios hasta los Open Almedrales (jornadas de puertas abiertas a ensayos), pasando por Nuevos y Jóvenes Dramáticos, Dramawalker, +Dramas, Cartas Blancas, Talleres (de iniciación a la escritura teatral, títeres o conciliación, entre otros), Encuentros con los equipos artísticos o las visitas guiadas. Muchas de estas actividades se desarrollan fuera de nuestras sedes, como los Dramawalker, las visitas de nuestros equipos artísticos a instituciones penitenciarias o los Cinedrama, que suceden en la Academia de Cine.

Además, el CDN alberga espacios y proyectos destinados a los profesionales de las artes escénicas. En la presente temporada, ¿qué proyectos se llevarán a cabo?

Orientadas al sector profesional diseñamos talleres intensivos, clases magistrales y residencias dramáticas, que empezaron como un único programa de Residencias Dramáticas para cuatro autoras/es (esta temporada incorporaremos a una quinta persona en colaboración con el Comisionado para la Celebración de los 50 Años de España en Libertad), y cuentan ahora con cuatro líneas más: Residencias Dramáticas Europeas (en colaboración con el Tea-

Nacional

tro Nacional de Lituania en Vilnius, el Teatro de la Juventud de Zagreb, el Festival Actoral de Marsella y el KVS de Bruselas), Intercambio de autoría con el Teatro Nacional de Taiwán en Taipei y el Obrador d'Estiu y la Residencia Breve de Escritura, ambas en colaboración con la Sala Beckett de Barcelona, siendo la residencia breve organizada también con la SGAE de Catalunya.

Además, cedemos espacios y participamos anualmente con la organización del Salón Internacional del Libro Teatral, en colaboración con la Asociación de Autoras y Autores de Teatro; y celebramos cada dos años en nuestras sedes las Jornadas de Plástica Teatral, junto con la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos y del Audiovisual de España AAPEE y la Asociación de Autores y Autoras de Iluminación y Videoescena AAIV.

El CDN tiene también una apuesta importante por dar a conocer los textos dramáticos. ¿Cuáles serán las publicaciones de esta temporada 25/26?

Nuestras publicaciones sirven para dar constancia de los textos que estrenamos, son tiradas pequeñas que nunca hacen competencia a las editoriales de las autoras y autores. En esta temporada haremos Riure caníbal/Risa Caníbal; Dibuix d'una guineu ferida/Dibujo de un zorro herido; Historia de una maestra; Zum.Crecerá un jardín; Grito, boda y sangre; La última noche con mi hermano; Utopía en llamas; Lexikon; Tinieblas; Las últimas; Una buena vida.

A la colección de Nuevos Dramas, añadimos la publicación de los textos que surjan de las Residencias Dramáticas, de la Residencia Dramática Europea y de la Residencia 50 años de España en libertad.

Por ende, damos continuidad a la revista semestral Dramática y los Dramanaques trimestrales a cargo de Miguel Brieve.

Es importante el acercamiento del CDN, como cualquier otra unidad de producción del INAEM, a los más jóvenes. ¿Cómo lo consiguen desde el dramático?

Para la infancia tenemos el proyecto de los Nuevos Dramáticos, coordinado



9 ENE - 15 FEB 2026
GULA / GOLA
 CREACIÓN Y DIRECCIÓN PAU MATAS NOGUÉ Y ORIOL PLA SOLINA


6 MAR - 12 ABR 2026
CASI NINGUNA VERDAD
 TEXTO Y DIRECCIÓN CRIS BLANCO

30 ABR - 31 MAY 2026
TINIEBLAS
 TEXTO Y DIRECCIÓN EDURNE RUBIO

IRLO BLANCO

TEMPORADA
ESCENA
 CON EL CENTRO INTERNACIONAL DEL TÍTERE DE TOLOSA (TOPIC)
 SALA FRANCISCO NIEVA)

TEMPORADA
DRAMÁTICA
 , CARTAS BLANCAS, + DRAMAS, CINEDRAMA, OPEN ALMENDRALES,
 A TEATRAL, TALLER DE TÍTERES, TALLERES DE CONCILIACIÓN,
 , VISITAS GUIADAS Y MERCADILLOS DRAMÁTICOS

 TEATRO ACCESIBLE

NUESTRA WEB: DRAMATICO.ES

por Lucía Miranda, en el que dos grupos de niñas y niños de entre ocho y once años realizan un taller todos los lunes del año junto a las y los creadores que desarrollarán con ellos un espectáculo. Seguimos con Titerescena un fin de semana de cada mes, en colaboración con el TOPIC de Tolosa, con el taller de títeres para niñas y niños, y los talleres gratuitos de conciliación, para que las niñas y niños de entre 6 y 12 años que quieran mandar a sus padres al teatro, puedan compartir la experiencia. Para las y los jóvenes de entre 16 y 25 años no estudiantes ni profesionales de Artes Escénicas, estrenamos este año un nuevo programa llamado Jóvenes Dramáticos y coordinado por Carlota Gaviño e Íñigo Rodríguez-Claro, cuyo objetivo es que establezcan un vínculo con el hecho teatral. De todas maneras es la programación la que debe atraer a los jóvenes y en eso estamos muy contentos porque continúa creciendo la asistencia al Dramático.

¿Se ha experimentado en los últimos años un crecimiento exponencial de los autores dramáticos contemporáneos? ¿Cómo ayuda el CDN al respecto?

Los últimos veinte años han sido esenciales para la dramaturgia contemporánea española. En los dos mil mirábamos la potencia de la dramaturgia del resto de Europa con admiración (y envidia), esto era todavía herencia de la destrucción de la dramaturgia que se hizo durante el franquismo. Cataluña ha sido la pionera en apoyar la dramaturgia contemporánea y el resto de España siguió sus iniciativas a través de las olas de nuevas generaciones hasta que hemos llegado al punto en el que nos encontramos. Mi proyecto tiene por misión continuar los esfuerzos anteriores y dar a la dramaturgia española contemporánea la posibilidad de consolidarse como una realidad con proyección de futuro, y en ese sentido todo el trabajo, tanto la normalización de las lenguas cooficiales como la internacionalización está siendo muy importante, y aún queda mucho por hacer.

¿Cómo llamaría la atención del público para que visitara las instalaciones del Centro Dramático Nacional y sus producciones escénicas?

Les diría que la experiencia del directo es siempre muy especial, todas las artes



en directo aportan algo que físicamente transforma, artes vivas, como las llaman en Francia. El teatro mueve la imaginación y las emociones de una manera particular y en el Dramático trabajamos para que cada espectáculo tenga un sentido que va más allá del consumo cultural, queremos servir en el sentido más pleno de la palabra cultura.

Como director, ¿qué le gustaría conseguir en esta temporada? ¿Qué le gustaría implementar para temporadas futuras?

Me gustaría conseguir una temporada que pudiera recordar porque ha transmitido un sentido, y porque ha acompañado la vida del público que la ha disfrutado. Ésta es mi quinta temporada, cada una tiene una personalidad, pero todas comparten una manera, profundizar en esa manera es mi objetivo para las temporadas futuras. ▲



PABLO REMÓN

“Estamos viviendo un momento muy fértil. Necesitamos escribir y llevarlo a escena”

El madrileño Pablo Remón es guionista, dramaturgo y director de cine y teatro. Acaba de estrenar en el Centro Dramático Nacional la producción “El entusiasmo”, rodeado de un elenco artístico de primera. El reparto está compuesto por Francesco Carril, Natalia Hernández, Raúl Prieto y Marina Salas.

Estudió en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) y en 2009 amplió estudios en Nueva York. Como guionista, ha coescrito los largometrajes Mundo Fantástico (2003), Casual Day (2008), Cinco Metros Cuadrados (2011), Perdido (2015) y No sé decir adiós (2016). También ha dirigido los cortometrajes Circus y Todo un futuro juntos. Desde 2011 coordina la Diplomatura de Guion en la ECAM.

En 2013 fundó la compañía teatral La Abducción, con la que escribe y dirige La abducción de Luis Guzmán, estrenada en el festival Frinje de Madrid. Su segunda obra, Muladar, ganó el premio Lope de Vega de Teatro en 2014. La compañía estrena su tercera obra, 40 años de paz, coproducida por el Festival de Otoño a Primavera de la Comunidad de Madrid. En

2018 ha presentado Los Mariachis y El tratamiento. Sus cinco primeras obras teatrales están editadas bajo el título Abducciones. Cinco obras, editado en 2018 por La uña Rota.

- El entusiasmo. (2025) Centro Dramático Nacional.
- Vania x Vania. (2024) Teatro Español.
- Los farsantes. (2022) Centro Dramático Nacional.
- Doña Rosita, anotada. (2019) Teatros del Canal.
- Los maricahis. (2018) Teatros del Canal.
- El tratamiento. (2018) Teatro Pavón Kamikaze.
- Barbados, etcétera. (2017) Teatro Pavón Kamikaze.
- 40 años de paz. (2015) Teatros del Canal.
- La abducción de Luis Guzmán. (2013) Naves del Español. Matadero Madrid.

En 2019 se alzó con un Premio Goya a mejor guion original por “Intemperie”.

POR ANTONIO LUENGO

Pablo, ¿qué nos cuenta esta función, *El entusiasmo*? Son como varias obras en una. En primer lugar es una especie de comedia irónica sobre el mundo de la pareja, de la paternidad, la maternidad, la crisis de la mediana edad. Hay una especie casi de sátira de todo esto, pero después es muchas otras cosas. También está hablando de una crisis existencial, de una crisis generacional y todo esto como una apariencia de una comedia ligera que de vez en cuando se va como a un cierto drama y a un lugar poético.

Por eso tiene como varios tonos mezclados y es una especie de viaje por la vida de dos personajes, de Tony y Olivia, que son los protagonistas, donde de alguna forma estamos viendo sus deseos, sus ficciones, sus recuerdos y tenemos la sensación de estar con ellos como muy profundamente.

¿Cómo es escribir el texto, hacer una versión, me imagino, reescribir, hacer otra versión? No sé cuántas versiones habrá del entusiasmo y luego cómo ponerlo sobre las tablas del Centro Dramático Nacional y cómo ha sido el trabajo también con los actores, cómo haces que transiten por esa idea primitiva tuya hasta llegar a lo que habéis llegado.

Es un viaje, un viaje existencial de mucho tiempo, donde uno se mete ahí, arranca con una idea, con un primer impulso y bueno, al final estás, pues qué sé yo qué decirte, casi un año. Al principio esa escritura es muy lenta, es ir descubriendo un poco dónde está la obra y dónde no, yo siempre empiezo con muchos borradores, me hablabas tú de las versiones, yo me pongo a escribir enseguida pero enseguida tiro cosas, voy cambiando, voy probando, entonces más que hacer versiones y versiones, yo voy reescribiendo y reescribiendo permanentemente. Para mí la escritura, cada vez más, es como si fuera una cosa que decía Barthes, que es que escribir es un verbo intransitivo, entonces no estás escribiendo algo concreto, no estoy escribiendo esta obra, sino que estoy escribiendo en general y cuando llega un tiempo que vas acumulando, vas acumulando, vas acumulando, aquello casi se acaba por organizar solo y empieza a coger forma solo y se va como autoorganizando de una manera bastante orgánica, de forma que ahí va apareciendo la obra.

Luego viene ese segundo momento de los ensayos que para mí hay una continuidad absoluta, porque yo cuando estoy escribiendo, de alguna forma estoy dirigiendo ya, porque primero ya sé qué actores lo van a hacer, yo no lo escribo en frío y luego busco los actores, sino



© Antonio Castro

“El teatro es muy raro, porque aunque llevo ya muchas obras, no me lo planteo como una profesión, siempre lo veo como una pasión, la verdad”

que estoy con esos actores en la cabeza desde el principio y sé que van a estar y luego ya estoy dirigiendo también de alguna manera, porque ya estoy pensando en la música, pensando en la escenografía y todo tiene que ver con todo. De repente las ideas de escenografía me pueden cambiar el texto, me pueden cambiar escenas y las ideas de luz, de música, de lo que sea que tenga que ver con la dirección van cambiando.

Esa segunda parte, cuando estoy ensayando, cuando estoy en la sala de ensayo con los actores, no dejo de ser el que escribe y entonces sigo escribiendo, normalmente cambiando, cambiando, cambiando, corto, pego, hago una cosa u otra y la cosa poco a poco se va como calentando, idealmente, y va cogiendo temperatura y ahí estoy muy atento a cómo responden ellos y a qué voy recibiendo. Vamos haciendo un poco partes del texto, incluso juntos, y eso nos lleva al momento que estamos ahora, que es a punto de estrenar.

No sé si tiene mucho que ver este resultado final con esa idea primitiva, si has conseguido contar en el tiempo que dura la función, si has conseguido llegar a contar lo que querías en esa idea primitiva...

Mis obras siempre cambian mucho desde el principio hasta el final y de hecho es lo que voy buscando, es decir, que siempre voy buscando que haya como un descubrimiento, primero en la escritura y después en el montaje, entonces no se parece mucho a lo que yo pensaba, eso es lo que yo voy buscando, es decir, que el prin-

cipio para mí de arrancar una obra siempre es como una escalera que te sirve para llegar a un sitio pero luego la tienes que desechar, entonces ya según te metes en la escritura y después ya en los ensayos etcétera, vas descubriendo cosas, descubriendo cosas y la obra te va enseñando muchas cosas que yo considero que tienes que estar atento a esos descubrimientos y te tiene que ir llevando a donde quiera la obra llevarte, o sea que yo nunca trabajo como partiendo de una idea previa muy fija, sino que siempre lo voy descubriendo un poco por ensayo y error, tanto escribiendo como dirigiendo.

¿Cuál es el entusiasmo de la vida de a pie?

Creo que cada uno tiene que encontrar su entusiasmo, la palabra entusiasmo que está muy en la raíz de esta obra es esa idea de algo, un arrebato juvenil, de algo vital, de algo que te mueve, algo que te conmueve, algo que te lleva y que te posee de alguna forma, entonces una de las ideas claras de esta obra es que te posee, que te importa más que tú mismo, que eso es como algo creo importante en la vida, que te atraviesa, que te lleva y bueno cada uno tiene que encontrar dónde está su entusiasmo, y tenemos que buscarlo y tenemos que verlo, pero hay que estar olisqueando permanentemente dónde está lo vital y dónde está el fuego al final, la llama, sea donde sea, pero donde sientes esa especie de calor vital y de impulso vital.

Son cuatro personajes, dos masculinos, dos femeninos, ¿cómo ha sido el trabajo con los cuatro actores? ¿Tenías muy claro cuál iba a ser el reparto?

Sí, te corrijo, no son cuatro personajes, son cuatro actores, pero personajes hay 20 o 30, quiero decir, porque muchas veces en mis montajes, y en este no es la excepción, los actores pasan por muchos personajes y de repente van oscilando de un personaje a otro y los llevo muy lejos. De repente interpretan a un niño de tres años y luego interpretan a una anciana de 70. Hay un recorrido de estos cuatro actores. Y sí, yo tenía perfectamente claro cómo iba a ser el reparto antes de ponerme a escribir, que es algo que suelo hacer. A veces puede cambiar pero lo ideal es para mí saber para quién estoy escribiendo, yo escribo para los actores fundamentalmente, si yo sé quién está escribo para esa persona o para la idea que tengo de esa persona o para el potencial que busco en esa persona, para los sitios a los que me gustaría llevar a esa actriz, a ese actor, y ellos estaban desde el principio de la escritura, entonces yo ya en la escritura estoy partiendo de ellos, eso lleva a que ellos tengan que hacer un acto de fe, que se lo agradezco mucho y aquí públicamente porque tienen que hacer un acto de fe que es com-

prometarse a estar en la obra sin haber leído el texto, porque el texto todavía no existe. De primeras como 'bueno me interesa', pero no les puedo decir este es el texto, yo puedo hablarles de la obra, pero la obra no existe todavía. Cuando entran ellos, ya está la tarea de ir componiendo dónde quiero que estén esas actrices, esos actores y los sitios por los que quiero que vayan pasando. Es un paralelo a la narrativa. Aquí vas a ser este personaje, aquí este otro... Luego eso oscila a veces en los ensayos y de repente cambiamos un poco cosas también, pero me importa mucho la idea del elenco de hacerlo todos juntos, no tanto la adecuación de un



© Javier Cámara

actor a un personaje, de la actriz al personaje. En mis montajes siempre hay como el mínimo posible de actores que es algo que me importa mucho, para verles trabajar mucho.

¿Qué espera de esta función en el Centro Dramático Nacional? Creo que el público, de momento, responde muy bien a sus montajes...

Sí, yo he tenido mucha suerte siempre con el público y también es una suerte enorme estar en el Centro Dramático Nacional como tú dices, y más concretamente en el María Guerre-

ro que es un teatro maravilloso, no solo por la historia que tiene sino también por el tipo de teatro que es. Es un teatro grande pero que permite una intimidad que a mí eso me gusta mucho porque permite que los actores puedan estar más íntimos también en determinados momentos, entonces dentro de ser un teatro grande es una especie de útero por la forma que tiene todo, muy acogedor. Ahí se está muy bien. Es una suerte para mí y que espero pues convivir ese momento, o sea llevar ese momento y compartirlo con la gente que al final es para lo que yo hago teatro, para compartirlo con el espectador y para intentar tocar al espectador y que tenga un viaje emocional y que le mueva, que le conmueva.

¿Qué producciones después de "El entusiasmo" llegarán de la mano de Pablo Remón?

¿Qué proyectos tiene encima de la mesa?

Tengo varios, por suerte. Llevo mucho tiempo con éste, pero tengo una idea que me apasiona mucho que es hacer un Pinter que siempre he querido hacer, que es un autor que a mí me apasiona y que respeto muchísimo y que admiro muchísimo. Tengo la idea de hacer un Pinter que está ahí en la recámara. Trabajarlo desde la forma en que lo trabajo yo normalmente, trabajar el texto, etcétera, y eso lo tengo ahí como muy presente, y tengo algún otro montaje, quiero seguir escribiendo textos propios y tengo que encontrar desde dónde.

Si le preguntara qué tipo de teatro se está haciendo ahora en Madrid, Barcelona, ¿sabría definirme qué tipo de montajes, qué tipo de teatro se está haciendo en nuestros días?

