

IMMASESCENA

TEATRO IDANZA CIRCO

_12/MARZO-ABRIL-MAYO2026/

Publicación Trimestral. 4,50 €

A portrait of Gloria Muñoz, an elderly woman with short, curly, light-colored hair. She is wearing a bright green, textured, long-sleeved top. She is smiling slightly and looking towards the camera. Her right hand is resting on a dark blue curtain. The background is dark and out of focus.

Gloria Muñoz

“EN TEATRO, SI ALGO NO TE GUSTA, ES COMPLICADO DEFENDERLO
TODOS LOS DÍAS CON TU CUERPO Y CARA AL PÚBLICO”

Pilar Jurado - María Adánez - Manuel Liñán

ZARZUELA EN TRES ACTOS

JUGAR CON FUEGO

DE
FRANCISCO ASENJO BARBIERI Y VENTURA DE LA VEGA

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

DEL 25 DE MARZO
AL 12 DE ABRIL

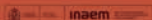
DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA
EL ARTE QUE NOS UNE

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES



ÓPERA BUFA EN DOS ACTOS

EL GITANO POR AMOR

DE

MANUEL GARCÍA, BASADO EN *LA GITANILLA* DE MIGUEL DE CERVANTES

PRODUCCIÓN DE LA ÓPERA ESTUDIO DE MÁLAGA -
TEATRO CERVANTES (2024)

DEL 22 AL 26 DE ABRIL

DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA
EL ARTE QUE NOS UNE

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES



ÓPERA EN TRES ACTOS

EL GATO MONTÉS

DE

MANUEL PENELLA

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

DEL 10 AL 28 DE JUNIO

DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA
EL ARTE QUE NOS UNE

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES





SUMARIO

Entrevista Gloria Muñoz	4
"En teatro, si algo no te gusta, es complicado defenderlo todos los días con tu cuerpo y cara al público"	
Entrevista Pilar Jurado	12
"Tengo la necesidad de hablar del mundo en el que vivimos a través de mi creación"	
Entrevista Muriel Romero	18
"El sentido de la creación es mostrarlo, compartirlo y comunicarlo con el público"	
Entrevista Darío Regattieri	24
"Me considero un creador emocional"	
Entrevista María Adánez	30
"El teatro no es solo hacer teatro, es una manera de vivir, es un punto de vista, un compromiso con la profesión"	
Entrevista Manuel Liñán	36
"Cuando he conseguido sentirme libre me he mostrado tal y como siempre he querido hacerlo"	
Reportaje Exposición Actores sin alma	42
"El Teatro de Rojas cumple 450 años y la noche aprende a mover los hilos"	
Entrevista Proyecto Zarza	48
Proyecto Zarza, zarzuela por y para jóvenes, celebró su décimo aniversario con 'Bohemios'	
Maquinaria escénica del siglo XIX	54
Historia de los Teatros más bonitos (VI)	56
Teatro Real de Madrid	
En breve	60
Bazar	64

LA FIRMA

Agradecido a mi generación

Paseo por las calles de Madrid. He llegado con bastante antelación al teatro donde tengo que realizar varias entrevistas. Como no llevo el equipo de audio y video conmigo decido dar algún pequeño rodeo mientras me dirijo a mi destino. Es momento de aprovechar el tímido sol que de vez en cuando asoma. En el corazón de Madrid se levantaron grandes y modestos teatros, además de algunas 'barracas' como les gusta denominar a algunos colegas del sector teatral refiriéndose a pequeñísimos teatros o salas, con un muy bajo presupuesto y condiciones más que lamentables para la acogida de personal artístico y público. Noto que la nostalgia me invade cuando paso por esos solares que hasta no hace mucho tiempo estuvieron habitados por espacios destinados a las artes en vivo, a las artes escénicas, al teatro. Son muchos los que han desaparecido por completo convirtiéndose en monstruosos edificios destinados a la vida empresarial. Oficinas, bancos, centros comerciales, hoteles y grandes franquicias llenan esos espacios donde en su día resonaron los versos y canciones de nuestros autores más emblemáticos. Uno de mis teatros favoritos, creo que por todos sabido, es el Teatro de La Latina, ubicado en el barrio del mismo nombre. Un local regentado por una de las actrices más populares y querida que haya podido dar el género de la revista. Siguiendo los pasos de sus inicios me dirijo al lugar donde estuvo ubicado el Teatro Martín. Lo conocí cuando era un edificio en ruinas. Ahora es un bloque de pisos residenciales. Paso por delante del desaparecido Teatro Real Cinema donde alguna vez trabajó un ya maduro José Luis López Vázquez... Tengo que dar las gracias por dos motivos. Primero. Por asistir al declive de un sector, como es el de los espacios teatrales, pero no a su final, y segundo, por no asistir al cierre de más espacios dedicados al arte de Talía. Después de mis obligaciones me apresuro cuando llego a casa para volver a hojear el fantástico libro de Antonio Castro, *Teatros desaparecidos en Madrid (Siglos XX y XXI)*. Más de 40 perdidos. ¿Qué podemos hacer?

Por Antonio Luengo

GLORIA MUÑOZ

“En teatro, si algo no te gusta, es complicado defenderlo todos los días con tu cuerpo y cara al público”

Gloria Rodríguez Gallego, conocida artísticamente como Gloria Muñoz, es una actriz de cine, teatro y televisión. Su padre era del cuadro de actores de Radio Madrid y desde muy niña veía cómo se hacían las radionovelas, que entonces se llamaban seriales. Empezó en 1965 en la compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado. Inició pronto su participación en el teatro independiente como miembro de Tábano (en especial en la “Castañuela 70”) y Los Goliardos. Ha alternado sus trabajos en cine con el teatro, con directores como José Luis Gómez, Mario Gas, Carme Portaceli, Calixto Bieito, Gerardo Malla o Claudio Tolcachir. Entre las numerosas películas en las que ha trabajado destacan *La vida alegre* (1987), de Fernando Colomo, *La flor de mi secreto* (1995), de Pedro Almodóvar, *Manolito Gafotas* (1999), de Miguel Albaladejo, *El Bola* (2000), de Acherro Mañas o *Deseo* (2002), *Mi querida cofradía* (2018) o *Buenos modales* (2022) de Gerardo Vera. Se ha prodigado igualmente en series de televisión, entre ellas *Los jinetes del alba* (1990), *Mar de dudas* (1995), *Menudo es mi padre* (1996-98), *Policías, en el corazón de la calle* (2001-02), *Manolito Gafotas* (2004), *El síndrome de Ulises* (2007-08), *Gran Reserva* (2011-2013), *La que se avecina* (2017) y *Señoras del (h)AMPA* (2019).



Viene al Teatro de la Abadía con la producción "Las Gratitudes". ¿Puede hablar de lo que nos cuenta?

Lo puedo contar perfectamente. Habla de varias cosas, mezcla varias cosas. Básicamente habla de esa gente que nos ha hecho cambiar la vida para bien y que necesitamos darles las gracias de alguna manera. Yo me acuerdo que cuando a Camín le dieron el Nobel, habló y escribió a su maestro porque decía que le había cambiado la vida, que él era el que le había hecho. Pues este tipo de gratitud, la señora de la función, la tiene guardada y quiere demostrársela a la gente que de hecho le salvó la vida en un momento dado cuando ella era niña.

Lo que ocurre es que esa mujer ha entrado en un proceso de afasia, entonces como ella es una mujer inteligente, ha trabajado como correctora, es filóloga, tiene mucha conciencia de que si se le acaban las palabras se le acaba la mente. Como ella dice, en un momento dado de la obra, hay que decir las cosas que uno quiere decir, hay que decirlas pronto todas antes de que sea demasiado tarde. Ese proceso de esa mujer que está aterrizada porque está con la sensación de que va a perder, que la mente, como dice ella, va a echar a volar, se las va a pirar y quiere antes dar esas gracias.