Tengo la sensación de que estamos en un momento en el que, o hemos estado, por lo menos ahora no lo sé, pero hasta hace muy poco hemos estado en un momento en el que los autores, muchas veces con el apoyo del Centro Dramático Nacional, que hay que decirlo, en esta temporada de Alfredo Sanz, se nos ha permitido a autores de texto, autores contemporáneos, escribir textos y montar textos, que es lo que necesitamos los dramaturgos para seguir avanzando y para aprender, porque si no montas tu texto, eso se muere, no se queda en nada. Hemos vivido, yo creo, una época, y espero que sigamos viviendo, bastante fértil en ese sentido, con muchos autores, autores igual de distintas generaciones, pero autores nuevos, que algunos me pueden interesar más, otros menos, pero la sensación es que se estaban creando cosas desde el texto también, que es algo que me interesa desde el texto, pero no desde el texto de una manera entendida como clásica o antigua o rancia, sino desde el texto actual y desde lo que es el teatro a día de hoy.

Entonces creo que hemos vivido un momento, estamos viviendo un momento muy fértil, hay que ver que continúe y que los que escribimos teatro se nos permita seguir escribiendo teatro, porque es una tarea apasionante, pero también es larga de tiempo, entonces necesitas tener, por ejemplo, como he tenido yo ahora, la tranquilidad de que se va a montar en un teatro, de que vas tal, y entonces puedes dedicarle todo ese tiempo que requiere.

La gente que se dedica al teatro (dramaturgos, actores, directores de teatro...), creo que tienen una sensibilidad especial, sobre todo para manejar ciertos temas. ¿Con qué se emociona Pablo Remón?

Bueno, no sé si tenemos una sensibilidad especial, es verdad que es un tipo de trabajo, en un sentido es muy vocacional, porque es algo que tiene el teatro que a mí me apasiona. Yo, como sabes, vengo más del cine y me formé más en cine, y he estado mucho en el mundo audiovisual, y sigo estando de alguna forma, pero el teatro me enamoró mucho por lo que tiene de artesanal, o sea, incluso en un montaje grande como éste, tiene una cosa tan familiar, tan hecho entre pocos en cierto sentido, que eso me resulta muy apasionante, porque al final es una cuestión de equipo y de personas, es una cuestión de entre qué personas hacemos esto, y eso me encanta. Es verdad que buscas ahí personas que tengan una sensibilidad, no sé decirte si afín a la tuya, pero sí con la que puedas entenderte, con la que lo pases bien, con la que te diviertas, con lo que creas, en fin, eso cada vez te importa más.

¿Y con qué me emociono? Bueno, me emociono con muchas cosas, pero muchas veces tienen más que ver, a veces no es tanto algo cultural, sino que tiene más que ver con momentos de la vida, o sea, un pequeño momento. De repente, algo se detiene y miras, yo me emociono mucho cuando tengo la sensación del paso del tiempo, es decir, sea como sea, pero cuando paso por un sitio y ha pasado el tiempo por ese sitio, eso siempre me emociona mucho, por una persona, por un lugar, y vuelvo a ver a esa persona y digo, han pasado dos años, o han pasado tal, y vuelvo a ver un lugar... Eso me emociona profundamente.

¿Para quién es importante Pablo?

¿Para quién es importante Pablo? Dios mío, no sabría decirte, espero que para mi hijo, que es muy pequeño todavía y que yo espero ser muy importante para él, esto es lo que yo querría.

Ahora que hablamos de ese hijo, ¿qué enseñanza le gustaría transmitirle?

Yo he ido aprendiendo lo contrario con la pater-

nidad, que es que los hijos te enseñan más a ti que tú a ellos, entonces yo quiero decir, cuando uno tiene el hijo, claro, yo tengo un hijo solo, que tiene ocho años ahora, y cuando nació, claro, uno tiene la idea esta que tú dices, o por lo menos yo la tenía, de bueno, voy a enseñarle esto. Luego te das cuenta de que ahí estás intentando hacer una versión mejorada de ti mismo, como un 2.0. La propia vida y la propia persona te va enseñando de que no. Esa persona es una persona desde el día uno y tiene mucho que enseñarte a ti, entonces yo espero que haya un "toma y daca", que haya una flecha en las dos direcciones, porque yo aprendo muchísimo de él, de su forma de estar en el mundo, de su forma de mirar, y espero que al contrario también.

¿Cuál es la obra que más le ha marcado en su vida, el reparto que más le haya marcado? ¿Con quién le gustaría trabajar y con quién ha 'flipado' trabajando?

He aprendido mucho con muchas, quiero decir, es difícil, porque cada obra es un viaje tan particular, incluso las obras que hayan podido pasar más desapercibidas, a lo mejor a nivel de público, a nivel de crítica, o lo que sea, existencialmente, como has estado conviviendo, pasando ese tiempo y tal, siempre te traen

muchas cosas, entonces, bueno, yo recuerdo muchísimo todas, pero vamos, el año pasado estuve trabajando en Vania, hice este montaje de Vania x Vania, que eran dos Vanias, y fue un aprendizaje fundamental para mí, por los compañeros, por los actores que había allí, pero también por estar conviviendo ahí tanto tiempo con la figura de Chéjov, con la obra de Chéjov. Esto me marcó mucho, y bueno, cada obra ha tenido siempre una parte de intentar descubrir algo, y mejor o peor, o con acierto o no, pero siempre como una cosa muy de intentar ponerlo todo.

¿Hacia dónde va el teatro actualmente? ¿Qué cree que le aporta a la sociedad el teatro? ¿Cree que sigue con esa tónica de educar al público, de hacerle pensar, de hacerle reflexionar, simplemente remueve emociones?

Yo pienso que es algo que se me plantea muchas veces, y yo creo que para empezar, que el teatro, hablamos del teatro en singular, pero el teatro siempre es los teatros, ¿no? Porque hay tantos teatros distintos. Yo pienso que cada uno tiene que hacer el teatro que quiera, que pueda, y que interiormente le mueva y le conmueva. Yo, personalmente, no creo que el teatro tenga que tener una función social, ni que esté para

© Antonio Castro





educar a nadie, ni nada de eso, sino que creo que es una cosa mucho más que tiene que ver con los sueños, con el inconsciente, con lo profundo del ser humano, y por eso lleva con nosotros tanto tiempo y seguirá, y es como bastante indestructible en un sentido, y al mismo tiempo es un tipo de forma artística muy arcaica, que casi es lo que a mí me apasiona también, es decir, en un mundo en el que estamos ahora, donde el audiovisual está tan al alcance de la mano, ha alcanzado los niveles que ha alcanzado, ¿qué nos aporta el teatro? O sea, ¿por qué seguir yendo al teatro y salir de tu casa, juntarte en un teatro tal con gente? Es una pregunta que yo me hago muchas veces, que digo, bueno, ¿por qué seguir haciendo esto? ¿Qué tenemos que dar al espectador? Esa vivencia de estar con otros seres humanos, unos sentados en el patio de butacas, otros arriba, y cómo eso tiene que, bueno, es un ritual, y tenemos que conseguir ese aspecto ritual, humano, vivencial, para que todos queramos seguir yendo al teatro.

¿Qué le pide a su profesión?

Para empezar, el teatro es muy raro, porque aunque llevo ya muchas obras, no me lo planteo como una profesión, siempre lo veo como una pasión, la verdad. Por la manera en la que

empecé a hacer teatro y todo, nunca lo he considerado una profesión, jamás en mi vida me habría imaginado que iba a estar dirigiendo obras de teatro, no es algo que hubiera pensado. Entonces, hay un enamoramiento, y hay un enamoramiento en cada proyecto de querer hacerlo, de por dónde tal, pero no hay un... es un ir, descubrir, no me lo planteo a largo plazo, es más una sensación de tengo una necesidad profunda de hacer esta obra, y luego me he ido pasando con otra, con otra, con otra, y aquí me encuentro, pero quiero seguir manteniéndome, no tener la sensación de que es una profesión, aunque lo sea, es decir, quiero seguir como manteniéndome un poco amateur en ese sentido, que es un lugar que me dio el teatro al principio, que me gustó mucho.

¿No es una locura escribir y dirigir al mismo tiempo?

Bueno, no sé si es una locura... Como te comentaba antes, mi manera de escribir y dirigir es que están muy ligadas, entonces no hay tanta separación, por eso me costaría a mí como escribir y, digamos, que lo dirigiera otro, o al contrario, también me costaría dirigir un texto de otro, tendría que reescribirlo, porque es mi forma de dirigir, la escritura y la dirección,

para mí hay una línea que no... es que no hay una separación, es un continuo absoluto, ¿no? Y entonces, si yo estoy en la sala de ensayos y le digo a la actriz, venga, vete allí, coge ese vaso, no dejo de estar escribiendo, ¿sabes? Es decir, eso a lo mejor no lo pone en el texto, pero es escritura, ¿no? Escritura en escena, escritura como con los cuerpos, con las voces, con los ritmos, pero es escritura.

¿Cómo traería al público al María Guerrero para ver 'El entusiasmo'?

Yo diría que este montaje es un lujo primero por los cuatro actores con los que tengo la suerte de haber contado. Con Francesco Carril, Marina Salas, Natalia Hernández y Raúl Prieto, que son cuatro, no sé cómo llamarlo, bestias del escenario. Cada uno de un mundo, cada uno de un lugar. Con algunos había trabajado más, con otros no, pero el conjunto yo creo que es muy potente. Y luego creo que es una obra en un sentido muy divertida, muy amable, muy gustosa de ver.

Creo que es un viaje fácil de ver, entretenido, en el mejor sentido de la palabra, que es algo que a mí también me importa. Y luego resulta que, por debajo de toda esa aparente ligereza, tengo la sensación de que hay muchas ideas que te van calando. O al menos creo que así sucede.

Entonces me parece que merece la pena ir a verla, que merece la pena ir a tener ese viaje con esos personajes y que te va a poner un espejo en muchas cosas.

Pablo, ¿el espectador es disfrutón de ese viaje o se lleva tarea para casa?

Ambas cosas, diría yo.

El viaje totalmente lo tienes que disfrutar. Yo siempre escribo para que el espectador disfrute, en el mejor sentido de la palabra, para que lo goce. Porque eso es lo que a mí más me gusta del teatro, cuando estás viendo una función y estás un poco fascinado por lo que sea. Puede ser una interpretación, puede ser un texto, puede ser una escenografía, pero que estés fascinado como un niño viendo todo eso. Y al mismo tiempo, claro, está la idea de que en ese viaje no es una sensación de que te lleves deberes para casa, pero yo creo que el teatro te tiene que tocar, no es quedarte ahí, sino que están las dos cosas. Entonces tú estás ahí teniendo ese viaje y al mismo tiempo algo por debajo te tiene que ir calando como una lluvia y esa es la intención.

Pablo, para finalizar, ¿sería capaz de describir la situación política de nuestro país?

La situación política de nuestro país es muy fácil de definir con una palabra maravillosa que resume muchas cosas de este país, que es "esperpento". Y ahí lo podemos dejar. ▀

María José Goyanes

**“Esta profesión,
donde la pongas,
tiene unos
comienzos duros
que no sabes qué va
a ser de tu vida”**

Tras el éxito de crítica y público en su estreno en Madrid a finales de 2023, con lleno absoluto y gira por toda España, “Galdós Enamorado 2023, una neoelectura teatral” ha vuelto a la capital de España, y ha vuelto para quedarse en el Teatro Bellas Artes de Madrid. El montaje se puede ver los lunes y martes. No hay excusa para no asistir. La función está interpretada por una de las más reconocidas actrices de nuestro panorama teatral y por un actor inconmensurable. María José Goyanes y Emilio Gutiérrez Caba, respectivamente, protagonizan esta neoelectura, como figura en el título, además de contar también en el reparto con Marta Gutiérrez Abad, otro pilar más de la función. Pertenecer a una familia con larga tradición artística: su abuelo materno fue el actor Alfonso Muñoz, su madre la actriz Mimí Muñoz y sus hermanas Vicky Lagos (viuda de Ismael Merlo), Mara y Concha Goyanes. También es hermana de Pepe Goyanes. Estuvo casada con el productor y director teatral Manuel Collado Sillero. El hijo de ambos, Javier Collado, también se dedica a la interpretación, como su sobrina Cristina Goyanes. Por el lado paterno, María José pertenece a una saga de médicos, siendo su abuelo el Dr. José Goyanes Capdevila, y su padre el Dr. José Goyanes Echegoyen. Quiso ser cirujana como su padre, pero los papeles que le llegaron como actriz, le separaron del camino, para disgusto de su progenitor. Se inició en el teatro siendo todavía una niña, llegando a actuar junto a José María Rodero en El caballero de las espuelas de oro. También en cine y televisión debutó cuando aún no había cumplido quince años. Actriz eminentemente teatral, llegaría a formar su propia Compañía, a los 18 años, con Emilio Gutiérrez Caba, y más tarde con su marido.

POR ANTONIO LUENGO







© Compañía

Se estrenó en 2023, de ahí el título, en el Teatro Fernán Gómez de Madrid. ¿Cómo está siendo este reencuentro con esta función? ¿Cómo es estar con Emilio Gutiérrez Caba en escena?

Para mí es uno de mis actores preferidos. Además, trabajamos juntos desde los 15 años míos y formamos compañía cuando yo tenía 18, y él 25. Trabajar con él es fantástico porque nos miramos y sabemos lo que nos pasa porque tenemos, además de muchísima complicidad, nos tenemos muchísimo cariño y hay mucha amistad. Es fantástico porque todo fluye, todo sale fenomenal.

¿Cómo es este Galdós enamorado? ¿Qué nos cuenta?

Partimos de las cartas de amor de doña Emilia Pardo Bazán a Galdós. Realmente esta función es un thriller, es un poco la búsqueda, la posibilidad de dónde pueden encontrarse las cartas que Galdós le escribió a doña Emilia, porque esas han desaparecido, esas que se encontraban en el Pazo de Meirás han desaparecido. Hay teorías varias, desde que Carmen Polo de Franco se las cargó porque eran pecaminosas, porque si las de doña Emilia son

muy ardientes es de suponer que las de Galdós también lo fueran. Pero está claro que se encontraban en el Pazo de Meirás, que era su residencia de verano, la residencia de doña Emilia y que además el pazo no era tal pazo, no se creó como tal pazo, era su casa de verano y se llamaba las torres de Meirás, porque están en Meirás.

Emilio y yo nos enfrentamos a cinco personajes cada uno y eso es divertidísimo. No sólo hacemos de nosotros mismos, sino que hacemos de don Benito y de doña Emilia, y hacemos después cuatro personajes más y eso es muy bonito.

¿Cómo es la reacción del público con dos grandes de la escena como son ustedes?

Es fantástica porque sale tan fluido y con tanta naturalidad que la gente se divierte mucho viendo cómo podría ser un ensayo. Marta Gutiérrez Abad hace un poco de maestra de ceremonias y nos va llevando por las diferentes escenas. La gente se ríe con nosotros y se divierte porque ve cómo es la gestación de un espectáculo y además sin enfatizaciones, sin nada artificioso, porque generalmente, incluso en las mejores producciones y no sólo hablo teatrales sino cinematográficas, cuando se hace teatro dentro del teatro hay una so-

breactuación.

Las escenas cuando somos Doña Emilia y Galdós son muy tiernas y muy interesantes porque hay cosas absolutamente textuales sacadas de esas cartas y de muchos artículos de esta mujer, que fue una mujer rompedora, de la que se sabe poquísimo, creo que es la gran olvidada, no sé por qué razón, pero fue una mujer que rompió moldes. Por el mero hecho de ser mujer, quizás. La primera catedrática de España. Pero por el mero hecho de ser mujer no pudo entrar en la academia, no la dejaron, lo intentó, pero jamás la dejaron.

Ella era una crítica feroz y los ponía verdes porque decían que eran una banda de misóginos y de mediocres tullidos, bueno, les llamaba de todo.

No siempre tiene uno la oportunidad de entrevistar a alguien como María José Goyanes, por esta trayectoria profesional, por esta herencia familiar que atesora de estirpe de actores, de actrices. Usted también fue una mujer rompedora en su tiempo. He leído que en su carrera hay una producción en la que salía desnuda, el primer desnudo teatral allá por 1975, con censura incluida. ¿Cómo se trató en aquella época todo aquello?

Horrible, fue de las épocas más tremendas y más terribles de mi vida. Yo no iba a hacer esa función, era la primera vez que Manolo Collado, mi marido entonces, dirigía. Hasta entonces solo había producido, habíamos producido, pero él quería dirigir y pensó que *Equus*, de Peter Shaffer, era la función idónea. A una semana del estreno, la actriz que iba a hacer ese personaje se va, le da un ataque de pánico, decide que no quiere hacerlo y se va. Manolo Collado me pidió por favor que se lo estrenara, cosa que a mí me partía la madre, como dicen los mexicanos, porque yo estaba casi recién parida y quería estar con mi bebé, y tenía programado mi vida hasta junio, era en el 75, hasta junio del 76, o en julio, que empezábamos a ensayar *La casa de Bernarda Alba*, que ya estaba programado.

Yo le dije que no, en principio, le dije no, no, no, por favor, busca a otra persona. No, pero tú me lo haces más rápido, tendría que empezarle a explicar todo. Tú conoces la función, tú la has visto en Nueva York, tienes que hacerlo. Se lo hice, pensando que a la semana me iba a sustituir. Yo te sustituyo a la semana con una actriz, empiezo a hacer casting al día siguiente del estreno, lo que sea. Bueno, pues me lo creí.

Hicimos el ensayo general. Los actores de Nueva York salían desnudos cuando yo los vi. En todas las partes del mundo, que se ha hecho esta función, que se ha hecho como 30 o 40 países, salían desnudos. El día del ensayo general, lo hacemos, era duro. O sea, no te voy a decir que ponerse desnudo en un escenario sea una cosa como natural para hacerme la guay, no, no. Uno no sale generalmente desnudo a ningún lado para que le vea la gente, salvo los nudistas que se van a las playas. No, era duro. La primera vez que hice el ensayo y que me quité la ropa, pues me eché a llorar.

Me dijeron, eres una actriz que ha vivido por el mundo, que no sé qué... Digo, sí, sí, bueno, pero estoy frágil, estoy recién dada luz, que lloro cuando me hacen así. Entonces, déjame que llore, si lo voy a hacer igual.

Porque cuando estás convencido de que eso es así y nada más, no era nada gratuito, era una escena dramática. Era una chica joven que trabaja en una cuadra y entra un chico y yo le enseño cómo cepillar a los caballos, cómo se les limpia las pezuñas, cómo no sé qué. Y bueno, pues se gustan y salen un día al cine y luego van... ¿a dónde van a ir? A la cuadra, porque no tienen dónde ir. Y entonces, cuando van a hacer



“Mi abuelo tuvo una relación profesional con Margarita Xirgu de veintitantos años. La Xirgu es como el pilar, la bandera, los cimientos del teatro moderno. Hicieron muchísimos títulos juntos”

el amor, él escucha, es un niño obsesionado con un caballo que se llama Plata, él escucha el galopar, esa cosa que hacen los caballos, aunque estén quietos, que es un sonido muy bonito. Y lo oye, y lo oye, y lo oye, y no puede hacer el amor con la chica, no puede. Esa era la escena, no había más.

No podías decir que era sicalíptica, erótica, festiva, no. Eran dos chicos jóvenes que intentaban hacer el amor y por circunstancias de él, psicológicas, no podían. Inmediatamente ella coge su ropa, se medio viste y sale corriendo, por el patio de butacas, por cierto, salía corriendo. Y ese era el momento que duraba minuto y algo. Y aquello se convirtió en una... en una cosa bestial.

Llegó el ensayo general antes del estreno y en vez de dos censores nos mandaron,

creo que cinco, no sé si cuatro o cinco, pero muchos más de los normales. Y cuando acabó la función, dijeron que querían reunirse con la compañía, cosa absolutamente insólita. Nunca pasaba eso. Y dijimos, pues se acabó la vaina, vamos, cada uno a nuestra casa y Dios en la de todos. Y, curiosamente, nos dijeron que se habían emocionado, que era un momentazo muy potente y muy emocionante, muy dramático.

En ese momento la luz era total, cosa que también quita erotismo, no hay nada más erótico que una semi penumbra. Creían que, si tenía que haber un desnudo en este país, pues que esa era la función y que ese era el momento. O sea, que no les había parecido nada provocativo ni nada fuera de lugar. No te puedo decir cómo lo celebramos, con champán.

Al día siguiente, a las ocho y media de la mañana, suena el teléfono. El director general de teatro, Mario Antolín, entonces, y marido de la actriz María Fernanda D'Ocón. El ministro ha dicho que los censores se vayan a su casa suspendidos de empleo y sueldo, que para nada vamos a salir desnudos y que yo me ponga una combinación como sugerencia. ¿Te imaginas una chica que trabaja en una cuadra con una combinación debajo del vaquero? O sea, yo no puedo imaginármelo.

Llegó un momento en el que pensamos, pues lo hacemos vestidos, o sea, mimamos que nos desnudamos, pero quedaba mucho más sucio. Quedaba sucio, en definitiva, ni más ni menos era sucio cuando de la otra manera no. Era más sutil. Era más natural, más lógico y, por lo tanto, más creíble. Bueno, pues no sabíamos qué hacer, diez días el teatro cerrado. Decía Manolo Collado, yo estreno, yo tengo mis documentos en regla, mi cartón de censura, que entonces se llamaba el cartón de censura, que era azul, no se me olvida, y lo tengo en regla y lo tengo aquí en la mano, firmado por no sé cuánta gente. Yo puedo estrenar, tengo todo para estrenar, pero se llenó de policía el teatro, no hubo posibilidad humana. No sabíamos qué hacer, la verdad. Y en esas idas y venidas, esas hablar con el ministro, porque Mario Antolín era el marido de María Fernanda D'Ocón y era un hombre de teatro, de derechas, da igual, pero era un hombre de teatro. Él peleó con el ministro para que nos dejara, pero no lo consiguió, solo consiguió que yo enseñara el pecho, o sea, que lo hiciéramos con una braguita, él con calzoncillo, lo que era muy expuesto porque cualquier gracioso un sábado podía gritar “Y si probaras a quitarte

el calzoncillo, ¿qué tal?”. Es lo normal y finalmente lo hicimos así, muy decepcionados, muy estresados, porque habían sido días muy tremendos y además pagando a la compañía, claro está. Y bueno, el día del estreno fui a quitarme la camiseta y la profesión, porque antes los estrenos no se abrían a la taquilla, era todo profesión. Todo el mundo se volcó y pegaron una vocación cuando yo me quité la ropa, me gritaban cosas, no solo bravos, sino valientes, no sé qué. Ese tipo de cosas.

Era difícil seguir después de aquello y a partir de ahí empecé a recibir cartas. Claro, había dado tiempo para que se enterara todo el país de lo que estaba pasando. Fuimos portada en todos los periódicos. Entonces todo el mundo se había enterado de aquello, con lo cual ya teníamos no sé cuántas cartas al día siguiente llamándome “puta”. Impresionante. “A la puta María José Goyanes”, y tarjetas con todas las maneras de decir puta.

Empezaron a venir la ultraderecha a lanzarme bombas fétidas al cuerpo. Se rompían en el escenario, yo estaba descalza y bueno, más de una vez me tuvieron que quitar cristallitos que no se veían y que me destrozaban los pies. Era horrible, amenazaban con bombas, pero sobre todo las cartas eran terribles.

Llegó un momento en que yo no podía más, estaba tan agobiada y tan triste... Una vez recibí cuatrocientas firmas, fíjate, no lo puedo ni recordar, me emociono, de mujeres, sólo de mujeres, del barrio de Carabanchel. Y dije, no es posible, o sea, mujeres, llamándome puta, diciéndome que era una indecente, que qué vida y qué educación le iba a dar a mi hijo... Lloré tanto que Manolo la rompió y dijo, nunca más se le entregan a ella las cartas, me las dais a mí. Una vez recibí una carta bomba, menos mal que no me las daban a mí. Y el gerente notó que era más gordita de lo habitual. Teníamos a Eta muy presente. Se la dio a la policía. No la abrió, tuvo la buena idea de no abrirla y se la dio a la policía. Y la policía dijo que era una carta bomba, que tuvieron que desactivarla y que me habrían “volado los sesos”.

Las cosas se pusieron muy feas, yo no podía salir con mi bebé a pasear al parque, porque tenía una carta que decía “haremos un atentado para que sólo muráis tu bebé y tú. Y porque así no vas a tener más hijos, puta”, o sea, una cosa tremenda. No podía coger el teléfono. Esa era mi vida. O sea, no quería ir sola a ninguna parte.

Y un día, una noche, cuando no esta-



ba Manolo en el teatro, o estaba fuera de Madrid, pues me llevaba mi hermano, que trabajaba haciendo uno de los caballos. Y un día no me llevó, porque él estaba casado, tenía una bebita también pequeña, y estaba con fiebre, y la mujer llamó al teatro diciendo que, por favor, le dijeran que se fuera pronto. Y entonces me dijo, no te puedo llevar. Y el gerente, Manolo Mora, dijo, que te lleve la policía. Están aquí para esto, se supone que para proteger y tal. Y me llevaron. Y me metieron mano. Dos, uno por cada lado. Fue horrible, horrible. Fue una etapa... y mucha gente dice, pero no estás orgullosa, porque fue... Digo, no, no estoy nada orgullosa, porque no me dejaron estarlo, porque fue tan doloroso.... Se convirtió en un sufrimiento. Un sufrimiento en una profesión en la que al final estamos muy expuestos. Todo el mundo sabe dónde encontrarnos a unas horas determinadas, y eso es una exposición feroz. Cualquiera puede hacer cualquier cosa. Yo no quería ir al teatro, pero realmente creí que el momento no era para marcharse y que había que soportar todo eso para que la gente se enterara.

Viene, como decía al principio en la introducción de la entrevista, de una estirpe familiar impresionante. Me hablaba hace un ratito que su abuelo estrenó una pieza de los hermanos Quintero, con Margarita Xirgu, nada más y nada menos.

Sí, él tuvo una relación profesional con Margarita Xirgu de veintitantos años. La

Xirgu es como el pilar, la bandera, los cimientos del teatro moderno. Hicieron muchísimos títulos. Yo tengo en casa una foto que encontré en internet y que venía mal, decía que era María Guerrero y no, era la Xirgu, con Azaña, Margarita Xirgu, mi abuelo, mi tía Pilar, en la fila de detrás mi madre y Enrique Diosdado.

Azaña era autor teatral, no sé si lo sabes. Y estrenó en el Español, para conmemorar el primer año de la República, una función que se llamaba La Corona. Y entonces ahí está mi abuelo con Margarita.

Mi abuelo y Margarita tuvieron muchísima relación. Lo que pasa es que es un hito que Margarita hiciera un Álvarez Quintero. Álvarez Quintero, tú sabes que eran andaluces, casi todo lo escribieron para que lo hicieran así. Con ese cierto gracejo. Claro. Y eso fue una apuesta que Margarita se hizo con Rivas Sheriff, que era uno de sus colaboradores, que le dijo, tú nunca vas a poder hacer a los Álvarez Quintero, a Margarita.

Dijo, ¿por qué? Dijo, porque tienes un acento catalán tremendo. Y dijo, ¿qué te apuestas a que lo hago? Y llamó a uno de los, no sé si a Serafín o al otro, y creo que se quedó muerto en la bañera el otro, cuando le llamó por teléfono Margarita Xirgu, no podía creerlo, y le pidió una pieza corta para hacerlo con otras más. Y le hicieron esto.

Y entonces lo hizo. Y lo hizo bien, creo decir, que se estuvo preparando el acento y lo consiguió. Y dijo, ¿cómo que no voy a hacer yo a los Álvarez Quintero? Por supuesto.



¿Qué obra de teatro es la que más ha marcado su vida? ¿Y con quién?

Es que he hecho tantas maravillas. La gaviota. Yo adoro a Chéjov.

He hecho La gaviota y he hecho una pieza que se llamaba Manzanas para Eva, que eran ocho cuentos de Chéjov. Y era una belleza. Todo en clave de comedia, casi todo, y una belleza.

La gaviota, La gata sobre el tejado de zinc, La casa de Bernarda Alba, hacía Adela. Y esa Bernarda que hizo Ismael Merlo, que hacía de Bernarda. Esa era con mi compañía. Fuimos al Festival Mundial de Teatro en Nancy. Recuerdo aquella escenografía. Un aplauso de doce minutos, una cosa tremenda. Estuvimos en el Eslava de Madrid. Creo que fue el último espectáculo que se hizo en el Eslava. Yo estuve cinco años sin pisar el Joy. No podía entrar en el Joy Eslava. Cuando iba a entrar, me ponía a llorar. Sí, porque estaba todo decorado. Antes de entrar en lo que era el teatro, que era la discoteca, estaban decoradas todas las paredes con programas de las cosas que se habían hecho ahí. Y donde no estaba mi abuelo, estaba mi tía, cuando no, mi madre, cuando no, mis hermanas. Y yo. Estaba el programa de La casa de Bernarda Alba. Entonces, me resultaba muy triste pensar que eso ya no era un teatro, porque era un teatro maravilloso.

Y es lo menos grave que se convierta en una discoteca, porque la forma sigue intacta. Por lo menos el patio de butacas sigue exactamente igual. Y los pisos, la herradura está intacta y se podrían poner

butacas y volvería a ser teatro.

Incluso se pueden hacer espectáculos, que yo he ido a ver espectáculos musicales. Yo he visto a Asier Etxeandia haciendo sus mastodontes y tal. Y claro, es un escenario maravilloso. Se puede hacer lo que se quiera. Pero cuando se convierte en bancos o en otra cosa, te da mucha tristeza. Es que en Madrid han desaparecido al menos 14 teatros. Era una maravilla porque se hacía mucho teatro y además había público para ello.

Fíjate ahora, que somos más. O sea, seguiría habiendo público para ello. Yo creo que es que han hecho tan poco por el teatro, por el teatro de palabra. Ahora hay tan poco recinto que lo que tenemos que tender es a la multiprogramación. Es decir, que en el mismo teatro haya siete u ocho funciones distintas a la semana. Pero eso es bastante... Es muy tedioso, sobre todo para las compañías grandes que hacen las producciones. Porque además, fíjate, los decorados cada vez se reducen a la mínima expresión. Porque un decorado tiene que albergar a otro. Es muy complicado.

Yo comprendo que un teatro era un espacio... Yo siempre dije que estaba muy poco utilizado y que se debería utilizar para las mañanas, hacer infantiles, en fin, que eran espacios que estuvieran cerrados hasta las siete de la tarde. Ahora, de eso a lo que está sucediendo ahora, me parece que se ha dado la vuelta. Hemos hecho un bucle.

Entonces, yo no sé hasta qué punto eso es bueno para la profesión. Porque real-

mente ahora cualquier actor está haciendo dos o tres cosas, o cuatro, al mismo tiempo.

María José, es un verdadero placer hablar con usted. Es un verdadero placer haberla tenido con nosotros. Seguro que quien pueda leer esta entrevista, ver o escuchar nuestro videopodcast, su voz, su experiencia, la parte maravillosa que nos ha contado de esa función que sí que creo que marcó gran parte de tu vida. Una vida de actriz, sobre todo también de mujer, y también como madre. María José Goyanes, un verdadero placer.

Te quiero dar las gracias a ti, porque esto que haces es maravilloso. Los podcasts son apasionantes. Yo soy muy de escuchar podcasts, pero añadirle la imagen es mucho más potente, llega mucho más y nos ayuda mucho más. Te tengo que dar las gracias porque no siempre suceden estas cosas y hay que valorarlas.

Se me ha olvidado nombrar, y quiero hacerlo, a Salvador Collado, que es el hermano de Manolo Collado, el productor de esta función y que es uno de los pocos productores privados que existen, que luchan continuamente con las adversidades que cada vez son más. Pero ahí sigue, buscando la excelencia y haciendo teatro de calidad siempre. Y también Alfonso Zurro, que es uno de mis directores preferidos. Me ha dirigido bastantes veces. El marido ideal de Oscar Wilde, Casa con dos puertas, mala es de guardar, en versión de Adolfo Marsillach. Son personas que luchan cada día por hacer cosas fantásticas y dignas y apetecibles, sobre todo para el público.

Y no quería olvidarme. Y hablar de Marta Gutiérrez Abad, nuestra compañera, que es una actriz espléndida y que se bate el cobre todos los días con nosotros.

Y si es momento de agradecimientos, María José, yo creo que me debes permitir a mí que yo agradezca a los dueños de esta casa, del Teatro de la Latina, que nos acoge siempre como si fuera nuestra casa donde nos sentimos respetados, donde nos sentimos queridos y donde siempre tenemos las puertas abiertas.

Yo estoy en esta casa también, en otro lugar, pero en esta casa. Jesús Cimarro es un hombre de teatro y como tal hay que valorarlo y hay que ponerle flores. Hay que llevarle flores todos los días. ▲



NATALIA HERNÁNDEZ

“En lo que más me siento identificada con mi personaje es cuando habla de la maternidad”

Natalia trabaja en teatro desde 1998. Debuta en televisión en el año 2000 con la serie televisiva ‘Policías, en el corazón de la calle’, y ese mismo año apareció en ‘El comisario’. También participó en la serie de televisión ‘La que se avecina’. Igualmente ha participado en ‘Amar en tiempos revueltos’ dando vida a Doña Lupe, y en varios capítulos de ‘Aída’. Con ‘La Ternura’ de Alfredo Sanzol, fue premiada como Mejor actriz secundaria de teatro por la Unión de Actores. Desde pequeña estudió música y danza y cuando cumplió los 18 años inició sus estudios de Arte Dramático. Se formó principalmente en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y entre sus trabajos más destacados en teatro se encuentran el montaje de ‘Carlota’, de Miguel Mihura, junto a Carmen Maura y ‘Edipo Rey’. De igual manera, más recientemente, de la mano de la dirección de Andrés Lima, ha trabajado en la que podríamos llamar la “trilogía del Shock” del Centro Dramático Nacional: ‘Shock 1. El Cóndor y el Puma’, ‘Shock 2. La Tormenta y la Guerra’ y ‘1936’. Más recientemente, junto a Juan Mayorga, tanto como dramaturgo como director, ha participado en ‘Los yugoslavos’. Ahora está en el Centro Dramático Nacional con la obra “El entusiasmo”, escrita y dirigida por Pablo Remón.

POR HÉCTOR PECO

Cómo ha sido el trabajo con Pablo Remón?

Es la primera vez que trabajamos juntos y ha sido muy enriquecedor y fácil, creo que tenemos una visión muy parecida de lo que nos gusta ver en el teatro... Al ser también el autor íbamos avanzando en equipo con la escritura, dirección e interpretación.

¿Qué cuenta la obra "El entusiasmo"?

La obra trata con humor la crisis de la mediana edad. Ese momento en el que te empiezas a hacer preguntas sobre lo que has hecho con tu vida, si has tomado las decisiones adecuadas y si realmente has sido tú el que las ha decidido.

¿Qué personajes interpreta dentro de la función? ¿Tiene alguna similitud Natalia Hernández con el personaje de Olivia?

Mi personaje es Olivia, es una mujer que ha cumplido con las expectativas de lo que se supone que tiene que hacer, y ser, una mujer de su edad, de clase media, en una sociedad como la nuestra. Creo que puedo entenderla porque todas nos hemos sentido empujadas a cumplir con lo que creíamos que teníamos que ser, pero yo me salí un poco del carril. En lo que más me siento identificada es cuando habla de la maternidad, ahí siempre hay puntos en común con cualquier madre.

¿Dónde se ubica la escena?

Principalmente en Madrid pero es una obra con muchas capas en la que se mezcla la narración, el recuerdo y el presente de estos personajes. Podría ser cualquier barrio o ciudad de España.

¿Cuál es la relación del personaje de Olivia con el resto de compañeros del reparto?

La pareja Olivia y Toni es el hilo conductor de la pieza, pero hay muchos otros personajes que ayudan a contar la historia. Hermanos, compañeros del trabajo, los propios hijos de ambos... todos van apareciendo a lo largo de la función para narrar esa búsqueda del entusiasmo.

¿Es necesario recuperar o tener entusiasmo en el día a día por algo o por alguien?

Bueno, depende de cada uno, a mi parece imprescindible entusiasmarse con cada cosa que haces. Apreciar lo que tie-





nes es el primer paso.

¿Qué supone para una actriz estar hasta finales de diciembre en un teatro tan emblemático como el María Guerrero?

Pues es un lujo. Es de mis teatros favoritos, tanto si voy de público como cuando estoy sobre las tablas. Me siento muy afortunada.

¿Qué proyectos a corto plazo tiene Natalia Hernández encima de la mesa?

Por el momento gira de "El entusiasmo" y de otra obra que hice anterior, "Polar" de Rulo Pardo.

¿Qué le gustaría hacer en este momento? ¿Más audiovisual que artes en directo?

Lo que vaya saliendo. No soy exigente, en ge-

neral he tenido bastante suerte con todos los proyectos que he hecho a lo largo de mi carrera. Espero que la vida me siga sorprendiendo.

Y para finalizar, ¿qué le pide a su profesión?