Al mismo tiempo, está la gratitud de la chica a la que ella ha cuidado desde niña y la gratitud hacia el logopeda, o sea, es una mezcla de gratitudes, habla de eso, de la necesidad que tiene uno. Pero no es una cuestión de que haya que hacerlo, no es una cuestión moralista de que tú tengas que hacerlo, sino que hay gente a la que tú tienes necesidad de agradecer lo que han hecho por ti. Todo esto dicho así parece un drama tremendo, pero no es verdad, tiene momentos de mucha comedia, sin que haya chistes, o sea, simplemente las situaciones que se dan a veces son muy cómicas y a mí siempre me ha gustado ese tipo de teatro, ese teatro que conmueve a la gente, que lo tienes que hacer muy de verdad, pero que también hace reír por las situaciones.

¿Qué relación tiene esta protagonista con el resto de personajes que aparecen en escena?

Lo puedo contar porque es el inicio de la obra. A ella la tienen que llevar a un

centro especial para tratar de curarle esta afasia que está iniciándose. Las relaciones son, con la mujer a la que ella ha cuidado de niña, porque tenía problemas con la madre, con la mujer, la chica joven, a la que ella ya ha cuidado de niña y que ahora viene a verla, y que también tiene que agradecerle. Y la otra relación es con el logopeda que le pone la institución para que le ayude a no perder el lenguaje, para que le ayude a recordar palabras, a decirlas bien, el trabajo que hace el logopeda.

Lo que pasa es que ella misma le dice "yo sé que esto no va a servir para nada", porque es un problema de degeneración neuronal. Al principio de la función está muy enfadada porque no quiere que la lleven, como pasa con toda la gente mayor, me pongo en el caso y a mí me pasaría lo mismo, no quiere que la lleven a una institución, pero es consciente de que no tiene más remedio. Todo le parece mal y está muy enfadada, pero poco a poco va tomando una buena relación con ellos porque ella misma es consciente de que están, digamos, a su favor.

No sé si es la primera vez que pisa La Abadía. ¿Qué supone estar en un teatro tan emblemático en Madrid?

No he pisado nunca esta sala, pero había estado en la otra con "La respiración", con Sanzol. Para mí La Abadía es un teatro en el que José Luis hizo lo que los que estábamos en el teatro independiente hubiéramos deseado hacer. Es un teatro, como tú dices, completamente emblemático, al que a uno le gusta mucho venir, que siempre te sientes muy bien acogido, pero que además sabes que el público que viene también es un público que viene a ver algo que no es el teatro habitual que se da en los teatros comerciales.

Supone, de alguna manera, aparte de que te puede hacer ilusión estar en este tipo de teatro, y con la dirección que tiene ahora lo mismo, pero aparte tiene como un punto que lo une con la época del teatro independiente. Es un poco lo que uno había soñado tener.

Leyendo parte de su biografía, los inicios son en ese teatro independiente que comenta con actores, actrices y directores maravillosos que hemos tenido en nuestro panorama teatral. ¿Qué recuerda de aquella época?

Bueno, mis inicios en realidad son en



teatro comercial, que empecé con Amelia de la Torre y Enrique Diosdado, haciendo teatro comercial que no me gustaba nada. Yo al mismo tiempo estaba en la universidad y me parecía un teatro, y el público no me gustaba nada de nada y estaba dispuesta a dejarlo cuando, como yo digo, de pronto llegó Margallo y empezó la cosa a cambiar.