¡Seguir trabajando! Y seguir coincidiendo con mis compañeros y amigos con los que he ido compartiendo escenario. ▲

MASESCENA

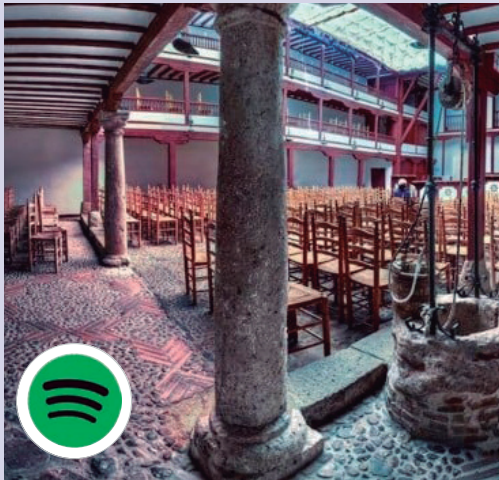
TEATROIDANZAIRCIRCO

LA ACTUALIDAD DE LAS ARTES ESCÉNICAS A UN CLICK

MASESCENA
TEATROIDANZAIRCIRCO

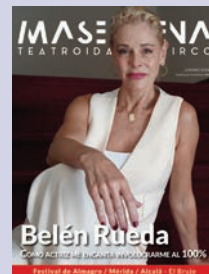
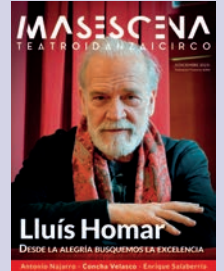


audio



LA ALOJERÍA DE MASESCENA

Nace La Alojería, un podcast que busca llegar a los rincones más recónditos de la cultura, a los lugares más desconocidos, a través de la voz de sus grandes protagonistas. Antes la cultura se leía en Masescena; ahora también, se escucha.



Y AHORA TAMBIÉN
EN EDICIÓN PAPEL

www.masescena.es



@masescena



@Mas_Escena



@MasEscena



MasEscena

Elisa Badenes, la estrella que cambió la gimnasia rítmica por el ballet

LA INTÉRPRETE VALENCIANA DISFRUTA
DE UN MOMENTO PROFESIONAL DULCE COMO
BAILARINA PRINCIPAL DEL STUTTGART BALLET

POR IRATXE DE ARANTZIBIA

La obligatoria clase de ballet de su etapa en la gimnasia rítmica le abrió un nuevo mundo a Elisa Badenes (Valencia, 1991). Formada en el Conservatorio Profesional de Danza de su ciudad natal, una beca ganada en el Prix de Lausanne le llevó a las aulas de The Royal Ballet School de Londres y gracias a una audición, llegó al Stuttgart Ballet, donde accedió como aprendiz en 2009 y en apenas cinco temporadas, alcanzó la categoría de bailarina principal. Invitada en compañías como el Australian Ballet, el Teatro alla Scala de Milán, el English National Ballet o la Compañía Nacional de Danza, entre otras, la artista valenciana paladeó las mieles del éxito en 2023 cuando fue nombrada Kammerballetmeisterin del estado alemán de Baden-Württemberg -título equivalente a estrella- y reconocida como la 'Bailarina del Año' por la prestigiosa publicación "Dance Europe".



En qué momento profesional se encuentra?

En la carrera profesional de una bailarina, a los treinta años, empiezas a plantearte que ya no eras la jovencita de la compañía. Yo entré en el Stuttgart Ballet muy joven, tanto que, en mi primera gira, yo tenía 17 años y como era menor de edad, necesité la autorización de mis padres para ir a China. Siempre me he sentido la más peque, pero llega un momento en el que llevas muchos años y experiencias detrás. Me siento una bailarina formada ya, pero con ganas de seguir explorando y encontrando cosas nuevas en mi carrera. Es un momento perfecto en una carrera, físicamente me encuentro bien y mentalmente también.

¿Cuáles son sus próximas metas en el mundo del ballet?

Nunca he sido una persona muy ambiciosa en este sentido. Siento que siempre he seguido una corriente que me llevaba hacia algún sitio y he ido absorbiendo todo lo que recibía. Más que metas, espero que mi carrera me siga sorprendiendo cada día, seguir encontrando ballets con los que disfrutar, y seguir dando lo mejor de mí en los años que me queden como bailarina.

Yendo al pasado, ¿cómo aparece la danza en su vida?

A los once años, yo hacía gimnasia rítmica, que era un deporte muy exigente y que me estresaba mucho. No podía aguantar eso de las competiciones. Una vez a la semana te obligaban a hacer una clase de ballet, cosa que no gustaba a ninguna gimnasta, pero yo lo disfrutaba mucho. La profesora de ballet me animó a hacer las pruebas de acceso para el Conservatorio Profesional de Danza de Valencia y sin saber nada de ballet, ni haber hecho nunca nada de puntas, ahí fui yo y así empezó mi historia con el ballet. Entré siendo una alumna muy diferente al resto, porque podía hacer cosas de gimnasia rítmica, como elasticidad y saltos. Fue como construir la casa por el tejado y de repente, estaba en un estudio frente a una barra haciendo cosas muy simples que no tenía mucha idea de cómo hacerlas. Fue un cambio bastante brusco que mentalmente me costó superar, pero descubrí el disfrute del ballet.

¿Cuál es la enseñanza más importante que le inculcaron sus maestros Rafael Darder, padre e hijo?

Mi primer año fue con Rafael Darder, padre, que se iba a retirar, y luego continué mi

formación con su hijo Rafa, para quien era su primera clase después de dejar de bailar. Éramos un grupo de bailarines jóvenes, muy motivado, que nos llevábamos súper bien e hicimos cosas increíbles en el conservatorio. Siempre me han encantado sus clases, se las han trabajado mucho y también eran muy artísticas. ¿Cómo ilusionarte con un trabajo tan mecánico como hacer barra? Ellos nos inculcaron esa motivación para seguir haciéndolo mejor y disfrutar con el trabajo.

No quería competir en gimnasia rítmica, pero el Prix de Lausanne le dio la oportunidad de su vida.

dezcó mucho a la vida esa oportunidad. A veces, no es necesario ganar o el reconocimiento de alguien para poder seguir adelante, y plantarte sabiendo lo que vales, puede ser el momento en el que la gente reconozca tu valía.

¿Por qué se decantó por el Stuttgart Ballet?

No sé por qué, el destino quizás. Sí es verdad que Rafa Darder se graduó en Stuttgart y nos contaba muchas historias. Desde la audición, sentí que era un sitio para mí, me sentí muy cómoda y después de dieciséis años puedo decir que es una compañía que aprecio un montón, un estilo de danza con

Symphony No. 2 "Under the Trees' Voices" © Roman Novitzky- Stuttgart Ballet



Es una historia muy interesante porque ni gané ni pasé a la final. Yo venía del conservatorio y me sentía un poco fuera de lugar porque no sabía nada del mundo del ballet fuera de Valencia, pero técnicamente era muy fuerte. Lo que fue muy bonito es que hacían una clase para la gente que no pasaba a la final. Lloré mucho porque no había pasado a la final y me propuse hacer lo que me diera la gana en la clase. Recuerdo sentirme súper bien haciendo la clase y después me dieron un papel con todas las becas y escuelas que querían que entrara en ellas. Agra-

el que me identifico, un repertorio fantástico, de clásico a moderno, con historias muy dramáticas, que me gustan mucho. Luego está el ambiente de una compañía en la que sientes que formas parte de una familia.

¿Recuerda qué bailó en su debut profesional?

Mi debut fue en la gira de China, donde hice papeles muy pequeños, pero mi primer debut de verdad fue con "Giselle" en Stuttgart y hacía de Cuerpo de Baile en el segundo acto. Como era de las más bajitas me pusieron en la primera fila y tenía miedo de no

poder ver a las de detrás por si había algún cambio, así que sentí más responsabilidad en esa posición.

¿Cómo ha vivido su ascenso por la escala de rangos hasta convertirse en bailarina principal?

Todo fue muy rápido y ahora me parece tan lejano, pero estoy muy contenta de haber pasado por todos los rangos de una compañía. Soy muy trabajadora y respetuosa, pero creo que también es importante ser humilde y el talento, además de estar en el momento preciso y en el lugar adecuado, y tener suerte. La combinación de todos los factores ha hecho que mi carrera haya sido tan rápida y buena. Creo que el paso por el Cuerpo de Baile es muy importante en la carrera de una bailarina para aprender que forma parte de un grupo. Aunque mi tiempo como Cuerpo de Baile fue muy cortito, lo disfruté mucho y me dieron la base de lo que soy, y me hicieron respetar y aprender su importancia. Luego fueron viniendo oportunidades, como bailar "El lago de los cisnes" a los 19 años, y haber podido superar esa prueba y la presión que conlleva, fue increíble. Y así hasta llegar a bailarina principal y aún no me he cansado.

¿Cómo se define como bailarina y qué tipo de roles se adecúan más a sus características?

Cuando me preguntan si soy más clásica o moderna, la respuesta es que yo necesito las dos cosas para sentirme realizada, aunque sí es verdad que el repertorio del Stuttgart Ballet me define muy bien porque me permite ir de lo más clásico a lo más moderno. Me defino como una bailarina muy humana y que intenta darle humanidad a todos los ballets que interpreta, y muy sincera en el sentido de que apporto un poco de mi personalidad a cada rol: puedo ser la princesa Aurora de "La Bella Durmiente", pero también me encanta encontrar nuevos movimientos con la danza moderna.

¿Hay algún rol que le haya marcado especialmente?

Sobre todo, los ballets de John Cranko. Son ballets preciosos, que he bailado un montón, y aunque los baile cien mil veces, sigo encontrando detalles que los convierten en eternos y de los que es imposible cansarte. Todos 'los Crankos' tienen mucha personalidad dentro. Puedes ver el rol de Tatiana de "Onegin" bailado por diferentes bailarinas y es un ballet totalmente diferente, y es porque Cranko abría un abanico muy grande a las posibilida-



Anna Karenina © Roman Novitzky - Stuttgart Ballet



The Taming of the Shrew © Stuttgart Ballet



Onegin © Stuttgart Ballet

des de interpretación. Su logro está en llevar a un mundo más real a la bailarina clásica con tutú de princesita; ahora es un personaje más real y humano, con el que la gente se identifica más.

Con una carrera vinculada al Stuttgart Ballet, ¿qué aporta la invitación de otras grandes compañías internacionales?

Los guesing son muy importantes en mi carrera. Mi primer guesing fue con el Australian Ballet y yo era súper jovencita cuando nos invitaron a bailar "Don Quijote" a Daniel Camargo y a mí. Después de tantos años en el Stuttgart Ballet es imposible no plantearse si te estás estancando, pero haber salido, conocido y disfrutado con otras compañías, me ha ayudado a poner las cosas en perspectiva



y saber que en Stuttgart me siento como en casa. Esa combinación entre bailar en el Stuttgart Ballet y los guesing me ha ayudado a formarme, a conocer mundo y a vivir experiencias maravillosas, como que te llamen de Japón para bailar "La Bella Durmiente" en dos semanas, cosa que me ha pasado recientemente.

Por último, ¿qué es la danza para usted?

Siento que la danza y el ballet son parte de mi identidad, me definen y son parte de mi vida. Cuando he visto dejar de bailar a gente cercana a mí en los últimos años, muchos me han dicho que se sienten perdidos. Cuando me preguntan: «tú, ¿qué eres?», la respuesta es: «yo soy bailarina». Forma parte de mi identidad. ▲

La Jeune Fille et les Morts © Roman Novitzky / Stuttgart Ballet





© Pablo Lorente

El festival RIESGO incide en un circo híbrido, complejo, estimulante y reflexivo con seis espectáculos

POR MASESCENA

Después de una primera edición planteada, según explica su directora, como una introducción a la pluralidad y multiplicidad del circo, desde estéticas clásicas a dramaturgias más contemporáneas, este año el festival profundiza en las diferentes corrientes y en «cómo el circo convive, se nutre y se construye a partir de otras artes, con la hibridación como motor».

Los espectáculos procedentes de España, Bélgica, Francia, Suiza y Canadá, que han pisado los mejores escenarios del mundo, ofrecerán reflexión, emoción y asombro. Basculan, afirma Luna García-Mauriño, de lo íntimo a lo expansivo. «De la sencillez más cruda a la explotación de la adrenalina como bandera adherida al riesgo. Todas tienen algo en común: el deseo de contar y hacer sentir desde el cuerpo, el movimiento y la imagen, sin renunciar a la complejidad intelectual».

El festival sigue apostando por públicos juveniles y adultos, dispuestos a dejarse conducir por universos donde lo físico y lo poético conviven sin jerarquías y donde se habla de lo íntimo y lo colectivo, del vértigo, de la velocidad y de la pausa.

La compañía canadiense People Wat-ching reinventa el circo contemporáneo con Play Dead (Hacerse el muerto), que inaugura Riesgo con dos funciones el 12 y 13 de febrero, una propuesta que el público de danza o las artes vivas también disfrutarán especialmente. Este es el espectáculo debut de un grupo creado en plena pandemia mundial por seis artistas, que se habían conocido en la escuela de circo de Montreal. Y algo de aquel mundo que de repente se tornó irreal lo trasladan a la escena. Con una fuerte conciencia colectiva, sus creadores llevan a cabo un experimento onírico donde las disciplinas de cada artista (malabarismo, acrobacias, trapecio) se combinan, entrelazan y fusionan en un escenario que semeja una sala de estar. Allí se reúnen los personajes de la obra para, a través de sus cuerpos, contar, sin palabras, pequeñas historias cotidianas, surrealistas, que nos muestran lo hermosa, retorcida y risible que puede ser la realidad.

La acrobacia del más alto nivel se fusiona con la poesía y el humor. Los artistas saltan, caen, vuelan, bailan sobre botellas de champán, hacen girar platos sobre varillas... Reflexión sobre el ocaso de la juventud y las incertidumbres, los idea-

les viciados y el regocijo que esa edad encierra, Play Dead celebra, no obstante, la vida como un baile perpetuo, con un deseo de conectarse con los demás y compartir la intimidad.

Del mundo absurdo de People Wat-ching, el festival salta el 14 y 15 de febrero al mundo absurdo de Der Lauf (La carrera), de la compañía belga Les Vélocimanes Associés. Estrenado en 2018 en coproducción con el Cirque du Bout du Monde, su atmósfera hace pensar en las películas de David Lynch, con sus personajes estrambóticos y situaciones extrañas, como las que protagonizan en Der Lauf sus dos personajes, con las cabezas ocultas bajo cubos.

Y así, a ciegas, con la participación de los espectadores, ejecutan sus números de malabarismo: hacen girar, por ejemplo, platillos situados en lo alto de varillas, se retan a un duelo enfundados en guantes de boxeo o lanzan bolas contra el otro para intentar derribar un objeto que este lleva sobre su cabeza. La interacción de público es crucial para la construcción del riesgo.

La atmósfera lynchiana se prolonga en el teatro y circo sin palabras de Bürstner's Club (19 y 20 de febrero), la aportación española a la segunda edición de Riesgo. Es el primer proyecto de gran formato de la compañía valenciana DelsAltres, fundada por Eleonora Gronchi y Pablo Meneu, dos artistas que han realizado la mayor parte de su carrera profesional en el extranjero.

Todo en esta obra inspirada en la vida comunitaria de las compañías de circo itinerantes sucede durante una noche, como en un sueño. Los números de circo de alto virtuosismo se entrelazan con escenas cotidianas, en las que los personajes viven el miedo a la soledad, la angustia ante el vacío, la complejidad de sus relaciones de pareja. Siete personajes ejecutan números de circo (una cuerda colgando a siete metros de altura, juegos icarios en el que un acróbata lanza y atrapa a otros artistas usando solo sus pies mientras está tumbado de espaldas...). Pero no solo de circo, también bailan, cantan, actúan. La obra fue reconocida como mejor espectáculo circense de los Premios de las Artes Escénicas Valencianas de 2022.

El 21 y 22 de febrero el festival continúa con PANDAX, un espectáculo de carpa adaptado a sala en formato circular que si fuera una película sería una road movie; pero como es circo, le cuadraría más pre-

RIESGO. FESTIVAL DE CIRCO DE LA COMUNIDAD DE MADRID, QUE AMPLÍA LOS LÍMITES DEL CIRCO CONTEMPORÁNEO HACIÉNDOLO CONVIVIR CON OTRAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS, EXHIBE EN SU SEGUNDA EDICIÓN SEIS ESPECTÁCULOS DE CINCO PAÍSES ENTRE EL 12 DE FEBRERO Y EL 1 DE MARZO EN TEATROS DEL CANAL. EL CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE, MARIANO DE PACO SERRANO, Y LA DIRECTORA ARTÍSTICA DEL FESTIVAL, EVA LUNA GARCÍA-MAURIÑO, HAN PRESENTADO LA PROGRAMACIÓN COMPLETA, DIRIGIDA PRINCIPALMENTE A UN PÚBLICO JUVENIL Y ADULTO

cisamente la definición de road circus. La historia se le ocurrió a la compañía franco-suiza Cirque la Compagnie, fundada en 2014 mientras sus miembros cursaban los últimos años de estudios en la Escuela Nacional de Circo de Montreal.

Como en las road movies, Pandax describe un viaje de carretera. En un Fiat Panda viajan cinco hermanos de regreso del funeral de su padre, que ha sido incinerado. A los cinco les une el padre, claro, pero no la madre. No todos son de la misma madre. Con ellos llevan la urna que conserva las cenizas de su progenitor. Y de repente ocurre un accidente. Brota entonces un momento de locura circense. Entre peleas y reconciliaciones, los cinco hermanos se lanzan a una secuencia de acrobacias con báscula, palo chino, lanzamiento de cuchillos, escaleras autoportantes y escalera de tijera para homenajear al circo antiguo con los códigos del circo actual. Un trío de músicos interpreta en directo la banda sonora de Pandax, con música electroacústica inspirada en Goran Bregović, en el klezmer (música festiva judía) y en el jazz.

Una intensa amistad une a Dimitri Lemaire, Charly Sanchez y Louison Lelarge, tres de los fundadores de la compañía francesa Takakrôar. Y esa ligazón se traspasa a su creación escénica. La complicidad, el perfecto engranaje dramático, filosófico y el humor que derrochan en *Si c'est sûr c'est pas peut-être* (Si es seguro, no hay duda) es una decantación de su inventiva musical (pues los tres son músicos), teatral y circense, que presentan en el festival el 26 y 27 de febrero.

Sus personajes comparecen en escena dentro de una yurta, hablan, proponen hacer un espectáculo de acrobacias. Empezan a rasgar una guitarra a seis manos. Y en medio de la especie de locura que montan, suben a la rama de un árbol a tomar té. Se hacen preguntas, se emocionan... mientras, efectivamente, están haciendo un espectáculo de acrobacias. Con este espectáculo, aseguran, quieren subvertir la vida cotidiana de sus tres personajes mediante el absurdo. Y así se embarcan en actuaciones inverosímiles (como hacer malabares besándose) y desafíos asombrosos (como tocar la guitarra boca abajo).

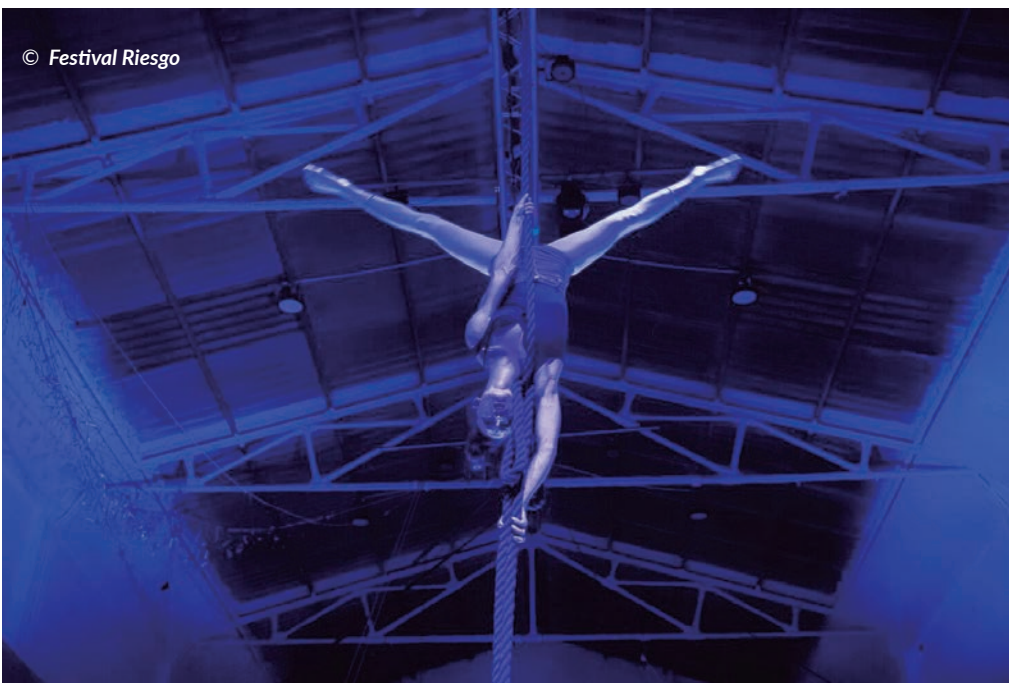
Como otros espectáculos de la segunda edición de Riesgo, la idea de la creación en común recorre *Le complexe de l'autruche* (El complejo del avestruz) de Collectif d'équilibristes, que cierra la segunda



© Alexander Galliez



© Irving Villegas



© Festival Riesgo

El festival sigue apostando por públicos juveniles y adultos, dispuestos a dejarse conducir por universos

edición de Riesgo el 28 de febrero y el 1 de marzo.

Fundada en Francia en 2010 a partir de las relaciones de amistad y complicidad de varios artistas de circo contemporáneo, la compañía gala ha hecho de la verticalidad, el equilibrio sobre manos (una disciplina habitualmente solitaria), su terreno de juego y creación, un acto coral, coreográfico y casi filosófico. Y este espectáculo es su máxima expresión. Ironiza con esa idea que expresa su título de esconder la cabeza como un avestruz, es decir, desentenderse de las cosas, no implicarse.

Sus nueve artistas le dan la vuelta al dicho con humor, de modo que en lugar de rehuir el mundo lo miran de frente, pero desde una posición invertida. Así, caminan, se mueven, se apoyan unos a otros sobre las manos en un equilibrio perfecto, coreográfico de cuerpos en tensión que oscilan entre el riesgo y la calma, entre el control y el temblor.

Un maestro de la enseñanza

Riesgo no olvida la importancia de la divulgación, para promover pensamiento, y convoca este año a un maestro internacional: Roberto Magro, que dictará la ponencia Los siete hilos invisibles: un diálogo artístico entre el significado y el signifiante dentro de la escritura creativa en el circo contemporáneo.

Director y pedagogo, Magro fue fundador del ICCAR Centro Internacional para la Investigación Artística en Mallorca y dirigió la parte artística de la FLIC y de La Central del Circ en Barcelona. En 2006 creó Brocante. Encuentro Internacional de Circo en la Valcòvera (Italia). Es miembro del Jurado de CircusNext desde 2013 y profesor del Certificado de Dramaturgia de la CNAC (Francia). Imparte regularmente conferencias en Europa acerca de la escritura escénica en el circo contemporáneo. Su intervención está dedicada a los siete vectores que crean equilibrio en la escritura circense y que inscriben la técnica y el vocabulario circense en un paisaje definido por la coherencia de los elementos que allí se representan. ▲



Petra Martínez

**“Juan y yo nos
ilusionábamos
con diez
de pipas”**





Hay momentos de la vida en los que te apetece rescatar algunas entrevistas que se hicieron en un momento determinado. Sobre todo por lo que significaron y lo que pudiste aprender de ellas. La labor de entrevistar es un continuo aprender, como si acudieras a la universidad a diario, al colegio de la vida, de la supervivencia, y del amor y la comprensión que todo lo puede. Juan, Petra y yo nos conocimos en una de esas miles de reuniones a las que asistíamos para intentar que la precariedad laboral de los intérpretes escénicos se hiciera menos precaria. Ambos, grandes luchadores y peleones por dignificar esta profesión. Cuando nació una balbuceante CONARTE (Confederación de Artistas y Trabajadores del Espectáculo) allí estaban ellos, para aportar su sabiduría y, sobre todo, su ímpetu de lucha. Aquellas reuniones se celebraron en la sede de AISGE en Madrid, a las que acudía, de vez en cuando, otra luchadora nata como fue Pilar Bardem.

POR ANTONIO LUENGO



Petra Martínez nació en Linares, donde su padre estaba desterrado por haber luchado en el bando republicano durante la Guerra Civil Española y posteriormente apresado en la “Tabacalera” bilbaína. Cuando tenía tres años, la familia se trasladó a la Colonia del Retiro, en Madrid. Con 16 años viajó a Londres y a su regreso, decidida a ser actriz, ingresó en el Teatro Estudio de Madrid (TEM), donde se inició con el maestro William Layton. Allí conoció a Juan Margallo, su compañero artístico y personal durante el resto de su vida.

A pesar de que la primera obra en la que trabajó fue Noche de reyes, dirigida por Layton, descubrió qué era representar una obra en más de tres ocasiones —limitaciones propias del formato de Cámara y Ensayo— con Castañuela 70, del grupo Tábano y Las madres del cordero. Tras ser prohibido por la censura, Tábano tuvo que salir a la emigración, por lo que recorrió buena parte de Europa y América en la década de 1970. Además de participar en algunos de los festivales de teatro internacionales más importantes, como Nancy (Francia) y

Manizales en Colombia, actuaron en fábricas, centros culturales y espacios sociales gestionados por exiliados. Al volver a España montaron El retablo del flautista, de Jordi Teixidor, pero, al ser prohibida por la censura previa, volvieron a girar por países como Francia y Alemania.

Tras el montaje de Los últimos años de soledad de Robinson Crusoe y disuelto el sector histórico de Tábano, participó en colectivos teatrales como El Palo, El Búho y El Gayo Valleciano; con este último hizo Ejercicio para equilibristas, de Luis Matilla y producción del Centro Dramático Nacional.

En 1985 fundó la compañía Uroc Teatro junto a Juan Margallo, quien recibió en 2011 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. La compañía, que recorrió la península y buena parte de Europa e Iberoamérica, ha estrenado piezas teatrales como: La mujer burbuja (1988), Para-lelos (1991), Reservado el derecho de admisión (1993), o Clasyco (1998). También dirigió Objetos perdidos (2003).

Entre algunos de los títulos más destacados de su filmografía están La mala educación

(2004), La noche de los girasoles (2006) y La soledad (2008), de Jaime Rosales, premiado en la XXII edición de los Goya.

Sus trabajos en televisión incluyen: Teatro de siempre (1966), Cuentopos (1975), Estudio 1 (1976), Barrio Sésamo (1979-1980), Brigada Central (1989), Ana y los 7 (2002), Herederos (2007-2009), junto a Concha Velasco y Álvaro de Luna, La que se avecina (2014-Actualidad) y Sé quién eres (2017).

¿Cómo inicia Petra Martínez su carrera profesional?

Pues inicia de una forma extraña. Con dieciséis años me fui a Londres a estudiar inglés. Desde los once años he leído de todo. Todas las novelas de Cumbres Borrascosas. Me gustaba mucho leer. Cuando llegué a Londres, sabiendo muy poco de inglés, no me dejaban leer en español. Para aprender, me dijeron, lee teatro. Como vienen los nombres antes del parlamento no te perderás. Ahí me encontré con Ibsen, Chéjov... Y dije, yo quiero hacer esto. Ahí empecé a verme en el escenario.

Cuando volví a Madrid tenía el firme convencimiento que quería ser actriz de teatro.

Ya no tenía otro fin en mi vida. Vine casi con dieciocho años. Un día, paseando por la calle, estaban rodando una película, y como no tenía ni idea de qué podía hacer, le pregunté a uno de los chicos que andaba por allí, y que nunca he conseguido saber quién era. Le dije yo quiero hacer teatro, qué hay que hacer. Dio la casualidad que este chico era muy forofo del Teatro Estudio de Madrid, del señor Layton, Miguel Narros, José Carlos Plaza. Y me dio la dirección. Allí me fui y allí me metí.

Al cabo de un año ahí conocí a Juan Margallo, mi marido. Mi carrera empezó ahí junto con Juan. Cuando lo dejamos montamos el grupo Tábano. Así empecé a hacer teatro.

¿Cómo ha sido la experiencia si ahora volvemos la vista atrás?

Encantadora. Maravillosa. Yo sólo tengo un placer de haber hecho todo este tiempo teatro, de haberme divertido mucho, de pasármelo muy bien, muy bien, muy bien. De conocer gente. Nosotros hicimos, cuando nos prohibieron la obra en Madrid Castañuela setenta, con el grupo Tábano, que ahí ya no estábamos en el TEM, una gira por toda Europa. Como en España nos prohibieron la obra por la emigración nos fuimos también a América. La gente que conocimos eso no tiene precio. Amigos para toda la vida. Gente normal. Migración económica. Mucho exiliado. Mi experiencia como persona dentro del teatro ha sido estupenda.

En televisión hice hace muchos años Barrio Sésamo que también fue muy exitoso. Había muchos niños.

Finalmente abrimos El Gallo Vallecana. Hicimos una labor muy buena durante siete años y por último montamos UROC Teatro que es la última compañía.

¿Cuándo conoció a Juan Margallo, su marido?

Pues yo creo que lo conocí en el 68. Ya hace años. No quiero ni pensarlo. Hace 56 años.

¿Cómo ha sido trabajar con él?

Siempre hemos trabajado codo con codo. Yo muchas veces le digo, Juan yo creo que nosotros somos un poco retrasados mentales. Y sí es verdad, porque tenemos una edad avanzada pero seguimos muy ilusionados con cosas. Retrasados mentales en ese sentido, nuestra mente está retrasada. La verdad es que nos lo pasamos muy bien juntos. Hay veces que estamos hasta la co-

ronilla, pero normalmente nos divertimos mucho juntos.

Nos entendemos muy bien, queremos hacer lo mismo en el teatro. Somos muy permisivos. Si yo quiero hacer La que se acerca, pues lo hago. Si él se quiere ir un mes a Chile a hacer una película, pues se va hacer la película. Por eso será también que no queramos trabajar en teatro con otras compañías. Con esta nosotros tenemos mucha libertad.

Después de trabajar tanto con Juan, ¿es difícil trabajar con otros directores?

Es que casi no he trabajado en teatro con otros directores. En televisión y cine sí. Con Juan discuto mucho, hablamos mucho, pero yo soy una actriz que cuando me contratan para algo, leo el guión y digo pues está bien, el director sabe lo que quiere. Yo lo que hago es confiar en él plenamente. Siempre digo él sabrá lo que quiere. En principio no tengo ningún afán de quedar por encima, ni por debajo. El director sabrá

mucho más que yo de su proyecto.

¿Han conseguido vivir toda su vida del teatro?

Si. Es que mi generación hemos tenido mucha suerte. Ha habido una época que era el teatro independiente donde aunque ganábamos poco, ganábamos un poquito para vivir. No teníamos ese afán de conseguir de todo. Hemos vivido una época un poco glamurosa. Había muchos contratos de teatro, la gente vivíamos muy bien todo el mundo. Muchas series de televisión. Nosotros siempre hemos vivido muy parecido. Teniendo más dinero y menos dinero.

Hemos vivido bien. Nunca he tenido la sensación de tener necesidad de nada. Como dicen, yo creo que son los hindúes: "Si yo no quiero tener un chalet y un coche maravilloso, pues ya lo tengo aunque no lo tenga, porque si yo no lo quiero". Entonces nosotros no hemos querido muchas cosas. No hemos sido personas que quisieran la fama. Al no desearlo mucho, aunque todos



queremos nuestro reconocimiento profesional, no lo teníamos como fin. Si venía pues bien.

Yo no cambiaría casi nada a nivel de trabajo. A lo mejor cambiaría cosas como cuando hicimos el retablo del flautista que podíamos haber hecho montones de funciones, pero metimos unas políticas en el escenario absurdas de niño pequeño que no eran de la obra. La obra era muy interesante, pero nosotros pusimos a todo el mundo... Al gobierno fatal, en plena época de Franco. Nos la prohibieron al día siguiente. Eso sí lo hubiera cambiado, lo hubiera hecho más sibilino.

Siempre se les ha reconocido como auténticos luchadores de la profesión, del teatro, de sus compañeros, ¿cómo lo han vivido?

Te decía que hemos tenido mucha suerte nuestra generación. Hacíamos política. No éramos políticos al uso con una lucha dura como han tenido que hacer muchos obreros y muchos estudiantes. Nosotros éramos más suavecito. Éramos actores, que también tiene un toque. Alguna vez hemos tenido que salir corriendo. A mí me detuvieron, me llevaron a la Dirección General de Seguridad, me ficharon. Pero todo era como muy suave, y sabiendo que teníamos una cobertura bastante importante con gente alrededor que nos iba a ayudar mucho. Nunca íbamos a hacer nada violento.

Eso fue una etapa divertida porque ya no estábamos en la dictadura tan dura. Hay que reconocer que los que lucharon antes eso sí que era terrible. Pero ya los años finales de los sesenta estaba que la cosa se iba a caer. Aunque bueno, Franco firmó las cinco sentencias de muerte y podrían haber sido muchas más. Pero se murió, menos mal. Era una época más blanda. Hacíamos teatro, nos podíamos divertir, éramos hippies, se permitían ya ciertas cosas.

Luego vino esta especie de democracia, donde había dinero, nos daban dinero para hacer teatro, que no lo había, y que luego vino lo que vino.

En nuestro caso, y gracias a una cuñada que siempre ha sido muy moderna en este sentido, hemos estado siempre dados de alta. Siempre decía hay que dar de alta aunque cobréis menos. Es vuestro futuro. Y nosotros siempre hemos dado de alta a la gente, cosa que antes era muy difícil que la situa-

ción se diera. Además nos decía que cuando no pudiéramos hacerlo nos pagaríamos una seguridad social autónoma. No podéis estar sin seguridad social. Entonces tenemos una jubilación Juan y yo. Por circunstancias nos ha ido bien.

¿Qué queda de aquella niña que salió de Linares?

Qué va a quedar de una niña de dieciséis años. La ilusión. Yo estoy ilusionada con todo. Juan y yo somos dos personas que nos ilusionamos con diez de pipas. A mí me gusta un comentario que hace mi hija sobre su marido. Lo admiro porque cuando se mete en algo lo hace hasta la médula. Incluso para buscar colegio para los niños. Busca todos los colegios que hay dentro de nuestras posibilidades, los barrios, todo. Y si falla, al día siguiente está con otros cole-

gios igual de ilusionado, con otros valores. A Juan y a mí nos pasa un poco eso.

Nosotros no hemos tenido un éxito arrollador con el teatro. Hemos tenido un público muy fiel, pero muy poco. Pero hemos vivido del teatro. Hemos hecho lo que nos ha dado la gana. A veces, ¿tú sabes lo que es llegar a un teatro y tener dos filas vendidas? Después de hacer un viaje, colocar unas escenografías, que encima eran con diez de pipas, todo clavado. Eso de golpe te podía bajar, pero Juan y yo decíamos es que esta obra a lo mejor no tiene... y ya estábamos pensando en otra.

Hicimos una obra que se llamaba Clas y Clos, que era una compañía de "mataos" de teatro, que nos pasaba eso. Lo hemos visto como un trabajo que ni trabajo. Como





algo que nos apetecía mucho hacer. Y hemos tenido la suerte de tener un respaldo familiar muy interesante, muy necesario, pero nunca hemos tenido la sensación de que nos faltaba nada.

A mis hijos les traía ropa de mis hermanas, de sus hijos a mis hijos, y se ponían locos. ¡Que traigo ropa de la tía Amalia! Y ellos encantados. Poníamos los trajes y los escogían. Muchas veces yo les he preguntado a mis hijos ¿vosotros no teníais la sensación de que éramos pobres? Y me contestan que creían que eran los más ricos del barrio. Hemos tenido suerte y un carácter muy bueno los dos.

¿Habéis inculcado el amor por el teatro a vuestros hijos?

Yo no se lo quería inculcar porque esto es

también un poco de suerte. Pero por ejemplo mi hija sí que ha salido del gremio, y mi hijo ha salido músico. Dentro de lo que cabe, está inculcado, si.

Teatro, cine, televisión, ¿con qué te quedas?

Yo me divierto mucho con el teatro que hacemos. Luego me divierto con la televisión. Con lo que más me aburro es con el cine. Trabajar en él, claro. Verlo me gusta más que el teatro. El cine es una cosa de directores, de luces, que quede bien. Haces una escena que a lo mejor es el final de la película. Es un poco como deslavazado. Se tarda también mucho en hacer una secuencia. Y eso me aburre.

Yo he hecho dos películas como protagonista, y ahí me he aburrido menos, pero

cuando haces dos o tres sesiones, la haces y ya está terminado el trabajo.

¿Cuántas producciones tiene UROC Teatro ahora mismo en cartel y gira?

Una mujer en la ventana, Chimpón, y una producción que tiene mi hija Olga que se titula El otro gran teatro del mundo. Es una obra preciosa. Con gente estupenda. En este momento las giras son horribles. Tienes que asegurar. Somos medio cooperativa, y hay que pagar lo mínimo. Pero si no entra dinero para pagar lo que hay que pagar pues hay que asumirlo igualmente. Si entra bastante dinero pues se reparte.

¿Es difícil poner en pie una nueva producción?