Entré en el teatro independiente con la "Castañuela 70". Yo tenía en mente, porque había visto varias cosas de independiente en distintos colegios mayores, que era una cosa amateur. Entré a hacer la Castañuela y ahí con Ángel Facio, que era el director de Los Goliardos, tuvimos una reunión una noche que nos estuvo dando una especie de charla, hablando



© A. Luengo

de que si nos poníamos, nos uníamos, había mercado suficiente para convertir este tipo de teatro que queríamos hacer, que era muy político, pretendía ser muy europeo, muy nuevo, muy distinto, y este tipo de teatro tenía un cierto mercado, sin necesidad de depender de ninguna institución, pero que había un mercado al que podíamos acudir. Y así empezamos a meternos, a convertirnos en profesionales. Era todo el día dedicado a eso.

Mi padre me decía “¿tú no querías ser actriz?, pues te has metido a monja, porque estás todo el día metida en el convento. Para mí es una época extraordinaria. Como he dicho antes, trabajar con Margallo, con Ángel Facio, los montajes

que hicimos, que eran maravillosos, los actores que estábamos y lo divertido que era.

Fue una época en donde, además, en los festivales europeos veíamos otro tipo de cosas que nos seducían. En el caso de Tábano, hacíamos un teatro que estaba muy entroncado también con la tradición española, pero llevándolo a la modernidad, muy irónico, muy satírico, muy político. Y luego ya la segunda parte de mi estancia, a partir del 74, ya es, además, ese viaje con bebé, que eso es el colmo, porque nosotros en el Independiente lo hacíamos todo.

En Tábano, en concreto, éramos 14, entre músicos y actores. Naturalmente no podíamos llevar, además, técnicos, y

hacíamos todo lo que hubiera que hacer nosotros. Cargas, descargas, y a la carga y descarga ya se unió lo de bajarme el corralito, el cochecito del niño, los pañales... Es una época de mi vida que no cambiaría por nada y que además aprendí mucho de teatro, muchísimo.

¿Cree que hoy día, con la situación actual que tenemos, se podría dar un tipo de teatro como ese teatro independiente? Partimos de la base que yo creo que los actores y actrices actuales, o sea, más jóvenes, no tienen el mismo compromiso con la profesión que tenían ustedes.

Yo creo que es una época muy distinta porque nosotros, los que estábamos en el Teatro Independiente, de hecho, éramos

todos antifascistas y antifranquistas. No te limitabas a ser un actor que quería hacer una obra de teatro bonita, y bien hecha, y moderna, y tal, sino que, además, querías que tuviera un contenido.

Yo creo que ahora los actores actuales tienen muchísima más formación porque salen todos de escuelas. Hay muchos. Lo que no tienen, quizá, es esa tendencia de cooperativa, de juntarse en torno a una idea y a una intención de hacer un tipo de teatro muy determinado. Además, hay otra cosa que es la competencia desleal de las producciones que se hacen en los teatros nacionales que son buenísimas, son de una calidad enorme y donde también ahora se dicen cosas políticas y no pasa nada. Creo que no es que los actores no tengan esa intención, sino que las circunstancias históricas son muy diferentes. Yo conozco grupos, mi hijo ha formado a veces, que cuando están parados, por ejemplo, cuando no están contratados, ellos trabajan como trabajábamos en el independiente.

Quizá está más extendido el que hay que dar trabajo también a los técnicos, que no se puede hacer una compañía donde tú te lo haces todo, pero creo que hay compañías que están funcionando así. Hay una cosa que cambia, que es que hay subvenciones. Entonces no recibíamos ni un duro, era todo lo que venía de taquilla o de la gente que nos contrataba. Yo recuerdo una actuación de "Castañuela 70", que nos había contratado no sé quién en Pozuelo, nos pagó un caché grande y, en primera fila, estaba Simeón de Bulgaria, tú imagínate, para nosotros era... Nos tuvieron apartados de los invitados, nos tenían como si estuviéramos en un corral. Había gente que se arriesgaba a la obra de moda, pues te pagaban un caché, pero no había subvenciones, no había posibilidad de apoyos, de ninguna institución, porque los apoyos venían dados de que no hablaras de determinadas cosas.