No. Ponerla en pie es muy fácil. Lo peor es distribuirla. ▲

Maquinaria escénica del siglo XIX

POR DIEGO PERIS

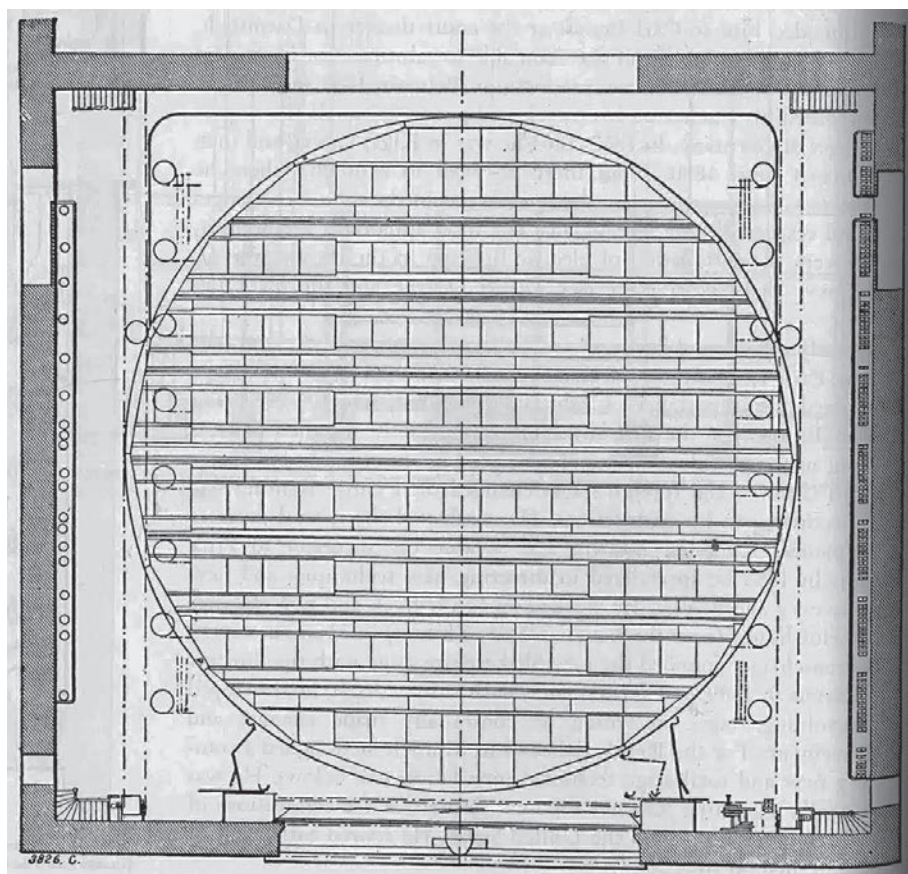
Los dramas musicales de Wagner, proclamando la música del futuro tuvieron como consecuencia un diseño revolucionario de auditorio que utilizaba una nueva geometría de asientos en forma de abanico de filas continuas que formaban el auditorio barroco en forma de herradura. El Bayreuth Festspielhaus, concebido por Wagner como un teatro temporal de verano y construido especialmente para la producción de su música y dramas, presagió un cambio profundo en el diseño del teatro auditorio. Sin embargo, a excepción de la maquinaria escénica necesaria para los efectos especiales en la escena de Wagner de su tetralogía del Anillo, que exige la máxima perfección de la escena de transformación como la ejecutó Carl Brandt, los accesorios mecánicos del escenario, junto con la escenografía escénica y la iluminación, mantuvieron las soluciones tradicionales de escenografía bidimensional barroca y de las fuentes de generación de la luz.

En el eje Bayreuth-Múnich, la mentalidad wagneriana es a la vez persistente y omnipresente. Mientras que el nuevo auditorio continental en forma de abanico cambió todo lo que había delante del prosenio, prácticamente todo (escenografía y maquinaria escénica) detrás del prosenio debía permanecer congelado tal como lo habían concebido originalmente los maestros (Wagner y Brandt). La inversión escénica y la ortodoxia tecnológica de la producción escénica wagneriana tal como la concibió y ejecutó Carl Brandt fueron preservadas y aplicadas por la viuda de Wagner, Cosima, su hijo y heredero Sigfrido, y un círculo de poderosos wagnerianos durante casi medio siglo.

El gran teatro construido en la ciudad capital bávara de Múnich es un complemento de la actividad de las producciones del festival de verano. El proyecto realizado en 1901 diseñado por el arquitecto Max Littmann del equipo Littmann and Hetlmann de Múnich tenía una nueva arquitectura, pero una vieja maquinaria escénica.

Sistemas de transporte en escena

Durante las últimas décadas del siglo XIX



la tecnología de la escena empieza a cambiar. Los sistemas de movimiento tanto en horizontal como en vertical empiezan a introducir modificaciones importantes. Y para ello se realizan una serie de invenciones que incluyeron sistemas de vuelo motorizados, sistemas de elevación, sistemas de plataforma y sistemas de escenario giratorios motorizados.

Si bien fueron los wagnerianos quienes desempeñaron un papel decisivo en la reforma del auditorio del teatro, fueron prácticamente todos los demás en el mundo operístico y teatral alemán, los escenógrafos que reemplazaron gradualmente la escenografía bidimensional por una escenografía tridimensional, los nuevos tecnológicos formados en ingeniería (directores técnicos y consultores teatrales) fueron los defensores y los diseñadores de nuevas máquinas escénicas movidas por motores. Finalmente, pero no menos importante, los directores de escena y, en el caso de la ópera, los no wagnerianos que ahora producían dramas lúcidos de Wagner en teatros de ópera que no estaban dominados por

los wagnerianos, impulsaron la revolución en el diseño teatral y la tecnología de ingeniería y, en consecuencia, la modernización del escenario. Poco a poco, la mecanización del escenario, de una u otra forma, se extendió por todos los teatros de las ciudades alemanas.

Sistemas hidráulicos y eléctricos

Los primeros sistemas hidráulicos necesitaban tanques de almacenamiento de agua desde el cual el agua era capaz de mover, a través de tuberías, diferentes mecanismos. El sistema hidráulico era demasiado complicado y llegaba a tener diferentes sistemas de cables, válvulas para transmitir el movimiento mecánico a diferentes objetos.

Con el descubrimiento de la electricidad diferentes sistemas comenzaron a utilizarse y con el uso de esta energía se transmitía la fuerza mecánica a diferentes objetos. En ocasiones se llegaban a combinar los sistemas eléctricos y los hidráulicos.

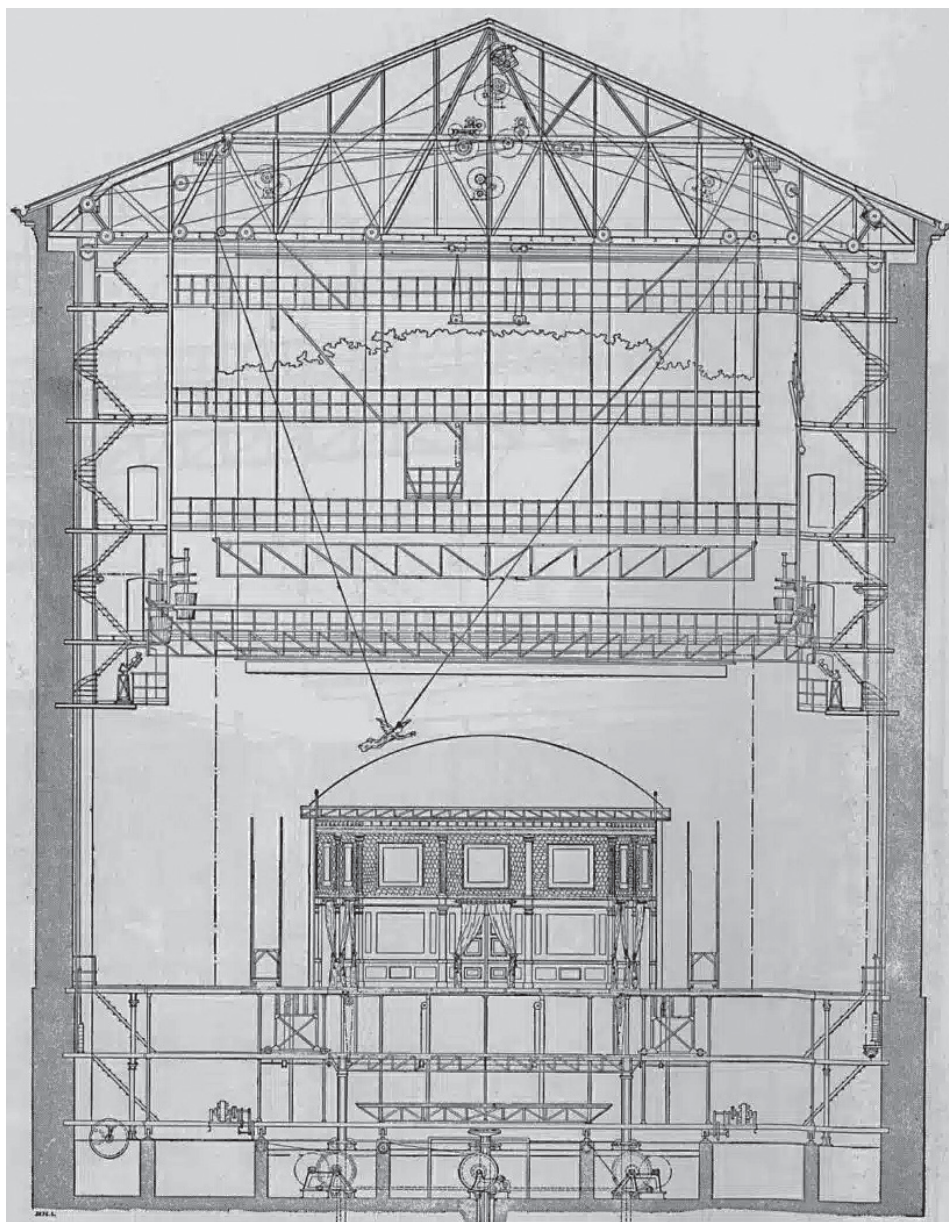
Con estas posibilidades mecánicas comienza a pensarse en diferentes efectos en el

Las técnicas de iluminación van a marcar otro avance esencial en la escenografía teatral. Inicialmente una tecnología que pasa lentamente de las lámparas de gas a las nuevas técnicas de iluminación

escenario. El primero de ellos es el del movimiento horizontal que se conseguía con plataformas rígidas que podían elevarse en un momento dado. Compañías como Aspholeta empiezan a introducir, desde Austria, cambios importantes con nuevos sistemas mecánicos. De hecho, uno de los principales atractivos de Aspholeta, excepto el suelo en sí era su construcción en material incombustible (hierro). Otra buena modificación fue la sustitución de la cuerda de cáñamo por alambre de hierro flexible en el sistema de decoración. El Ring Theatre de Viena había sufrido un incendio desastroso en 1881 y por ello el uso del hierro frente a la madera se convierte en una prioridad. Un sistema novedoso que comienza a instalarse en diferentes teatros en esos momentos.

La transformación del teatro de Berlín

La propuesta de remodelación por Lautenschlager para el teatro de Berlín supuso un cambio radical en la concepción y en las técnicas de la escenografía. La base del escenario es una gran plataforma circular que puede girar gracias a motores eléctricos instalados en su base. Junto a esta propuesta, la sección transversal muestra las cerchas superiores de la que cuelgan diferentes sistemas de poleas y cables que permiten todo tipo de movimientos sobre la escena. Un cambio sustancial en el que el movimiento se produce ahora en la totalidad de la escena que se ha convertido en gran plataforma que se modifica con los giros del conjun-



to. Lo antiguo ha muerto y este estudio se extiende a diferentes propuestas teatrales como la de Nueva York. También los movimientos en el espacio han cambiado con la presencia de contrapesos accionados eléctricamente.

Van surgiendo expertos que modernizan diferentes teatros. Max Hasalt ingeniero mecánico trabaja como voluntario en el teatro de Berlín y de allí pasará a ser director técnico del Openhaus de Dresde donde trabajó 25 años. Desde allí colaborará en la implantación de soluciones técnicas en diferentes teatros. Hasalt se convirtió especialmente conocido por su ciclorama con proyecciones y pisos móviles. En 1927 después de trabajar en el teatro de Magdeburgo comenzará una actividad docente en la Escuela Técnica de Dresde. Los co-

nocimientos teatrales se han tecnificado y además han adquirido una categoría profesional que requiere años de formación y preparación porque van incluyendo numerosas soluciones técnicas complejas.

Las técnicas de iluminación van a marcar otro avance esencial en la escenografía teatral. Inicialmente una tecnología que pasa lentamente de las lámparas de gas a las nuevas técnicas de iluminación. Lámparas de carbón, posteriormente de filamentos controladas con diferentes sistemas van siendo un excelente campo de experimentación. Un cambio que va a suponer una modificación esencial de las posibilidades de la escena, añadido a los movimientos mecánicos. Cambios que marcan el paso de las técnicas teatrales de finales del XIX a los comienzos del siglo XX. ▲



ANGÉLICA LIDDELL

Premio Nacional de Teatro 2025



© INAEM-Compañía

inaugurar el prestigioso Festival de Avignon, donde ha sido programada en numerosas ocasiones". El fallo de este premio pone en valor, asimismo, que "la artista ha mostrado además otras creaciones como 'Vudú (3318) Blixen' y 'Terebrante', con las que ha consolidado una carrera como dramaturga, directora e intérprete definida por un lenguaje de enorme riesgo y calidad, que la ha confirmado como un referente dentro y fuera de España para la creación escénica contemporánea".

El Premio Nacional de Teatro se concede como recompensa y reconocimiento a la labor de una persona o entidad en el ámbito teatral, puesta de manifiesto preferentemente a través de una obra o actuación hecha pública o representada durante el año 2024. También pueden otorgarse como reconocimiento a una trayectoria profesional.

Biografía

Angélica Liddell es el nombre artístico de Catalina Angélica González Cano (Figueras, 1966), dramaturga, directora y actriz y una de las creadoras contemporáneas más influyentes en la escena internacional.

Licenciada en Psicología y Arte Dramático, inicia su trayectoria dramática en 1988 con la obra "Greta quiere suicidarse", por la que recibe el Premio Ciudad de Alcorcón. Durante sus inicios escribe también "La condesa y la importancia de las matemáticas" (1990), "El jardín de las Mandrágoras" (1991), "La cuarta rosa" (1992) y "Leda" (1993), que crea en el marco de un taller del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE), unidad del INAEM que estuvo en funcionamiento entre los años 1984 y 1994.

En 1993 inicia una nueva etapa artística con la compañía Atrabilis Teatro, que funda junto a Gumersindo Puche, y con la que ha montado exitosos espectáculos con los que ha girado por los principales festivales y escenarios del mundo, como el Festival de Aviñón –estrenó su última obra en la Corte de Honor del Palacio de los Papas–, el Wiener Festwochen y el Teatro del Odeón de París. Entre sus obras se encuentran títulos como "La falsa suicida" (2000), "El matrimonio Palavrakis" (2001), "Once Upon a Time in West Asphixia" (2002), "Hysteria Passio" (2003), "Y cómo no se pudo ser Blancanieves" (2005), "El año de Ricardo" (2005), "Boxeo para células y planetas" (2006), "Perro muerto en tintorería: los fuertes" (2007) –estrenada en el Centro Dramático Nacional–, "Anfaegtelse" (2008), "La casa de la fuerza" (2009), "Maldito sea el hombre que confía

en el hombre: un projet d'alphabétisation" (2011), "Ping Pang Qiu" (2012), "Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)" (2013) "Gloria in excelsis" (2014), "Tandy" (2014), "You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)" (2014), «Primera carta de San Pablo a los corintios» (2015), «Esta breve tragedia de la carne» (2015), «¿Qué haré yo con esta espada?» (2016), «El Decameron» (2016), «Génesis 6, 6-7» (2017), "Una costilla sobre la mesa: madre" (2019), "Una costilla sobre la mesa: padre" (2019) y "Liebestod. El olor a sangre no se me quita de los ojos. Juan Belmonte" (2021). En la actualidad se encuentra girando con sus obras "Terebrante" (2021), "Vudú (3318) Blixen" (2023) y "DÄMON. El funeral de Bergman".

Los textos de Liddell han sido traducidos al portugués, alemán y francés, entre otros idiomas, y ha recibido numerosos galardones como el Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003 por "La pasión anotada de Nubila Wahlheim", el Premio SGAE de Teatro 2004 por "Mi relación con la comida", el Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 por su trayectoria, el Premio Notodo del Público al Mejor espectáculo de 2007 por "Perro muerto en la tintorería: los fuertes", el accésit del Premio Lope de Vega 2007 por "Belgrado", el Premio Valle-Inclán 2008 por "El año de Ricardo", el Premio Sebastià Gasch d'Arts Parateatrs 2011, el Premio Nacional de Literatura Dramática 2012 por "La casa de la fuerza" y el León de Plata de la Bienal de Venecia de Teatro como reconocimiento a toda su obra. Además, en 2017 fue nombrada Chevalier de las Artes y las Letras de Francia, una de las máximas distinciones del país galo.

El jurado

El jurado, presidido por la directora general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Paz Santa Cecilia Aristu, y actuando como vicepresidenta la subdirectora general de Teatro del INAEM, Miriam Gómez Martínez, ha estado compuesto por los siguientes vocales: el periodista Daniel Galindo, el editor Carlos Rod, la actriz María Morales, el gestor cultural Francesc Casadesús Calvó, la profesora y directora de escena Ana María Contreras Elvira –a propuesta del Grupo de Investigación de Feminismos y Estudios de Género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RE-SAD)– y Ana Belén Santiago, directora artística de Teatro del Barrio, entidad galardonada en la pasada edición con el Premio Nacional de Teatro 2024. ▀

Angélica Liddell ha obtenido el pasado 24 de septiembre el Premio Nacional de Teatro correspondiente a 2025, que concede anualmente el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y está dotado con 30.000 euros.

El jurado ha destacado la repercusión de su obra "Dämon. El funeral de Bergman", "que sintetiza una forma de trabajar crítica, que no hace concesiones e invita a la reflexión y el debate". Y añade: "Con esta pieza se convirtió en 2024 en la primera artista española en



GUILLERMO WEICKERT Y JANET NOVÁS

Premios Nacionales de Danza 2025

© Marta Morera y Sergio Lardiez



Guillermo Weickert, en la modalidad de Creación, y Janet Novás, en la de Interpretación, obtuvieron el pasado 2 de octubre los Premios Nacionales de Danza correspondientes a 2025. Estos galardones, que concede anualmente el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), están dotados con 30.000 euros cada uno.

Los Premios Nacionales de Danza se conceden como recompensa y reconocimiento a la meritoria labor de personas o entidades de este ámbito cultural puesta de manifiesto a

través de una obra o actuación hecha pública o representada durante el 2024, aunque también pueden otorgarse como reconocimiento a una trayectoria profesional.

El jurado ha acordado la concesión de este galardón a Guillermo Weickert por “la calidad y originalidad de su pieza de 2024 ‘Luz sobre las cosas’, una coreografía fascinante en su uso de la luz y el espacio, que conecta con la percepción del cuerpo y la libertad creativa del coreógrafo, director y bailarín. Esta pieza se une a otros espectáculos de enorme riesgo presentados en los últimos años que confirman la solidez de una trayectoria que le ha situado como un artista de referencia para diferentes generaciones en España y en el panorama internacional.”

Por su parte, Janet Novás, ha sido distinguida “por la excelencia técnica y el gran magnetismo de sus trabajos ‘Si pudiera hablar de esto no haría esto’, ‘Mercedes más eu’, y su versión final de ‘Where is Janet?’, que definen a una bailarina comprometida con los lenguajes contemporáneos y con una enorme calidad a nivel coreográfico, narrativo e interpretativo, una artista que asume riesgos en cada trabajo, capaz de generar un código expresivo, en el que se hibridan otros lenguajes, que conecta con el espectador desde la honestidad y la intensidad emocional”. El acta del jurado concluye que “Novás ha sabido además articular una voz propia a través de sus proyectos, en los que su talento interpretativo se convierte en el eje que sostiene y potencia el discurso coreográfico”.

Biografías

Creación

Guillermo Weickert (Huelva, 1974) se formó como actor en el Instituto del Teatro de Sevilla y como bailarín en el Centro Andaluz de Danza. Más tarde se especializó como intérprete creador en los Talleres de Creación Coreográfica de la Junta de Andalucía y fue becado por esta administración en la compañía Metros, que dirige Ramón Oller en Barcelona. También fue becado del Centre de Développement Choréographique de Toulouse y de la C.E.E (Collina Collaboration in Arts, Newcastle, Reino Unido, 2006).

En su trayectoria, marcada por su formación híbrida en danza y teatro, recorre los límites entre disciplinas, a través de la danza contemporánea, el teatro físico, el flamenco, la performance y el circo.

Como intérprete ha trabajado para algunos de los creadores y compañías más relevan-

tes de la escena nacional y europea, formando parte de compañías como Danat Dansa, L’Anónima Imperial, Rui Horta (Portugal), Tanzcompagnie Rubato (Berlín), Dame de Pic (Bruselas), Erre que Erre, etc. y para coreógrafas como Sol Picó, Angels Margarit, Karine Ponties y Pere Faura.

En 2001 funda Guillermo Weickert Compañía de Danza, con la que comienza su trayectoria como coreógrafo y director de escena, y con la que recorre algunos de los festivales más prestigiosos del ámbito de la creación.

En 2008 recibe el Maximino de Honor al mejor intérprete de artes escénicas por su trabajo en “Go With The Flow” y en 2013 el Premio Escenario de Sevilla al mejor bailarín por “Materialinflamable”. También sus creaciones “Días Pasan Cosas”, “Sorrow” y “Lirio entre espinas” han recibido numerosos reconocimientos.

Interpretación

Janet Novás (Porriño, Pontevedra, 1982) se formó en danza contemporánea entre Madrid, Bruselas y Berlín. En 2008 comienza a crear y a desarrollar sus propios proyectos, caracterizados por la experimentación y la auto-investigación.

Sus creaciones se han presentado en prestigiosos festivales nacionales e internacionales como Rencontres Chorégraphiques, Festival de Marseille, Festival Nouvelles-Pole Sud, Cement Festival, FIDCU (Montevideo), MOV_S, TNT Dansa, Festival de Otoño a Primavera, Escenas do Cambio y el Festival Bad entre otros.

A lo largo de su carrera ha recibido varios premios como El ojo Crítico de RNE (2021), el Premio de la Crítica de Cataluña a mejor bailarina por la pieza “Mercedes más eu” (2021), el 2º premio de XXI Certamen Coreográfico de Madrid (2007), una beca para el danceWEurope 2008 (Viena), el premio de Asistencia Artística al Festival B Mótio de Bassano del Grappa (2008) y el Premio InJuve (2011) con su creación “Cara pintada”, entre otros.

También fue seleccionada para participar en el programa de talleres y residencias ChoreoRoam Europe organizado por The Place, el Festival Opera Estate, Dansateliers, Danceweek Festival y el Certamen Coreográfico de Madrid.

Entre sus últimos trabajos destaca el rodaje como actriz protagonista de la película “O Corno”, de la directora Jaione Camborda, película premiada con la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián y con el que fue galardonada en los Premios Goya 2024 como mejor actriz revelación. ▲



COMPAÑÍA PISTACATRO

Premio Nacional de Circo 2025



© Compañía

El jurado del Premio Nacional de Circo 2025 ha propuesto la concesión de este galardón a la compañía gallega Pista Catro Productora de Sueños SL (Pistacatro) por “su destacada labor en la creación y difusión de propuestas circenses de una enorme presencia escénica, rigor y carisma, con importantes hitos en 2024 como la gira de “Drop”, un montaje sorprendente con un lenguaje propio, y la consolidación de su espectáculo “Orquesta de malabares”, en el que fusionan la música y el circo, un trabajo de gran formato con el que lograron una amplia proyección nacional e internacional”.

Además, el jurado añade que “como productores y prescriptores, han sido impulsores del nuevo circo gallego y descubridores de artistas emergentes durante los últimos 20 años, con trabajos que aúnan la innovación y la educación. En su trayectoria cabe destacar además su innegable contribución a la divulgación y la investigación del género en el marco de las Jornadas D10!, que impulsan desde hace una década”.

El Ministerio de Cultura concede anualmente este galardón, dotado con 30.000 euros, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) para reconocer la actividad de entidades y profesionales españoles del circo tanto en España como en el extranjero.

Biografía

Pistacatro es una compañía fundada en 2006 y liderada por Aitor Garuz, Pablo Reboleiro, Belem Brandido y José Expósito. Es una de las productoras de circo más relevantes de las artes vivas en Galicia y distribuye sus propias creaciones, así como otras que nacen de la matriz creativa del proyecto Circonove o aquellas que consideran relevantes por su calidad e interés cultural.

Aitor Garuz es artista de circo y responsable de desarrollo de proyectos en Pistacatro. Se formó en la Circus Space de Londres y en la Escuela de Circo Carampa (Madrid). Trabajó en Inglaterra con la compañía galesa Nofit State, como actor, músico y malabarista en el espectáculo “Inmortal”, que giró por toda Europa y que recibió varios premios en diferentes festivales internacionales.

Pablo Reboleiro es el fundador de la compañía, para la que trabaja como actor, director y en el desarrollo de proyectos. Es un artista multidisciplinar gallego, formado en circo en The

Circus Space, en teatro en Espacio Abierto y en danza en numerosos cursos internacionales.

Belem Brandido lleva la producción y distribución de Pistacatro, así como la gestión de proyectos y la comunicación. Es licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y trabaja como ‘freelance’ en las artes escénicas y en la industria del cine desde hace 20 años.

Jose Expósito es el administrador, gerente y gestor de proyectos en la compañía. Licenciado en Biología por la USC, se formó también en Gestión de Organizaciones y Empresas Culturales con el Grupo Xabide en Vitoria-Gasteiz. Fue asimismo fundador de la sociedad LILITH Acción Social y Educativa S.L., donde trabajó en proyectos sociales desde la perspectiva de género. Es miembro de la Asociación Gallega de Profesionales de la Gestión Cultural.

El Jurado

El jurado, presidido por la directora general del INAEM, Paz Santa Cecilia Aristu, y actuando como vicepresidenta la subdirectora general de Teatro del INAEM, Miriam Gómez Martínez, ha estado compuesto por los siguientes vocales: la coordinadora en Circo-RED Rosa Colell, el profesor y gestor cultural Luis Lozano Macarro, el autor Manuel Benito Picón, el coordinador de la revista “Zirkólka” Vicente Llorca, la directora artística del Festival Circorts, codirectora de Fira Trapezi Reus y miembro de La Puça Espectacles Cristina Cazorla, la profesora Pilar Toboso Sánchez (en representación del Instituto Universitario de Estudios de la Mujer – IUEM, de la Universidad Autónoma de Madrid) y el malabarista y Premio Nacional de Circo 2024, Michael Ferreri.

Otros premiados

Entre los ganadores recientes de este Premio Nacional se encuentran: la Familia Popey en 2009, Hermanos Álvarez en 2010, la Asociación de Malabaristas de Madrid en 2011, Feria Circo Trapezi en 2012, Jaume Mateu Bullich («Tortell Poltrona») en 2013, María Mercedes Ochoa («Merche Ochoa») en 2014, la Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses (UPAAC) en 2015, Miguel Ángel Moreno (Bolo) en 2016, Rolabola Circo en 2017, Consuelo Reyes en 2018, Asociación Ateneu Nou Barris en 2019, Los Excéntricos en 2020, Manolo Alcántara en 2021, Pepa Plana en 2022, Productores de Sonrisas en 2023 y Michael Ferreri en 2024. ▲



ASSITEJ ESPAÑA

Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2025



© INAEM

El jurado también ha destacado “la extensa trayectoria de la asociación, que en 2025 celebra su 60 aniversario, y que en 2024 alcanzó hitos como pasar a formar parte del Comité Ejecutivo ASSITEJ Internacional, del que es socio fundador”

ASSITEJ España (Asociación Internacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud) fue galardonada el pasado 16 de octubre con el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud correspondiente a 2025. Este premio, que concede anualmente el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), está dotado con 30.000 euros.

El jurado ha concedido el galardón a ASSITEJ España “por su capacidad mayúscula de incentivar, promover y divulgar la creación y la investigación” en las artes escénicas para la infancia y la juventud y ha subrayado “su incuestionable trabajo como impulsor internacional del teatro contemporáneo en español y otras lenguas oficiales, así como su labor en visibilizar a las dramaturgas españolas” en este ámbito.

De igual forma, para la concesión de este premio se ha puesto en valor “su capacidad de estimular un fructífero diálogo entre la literatura dramática y la producción escénica, su labor de mediación, de formación de formadores (educadores y profesores) y su habilidad para generar redes y circuitos profesionales como AUDACES”.

El jurado también ha destacado “la extensa trayectoria de la asociación, que en 2025 celebra su 60 aniversario, y que en 2024 alcanzó hitos como pasar a formar parte del Comité Ejecutivo ASSITEJ Internacional, del que es socio fundador”.

El Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud recompensa la meritoria labor de una persona o entidad en el ámbito de las artes escénicas para el público infantil y juvenil, puesta de manifiesto preferentemente a través de una obra o actuación hecha pública o representada durante el año 2024.

Biografía

ASSITEJ España es una asociación cultural sin ánimo de lucro, de ámbito nacional e internacional, que trabaja desde las artes escénicas por el derecho de acceso al arte de niños, niñas y jóvenes. Su misión es promover en España el desarrollo de propuestas escénicas dirigidas a la infancia y la juventud, entendiendo el arte como un derecho fundamental y una herramienta de transformación social.

Desde una perspectiva transversal, ASSITEJ agrupa y articula a una amplia red de agentes culturales: compañías, espacios escénicos, festivales, artistas, mediadores, docentes, investigadores y gestores culturales, que comparten el compromiso

so de garantizar el acceso a las artes escénicas en todas sus formas y contextos.

Entre sus líneas de acción se encuentran la difusión, el encuentro profesional, el apoyo a la creación autoral, la mediación cultural, la formación de nuevos públicos y el impulso de políticas culturales más accesibles e inclusivas. Todo ello con el objetivo de consolidar un ecosistema escénico diverso, sostenible y centrado en las infancias y juventudes como protagonistas culturales.

Es miembro fundador y de pleno derecho de la organización internacional ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), fundada en París en 1965 por el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO como una alianza global de teatro profesional para la infancia y la juventud. Hoy es una red mundial que une a miles de teatros, organizaciones e individuos a través de los Centros Nacionales en más de 80 países.

Jurado

El jurado, presidido por la directora general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Paz Santa Cecilia, y actuando como vicepresidenta la subdirectora general de Teatro del INAEM, Miriam Gómez Martínez, ha estado compuesto por los siguientes vocales: Lola Lara, directora de Teatralia; Lucía Miranda, dramaturga y directora, Juan Muñoz Rebollo, fundador y director de La Tartana; Iris Caballero del Pozo, de la Asociación TE VEO de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, la dramaturga española Itziar Pascual Ortiz (a propuesta del Grupo de Investigación de Feminismos y Estudios de Género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático – RESAD), Noelia Fernández Sáez, en representación de Escena Miriñaque (Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2024) y Gonzalo Moreno Arriero, secretario general de ASSITEJ, que se abstuvo durante todo el proceso.

Premiados en ediciones anteriores

En otras ediciones el premio ha sido concedido a, entre otros, Los Titiriteros de Binéfar (2009), Aracaladanza (2010), La Rous Teatro (2011), Teatro Paraíso (2012), Máquina Teatral Teloncillo S.L (2013), la Compañía Títeres, etcétera (2014), la Compañía Ultramarinos de Lucas (2015), María José Frías Arevalillo (2016), Pupaclown (2017), la compañía Marie de Jongh (2018), la dramaturga Itziar Pascual (2019), la compañía La Baldufa (2020), el Festival Internacional de Títeres de Segovia, Titirimundi (2021) y la FIET, la Fira de Teatre Infantil i Juvenil de les Illes Balears (2022) y L'Horta Teatre (2023) y Escena Miriñaque (2024). ▀



FRANCISCO COLL Y PABLO HERAS-CASADO

Premios Nacionales de Música 2025



El jurado de los Premios Nacionales de Música 2025 ha propuesto la concesión de estos galardones al compositor y director Francisco Coll, en la modalidad de Composición, y al director Pablo Heras-Casado, en la modalidad de Interpretación. Estos premios, que concede anualmente el Ministerio de Cultura a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), están dotados con 30.000 euros cada uno.

El jurado ha otorgado el galardón a Coll “por su capacidad para encontrar una voz propia anclada en las raíces de la cultura es-

pañola, en la que se unen la vanguardia y la tradición, y marcada por un característico lirismo, que le ha permitido conectar con un amplio espectro de público”. Asimismo, ha puesto en valor que a lo largo de 2024 ha estrenado obras destacadas como el «Concierto para Violonchelo» interpretado por Sol Gabetta en los BBC Proms londinenses o «Ciudad sin sueño», para piano y orquesta, estrenada en Reino Unido por Javier Perianes y la London Philharmonic Orchestra. “Sus obras han sido interpretadas por formaciones tan destacadas como la Filarmónica de Los Ángeles, la Sinfónica de Lucerna o la London Sinfonietta”, añade.

Por su parte, de Heras-Casado ha subrayado “el indiscutible alcance de su trayectoria internacional, con invitaciones regulares a las más destacadas orquestas y salas del mundo y, especialmente, por el hito de haber sido invitado como director al Festival de Bayreuth hasta en tres ocasiones, siendo la primera batuta española en volver a ser invitado en la cita alemana”. La de Heras-Casado es “una carrera reconocida con los principales premios dentro y fuera de España, incluidos los galardones a su grabación de la «Cuarta Sinfonía» de Bruckner en 2024”, concluye el jurado.

Biografías

Composición

Francisco Coll García (Valencia, 1985) estudió en los Conservatorios de Valencia y Madrid antes de trasladarse a Londres en 2008 para trabajar con Thomas Adès (del que ha sido su único alumno hasta la fecha) y con Richard Baker en la Guildhall School of Music and Drama, becado por el Institut Valencià de la Música y por la Guildhall Trust. Allí obtuvo el máster en composición con distinción y el Ian Horsburgh Memorial Prize por la mejor obra de postgrado.

Las principales orquestas y conjuntos del mundo han interpretado sus obras, como la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, la Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, la Orquesta Sinfónica de Lucerna y el Ensemble Modern, entre otros. Su música se ha escuchado en destacados festivales desde Aldeburgh, Aix y Aspen hasta los BBC Proms, Verbier y Tanglewood, y en la Phillips Collection. Numerosos instrumentistas han hecho suyas sus composiciones, como Kirill Gerstein, Javier Perianes, Pekka Kuusisto, Sol Gabetta, Augustin Hadelich, Patricia Kopatchinskaja, Sean Shibe y el Cuarteto Casals.

Entre los hitos más destacables de su carrera

se encuentran sus obras «Hidd’n Blue» –que se estrenó en 2012 con la Orquesta Sinfónica de Londres y que ha sido interpretada posteriormente por la Orquesta Sinfónica SWR, la Filarmónica de Múnich y la Sinfónica de Cincinnati–, su ópera de cámara «Café Kafka» (2014), con texto de Meredith Oakes –que se estrenó en Aldeburgh Music, Opera North y la Royal Opera de Covent Garden, y que también ha sido representada en el Palau de les Arts de Valencia– y «Enemigo del pueblo» (2025), una ópera de larga duración basada en la obra homónima de Henrik Ibsen, que se estrenará el próximo mes de noviembre en el Palau de les Arts y que contará con representaciones en el Teatro Real en febrero de 2026, dirigidas por el propio compositor.

Interpretación

Pablo Heras-Casado (Granada, 1977) comienza sus estudios musicales de piano a los nueve años y los continúa en el Real Conservatorio Superior de Música «Victoria Eugenia». Posteriormente estudia dirección orquestal con Harry Christophers y Christopher Hogwood y completa su educación con Historia del Arte en la Universidad de Granada. En 1994 funda la Capella Exaudi (luego, La Cantoría) despuntando en la interpretación de compositores barrocos como Agustín Contreras, Juan Manuel de la Puente, Rodrigo de Ceballos, Santos de Aliseda, Jerónimo de Aliseda, Luis de Aranda y Tomás Luis de Victoria.

Además de su interés por la música antigua, su repertorio abarca todas las épocas, incluyendo la música contemporánea. Ha sido el fundador de la Orquesta Barroca de Granada y también del Ensemble Sonora para música contemporánea.