Y luego estaba la censura, que aparte de que no hubiera apoyos... La segunda obra que presentamos a censura después de "Castañuela 70", con Tábano, setenta y tantas hojas, nos dejaron sin tachar tres, o sea que hazte una idea de cómo era todo aquello. Yo creo que ahora, no es que los chicos, es que no hay ese sentimiento de cooperativa, de trabajar en equipo y de buscarse la vida, no está tan acusado como entonces, por las circunstancias actuales, que son distintas.

A mí me encanta una frase de Margallo, que decía: "Yo cuando producía o dirigía una función de teatro, si no funcionaba, pues rápidamente ponía la cabeza en otra cosa".

Claro, claro. Yo estaba en Tábano y en Goliardos, y como iba muy bien, cuando aquí por ejemplo se prohibía, nos íbamos a trabajar para la inmigración, pero que nos contrataban ellos, no iba con el Ministerio, había otra gente que iba a trabajar en esa misma época con el Teatro Nacional, contratados por el Ministerio de Trabajo. A nosotros nos contrataba la gente del PCE, se juntaban, además eso era una cosa muy bonita, porque se juntaban los de UGT, los de PCE y los de CNT para conseguir un caché para poder pagarnos, que lo que hacíamos es que cobrábamos poquísimo y dormíamos en las casas de los propios emigrantes. Ahí aprendí muchísimo.

Era una época en que había idea de equipo. Creo que los chicos de ahora también tienen idea de equipo, pero falta el empuje de tener algo sobre lo que hablar. Y luego es que hay que ganarse la vida, entonces vivíamos con muy poco.

¿Qué espera de este paso por La Abadía, de esta obra dirigida por Juan Carlos Fisher?

Espero mucha felicidad. Yo he estado en un momento un poco duro personal, y ahora los ensayos están siendo la vida. Eso a mí me gusta muchísimo y espero que el pase por La Abadía nos suponga muchas más funciones. Espero que a la gente le guste mucho porque estoy segura de que le va a gustar, y yo espero estar muy feliz haciéndola. Con Juan Carlos, que yo no le conocía, había visto sus obras pero no había trabajado nunca, está siendo una relación maravillosa en los ensayos y con los dos actores que me acompañan también, entonces creo que lo vamos a pasar muy bien, y cuando nosotros lo pasamos bien en el escenario lo pasa bien el público, eso suele ocurrir siempre.

¿Qué se le pasa por la cabeza cuando es joven y decide dedicarse al mundo del teatro?

Pues en mi caso lo que se me pasó por la cabeza es 'yo quiero hacer eso', pero quiero hacer eso porque me gustaba, quería hacer teatro. Cuando empecé a estudiar, a prepararme para esto, no se me pasó por la mente hacer cine ni tele-



visión, inmediatamente empecé a hacer televisión, series y estudios uno y cosas muy pronto, pero lo que quería era hacer teatro. Y lo que se te pasa por la cabeza es la posibilidad de ser otro, de hacer otro personaje, de ser una persona que no eres tú. A medida que vas haciendo obras te vas dando cuenta de que esto es una realidad, vas acumulando dentro de ti gente que no eres tú, pero a la que tú le das vida, con lo cual tú le das vida pero ellos te dan a ti una vida. Me acuerdo que mis hijos me decían "mamá, que te estás trayendo el personaje a casa, cuidado". Era muy jovencita cuando decidí que quería ser bailarina de puntas, pero no había una escuela cerca de mi casa y era muy difícil que llegara al conservatorio. A los 12 años le dije a mi padre que quería ser actriz, me dijo esa frase que siempre he recordado de, bueno, vas a empezar a ir a clase y si tienes talento sigues, pero si don José, que era mi primer maestro, me dice que no tienes, lo dejas y te dedicas a otra cosa, porque mi padre quería que fuera escritora.

¿Su padre perteneció al cuadro de actores de Radio Madrid?

Mi padre era actor de Radio Madrid y él quería que fuera como Carmen Vázquez-Vigo, la madre de Verónica Forqué, que era una escritora extraordinaria. De vez en cuando hacía guiones para la radio y él la admiraba muchísimo. Quería que fuera escritora, pero cuando le dije que quería ser actriz pues lo primero que me dijo es que tenía que prepararme, y me pidió que hiciera una carrera para que no fuera una persona inculta. Le gustaba mucho su trabajo. Él había sido músico antes que actor y le parecía que dentro del teatro era muy bueno que hubiera gente que tuviera una cultura y que pudiera entender bien lo que hacía. Él hubiera estado muy contento.

¿La vieron en escena? ¿Cuál fue la reacción de ellos?

La de mi padre, maravillosa, porque me llegaron a ver primero en las que hice con Amelia de la Torre. Luego empezaron a ver otras cosas. Hay una anécdota que hice un mutis en Tábano, pero no fue con Castañuela, yo no sé qué estábamos haciendo, debió ser ya con "La ópera del bandido", me acuerdo que hice un mutis y de pronto arrancó un aplauso de alguien. Y dije yo, es mi padre, y yo no sabía que estaba mi padre. Y realmente

era mi padre el que había arrancado el aplauso. Sí, él estaba muy satisfecho, le gustó mucho.

¿Qué es lo mejor que ha hecho profesionalmente?

He hecho cosas maravillosas de, por ejemplo, teatro clásico, de teatro comercial he hecho también cosas buenas, pero para mí lo mejor que he hecho ha sido la última función que hice con mi hijo, que se llamaba "Ira". Escribió una obra a medida, pero no para que yo me luciera, sino para que yo utilizara todas las habilidades, digamos, que a lo largo de los años he ido aprendiendo. Había mucha comedia. Lo único que no me hizo es cantar, pero había mucha comedia, había momentos dramáticos, de tristeza, de rabia. Me hizo un traje a medida para que yo estuviera muy a gusto y por otro lado era muy divertido el trabajo juntos. Por ejemplo, desde "La boda de los pequeños burgueses", que fue algo extraordinario y otras obras que he hecho con esta misma compañía, como por ejemplo "Emilia" o "Todos serán mis hijos", obras que he hecho con Mario como "La Orestíada", un trabajo extraordinario que hicimos en Mérida. Y lo mismo pasa con "Troyanas". "Mestiza" fue una obra preciosa que hicimos no hace mucho tiempo. Pero si me tengo que quedar con algo, me quedo con esta por eso que te digo, porque tuve la sensación de tener la ocasión de todo lo que yo he aprendido a mi edad, y desde que llevo trabajando, los 17 años, que eso quiere decir que llevo 60 años trabajando, pues me daba la opción de utilizar todos los aprendizajes, yo no lo llamo talentos, lo llamo habilidades porque este oficio es muy artesanal, y me daba ocasión de utilizar todo y de divertirme mucho con la persona que estaba conmigo en el escenario.

¿Qué supuso para una actriz de su talla interpretar esa función en el Corral de Comedias de Almagro?

Fue algo maravilloso porque además también estaba con mi hijo que era el que hacía de Tirso de Molina, y que de ahí sacamos la idea de hacer otra cosa juntos, por cierto. Pero es que fue un trabajo muy bonito, porque era un personaje que por un lado existía, por otro lado, tenía que hacer, como Yayo Cáceres es imparable para que te conviertas en un personaje, en otro, cantes... Silvina Tabús es la que cantaba junto a un guitarrista, una

cantante extraordinaria que me apoyaba y que entonces hacía que pareciera que yo canto muy bien. A ver, no es que cante mal pero no tan bien como ella me ayudaba con su apoyo. Había partes entre el público