Entre los hitos de su carrera se encuentran su debut en 2008 en Estados Unidos en el Carnegie Hall de Nueva York junto a la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles –con la que también interpretó en la temporada 2012/2013 la ópera «Angels in America» de Peter Eötvös– y la New World Symphony en Miami Beach; la dirección de la «Novena Sinfonía» de Beethoven en los conciertos de Año Nuevo de la Staatskapelle de Berlín en la temporada 2013/2014, la misma en la que dirigió «Carmen» y «Rigoletto» en la Metropolitan Opera House de Nueva York y el «Réquiem» de Verdi en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. En 2015 participa en el estreno absoluto de la ópera «El público» de Mauricio Sotelo, sobre texto de Federico García Lorca en el Teatro Real de Madrid, escenario en el que ejerce desde 2014 como director principal invitado y sobre el que ha sellado aclamados éxitos. ▲



© Teatro Español

HISTORIA DE LOS TEATROS MÁS BONITOS DE ESPAÑA V

Teatro Español de Madrid

POR MARTA MARTÍN Y WEB TEATRO ESPAÑOL DE MADRID



La historia del Teatro Español de Madrid se remonta al 21 de septiembre de 1583, momento en el que tiene lugar su primera representación. Su actividad continúa hasta el día de hoy, convirtiéndose, así, en el teatro más antiguo del mundo en cuanto a representación continuada se refiere.

La andadura del Teatro Español comienza cuando las Cofradías de la Sa-

grada Pasión y la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad compran en 1582 en la calle Príncipe un traspacio o traspacio de una casa particular (que es el terreno baldío dedicado a los animales domésticos). De ahí su nombre generalizado de Corral del Príncipe, al ubicarse en dicha vía.

Sobre el aspecto físico del Corral, en el Archivo de la Villa de Madrid se conserva una planta levantada por el arquitecto Pedro de Ribera en 1735. Si se

consulta el plano del Teatro Español, se aprecia que la estructura actual coincide con el plano realizado por Pedro de Ribera. Sorprende ver que la ubicación del escenario es exactamente la misma en ambos planos.

En 1744 se derribó el Corral del Príncipe y, en ese mismo solar, se levantó un nuevo teatro, que quedó inaugurado en 1745 con el nombre de Coliseo del Príncipe. Fue construido como un teatro a la italiana por Juan Bautista Sachetti, arquitecto mayor de Madrid, con la colaboración de Ventura Rodríguez.

En 1802 se produce un gran incendio y queda en pie solamente la estructura exterior del teatro. Juan de Villanueva, arquitecto del Museo del Prado, fue el encargado de realizar los nuevos planos, incorporando una ampliación del escenario y la fachada que hoy conocemos, con balcones y un frontón triangular, típico del neoclásico. La ornamentación interior siguió el estilo decorativo de los tiempos de Carlos IV, según los modelos de El Pardo, Aranjuez o el Palacio Real. El teatro, reedificado en el mismo lugar que el anterior, quedó terminado en 1807.

En 1849, durante el reinado de Isabel II, el Corral del Príncipe se convierte en Teatro Nacional y pasa a llamarse Teatro Español. El Ayuntamiento de Madrid recuperó su propiedad en 1851, conservando el nombre hasta nuestros días.

A lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, se sucedieron numerosas reformas y ampliaciones, hasta que, en 1995, los arquitectos Andrés Oñoro y Enrique Ortega llevan a cabo la ampliación más importante del teatro, que albergará una sala de ensayos, una biblioteca, una cafetería y una sala de exposiciones, además de oficinas y almacenes.

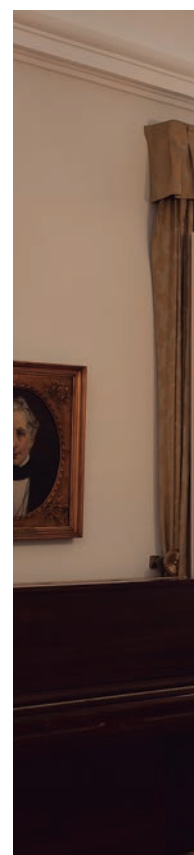
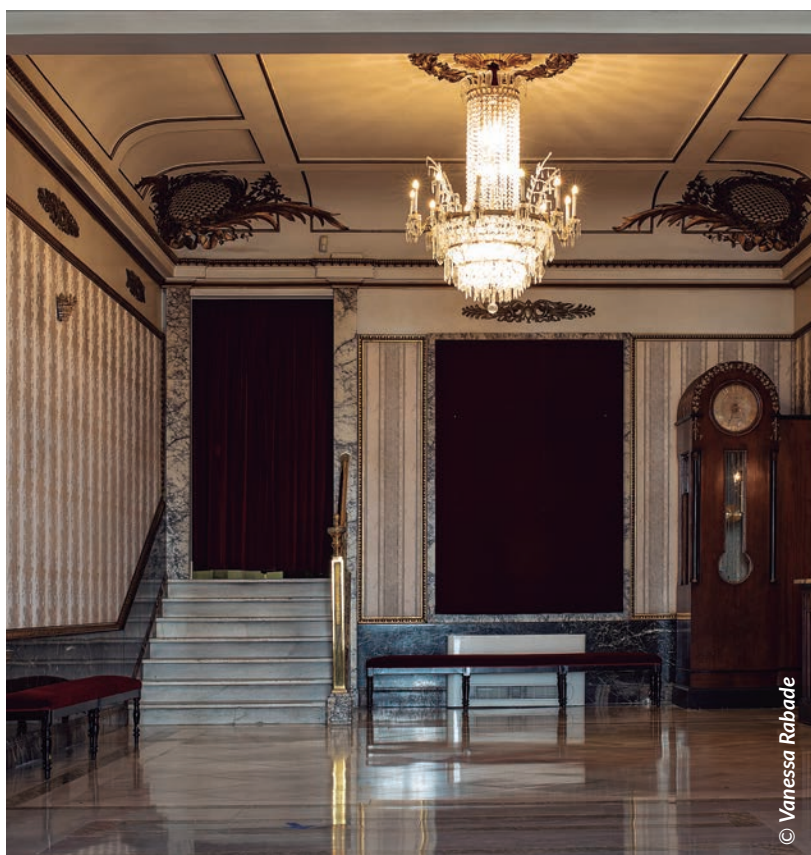
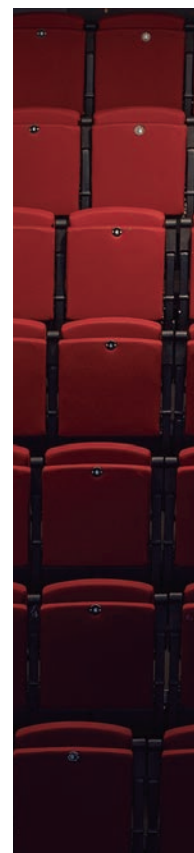
Acercarse al Teatro Español es entrar en un edificio único, no solo en cuanto a su historia, sino también a su vida, sus anécdotas y, cómo no, su actualidad. En él encontramos dos espacios destacados: la Sala principal y la Sala pequeña.

La Sala principal, con 735 localidades de perfecta visibilidad, dispuestas en tres pisos, con una prodigiosa acústica. En sus tablas vieron por primera vez la luz las obras de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Duque de Rivas, Zorrilla, Pérez Galdós, Unamuno, Valle-Inclán, Benavente, los Machado, García Lorca, Mihura o Buero Vallejo, entre otros. En ella se encuentra el Palco del Rey, situado a la derecha del público en la boca del escenario, con acceso por el ascensor real, de principios de siglo, en perfecto estado. Por su parte, el Palco del Alcalde se sitúa a la izquierda del público, en la boca del escenario.

La Sala pequeña, ubicada en el antiguo Café del Príncipe, se convirtió en 2006 en una sala de teatro de unas 110 localidades, que varían según la disposición de las gradas, pudiendo adoptar distintas configuraciones: a una, dos, tres o, incluso, a cuatro bandas.

Otros espacios con encanto del Teatro Español son: El Salón de Té, donde existe un “reloj-ascensor” de principios de siglo y es utilizado para realizar actos institucionales. El Salón Tirso de Molina, que en su origen fue el saloncito privado donde los primeros actores y actrices recibían a sus allegados y que ahora se emplea, debido a su belleza, para realizar entrevistas y fotografías a los artistas. El Parnasillo, un lugar especialmente recordado porque en él los dramaturgos se reunían con la compañía para hacer la primera lectura de la obra. Este último espacio se decoró en 1929 con una valiosa colección de retratos de artistas y literatos, única en su género, realizada por el pintor José Sánchez Pescador. Finalmente, el espacio Salón de los balcones, situado encima de la Sala pequeña, es una sala con infinidad de usos, que en estos momentos sirve para exhibición de obras de teatro de pequeño formato.

Desde su primera representación el 21 de septiembre de 1583, cuando aún no estaban hechas “ni gradas, ni ventanas, ni corredor”, como relató el cronista de la época Casiano Pelli- cer, por el escenario del Teatro Espa- ñol han desfilado infinidad de artistas de las más diferentes disciplinas y ha sido regido por diversas personalida- des del mundo escénico, como Isidoro



Máiquez, Julián Romea, Rafael Calvo, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Cayetano Luca de Tena, Miguel Narros, Juana de Orozco, Petronila Jibaja, Águeda de la Calle, María Gue-

rrero o Margarita Xirgu.

En la actualidad, Teatro Español está regido por Eduardo Vasco, sucediendo a Natalia Menéndez. Anteriormente, pasaron por el



En las imágenes podemos observar la Sala Principal, la Sala Margarita Xirgu, el Salón Tirso de Molina, el Salón de té, El Parnasillo y el Patio de luces

cargo directores figuras como José Luis Alonso, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puig, Mario Gas, Juan Carlos Pérez de la Fuente o Carme Portaceli.



«Oliver Twist, El Musical» llega al Teatro La Latina

Tras el éxito de Los chicos del coro, sus productores nos traen su nuevo espectáculo, Oliver Twist, el musical, al Teatro La Latina. Con una puesta en escena vibrante, música original y una historia universal sobre la infancia, la esperanza y la búsqueda de un hogar, esta propuesta teatral aspira a dejar huella en el corazón del público. Una producción pensada para toda la familia que combina emoción, ternura y grandes momentos musicales. Oliver Twist llega para convertirse en el nuevo gran musical familiar de la temporada. AMR Produce, productora de Los chicos del coro, trae por primera vez a España esta adaptación original del clásico de Charles Dickens.



Poncia llega al Teatro Bellas Artes de Madrid protagonizada por Lolita Flores bajo la dirección de Luis Luque



«Historia de una maestra» adapta la obra homónima de Josefina Aldecoa en una firme defensa de que la educación es el arma más poderosa

«Mi revolución está en la escuela». Esa es la premisa sobre la que gira *Historia de una maestra*, adaptación teatral de la novela homónima de la escritora y pedagoga Josefina Aldecoa, que el Centro Dramático Nacional estrena este viernes. Con versión de Aurora Parrilla, dirección de Raquel Alarcón, y dirección asociada de Laura Ortega, el montaje hace una defensa a ultranza de la educación como el arma más poderosa para que las sociedades avancen. Once intérpretes dan vida a la novela de Josefina Aldecoa en una puesta en escena de gran riqueza visual presidida por un aula como espacio simbólico de la historia. Esta producción del Centro Dramático Nacional podrá verse del 21 de noviembre al 11 de enero en el Teatro Valle-Inclán.



Una forma de vida. Un diálogo sobre la creación y el cuerpo como territorios para la supervivencia

Isabelle Stoffel y Juan Ceacero llegan por primera vez juntos a La Abadía con *Una forma de vida*, una adaptación teatral de la aclamada novela homónima de la escritora belga Amélie Nothomb. La obra es una reflexión sobre la monstruosidad que habita en nosotros mismos. Un diálogo sobre la creación, el cuerpo, y la necesidad del otro. ¿Dónde están los límites entre la realidad y la ficción cuando no puede mediar el cuerpo en una relación? ¿Cuándo la ficción comienza a erosionar la veracidad del relato? Del 9 al 23 de enero de 2026.

© Silvia Poch

La Veronal llega al Centro de Danza Matadero de Madrid con “La mort i la primavera”

Tras su celebrado estreno en agosto de 2025 en La Biennale di Venezia y su paso este otoño por Barcelona –donde agotó todas las localidades de sus doce representaciones–, llega a Centro Danza Matadero el nuevo espectáculo de gran formato de La Veronal, inspirado en la novela de Mercè Rodoreda *La mort i la primavera* y con música original de Maria Arnal. Marcos Morau y La Veronal se acercan a *La mort i la primavera* con una desconcertante fantasía de imágenes, gestos y cuerpos. Del 15 al 25 de enero de 2026 en la Nave 11 del espacio municipal.



© CND

NumEros

Serenade
George Balanchine

Echoes from a Restless Soul
Jacopo Godani

Playlist (Track 1, 2)
William Forsythe

La CND estrena “NumEros” en el Teatro de la Zarzuela de Madrid

El título de este programa, NumEros, es un portmanteau, una combinación de dos términos, numen y eros, en cierto sentido opuestos pero que conforman dos elementos centrales en la creación en danza: Numen como presencia intangible, inspiración poética o espiritualidad immanente que trasciende la voluntad del artista; y Eros como fuerza deseante, como impulso vital y creativo encarnado en el cuerpo. Cuando se encuentran, nace NumEros, que evoca el número como principio de orden, patrón subyacente, lógica que da forma al movimiento. Así, NumEros propone articular espiritualidad, deseo y estructura matemática en la danza. Siguiendo este concepto, este programa reúne el trabajo de tres coreógrafos de referencia, Georges Balanchine, William Forsythe y Jacopo Godani, que han desarrollado un pensamiento coreográfico formal y numérico, pero en el que la coreografía se construye como un campo de tensiones entre lo racional y lo corporal, entre lo medible y lo inefable. Del 11 al 21 de diciembre de 2025.

Vuelve 'Circo Price en Navidad' con el espectáculo familiar "Sueña despierto"



© Madrid Destino

© marcosGpunto



El grito de Cervantes contra la falta de libertad resuena en Teatros del Canal con "Numancia"


El grito contra la falta de la libertad que Cervantes lanza en Numancia volverá a escucharse largamente en Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid a partir del 9 de diciembre. Esta gran producción, versionada y dirigida por José Luis Alonso de Santos y acogida al sello Creación Canal, cuenta con un reparto de diecinueve intérpretes encabezados por Arturo Querejeta. Un actor al que el director teatral considera, junto a otra de las actrices del montaje, Pepa Pedroche, uno de los "más importantes del teatro clásico español".



Nieves Rodríguez Rodríguez

LAS PALABRAS

RESIDENCIAS
2024-2025

Centro de  Documentación Histórica



Las palabras

64 **MAS ESCENA**
TEATRO D'ANTALCIBRO



Elena Mateo Gálindo

**LA NIEVE
SOBRE NOSOTRAS**

RESIDENCIAS
2024-2025

Editorial *Desarrollo* Editorial
www.editorialdesarrollo.es

IMAS ESCENA 65

EDITA: Asociación de Danza Torre Tolanca

COORDINACIÓN: Antonio Luengo Ruiz

REDACCIÓN: Marta Martín,
Antonio Luengo, Héctor Peco, Alberto Sanz Blanco,
Iratxe de Arantzibia y Diego Peris.

MAQUETACIÓN: DiegoyPablo Design

IMPRIME: Lince Artes Gráficas

DEPÓSITO LEGAL: TO 39-2023

ISSN

2990-3610 Impresa

2990-3629 Online

DEPARTAMENTO COMERCIAL: Marta Martín
publicidad@masescena.es

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Calle Arroyada, 16
45100 Sonseca Toledo Telf. +34638819714

redaccion@masescena.es



Esta publicación no comparte necesariamente la opinión de sus colaboradores y protagonistas.

La editorial Masescena, a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo, del TRLPI se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Masescena sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de Masescena precisará de la oportuna autorización dentro de los límites establecidos en la misma.

JUNTA DIRECTIVA:
María Dolores Asensio
Manuel Palmero
M^a del Pilar Ruiz
Marta Martín
Antonio Luengo

Si quieres estar completamente actualizado puedes seguir nuestra revista digital en www.masescena.es
También podrás darte de alta en nuestro boletín semanal de noticias. Recibirás puntualmente cada semana nuestra información.

Cartas al director
redaccion@masescena.es
(Haz constar tu nombre y apellidos y número de DNI)

Si quieres suscribirte a nuestra publicación envía un correo electrónico a redaccion@masescena.es y te informaremos de cómo hacerlo.

FOTOGRAFÍA DE PORTADA:
ANTONIO LUENGO

ALFREDO SANZOL
EN EL TEATRO MARÍA
GUERRERO DE MADRID



Lectura infinita
[#pactoporlalectura](https://twitter.com/pactoporlalectura)



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO
Y FOMENTO DE LA LECTURA

Síguenos y compártenos en www.masescena.es y en:



@masescena



@Mas_Escena



@MasEscena



MasEscena

Temporada

2025-26

Teatro de
La Abadía



HASTA EL 14 DIC

Del fandom al troleo

UNA SÁTIRA DEL BLA BLA BLA

Texto y dirección:
Berta Prieto

Reparto: Belén Barenys, Roser Dresaire, Judit Martín,
Irene Moray, Laura Roig

Una producción de
Sala Beckett



13 DIC – 9 ENE

Caperucita en Manhattan

A PARTIR DE LA NOVELA DE CARMEN MARTÍN GAITÉ

Dramaturgia y dirección:
Lucía Miranda

Reparto: Mamen García, Marcel Mihok, Miriam Montilla,
Carmen Navarro, Carolina Yuste | Mar Calvo

Una producción del Teatro de La Abadía
Colabora: Teatre Nacional de Catalunya



PROGRAMACIÓN FAMILIAR

20 – 28 DIC

Komunumo

Eléctrico 28



2 – 4 ENE

Las pequeñas cosas

La Mecánica



¡Hazte Abadía!

Abonos desde 57€

Más información y ventajas
en nuestra web



Comunidad
de Madrid



cultura, turismo
y deporte

MADRID



LA EDAD DE PLATA

GOYESCAS

ÓPERA EN UN ACTO Y TRES CUADROS.
DE ENRIQUE GRANADOS Y FERNANDO PERIQUET

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

ÓPERA EN UN ACTO.
DE MANUEL DE FALLA, INSPIRADO EN UN EPISODIO DE
DON QUIJOTE DE LA MANCHA DE MIGUEL DE CERVANTES

PRODUCCIÓN DE LA ÓPERA DE OVIEDO
Y EL TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA (2023)

DEL 24 DE ENERO
AL 1 DE FEBRERO

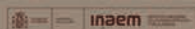
DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA
EL ARTE QUE NOS UNE

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES



ZARZUELA EN UN ACTO

BOHEMIOS

DE
AMADEO VIVES,
GUILLERMO PERRÍN Y MIGUEL DE PALACIOS, EN UNA VERSIÓN DE NANDO LÓPEZ

PROYECTO ZARZA

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

DEL 20 DE FEBRERO
AL 1 DE MARZO

DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA
EL ARTE QUE NOS UNE

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES

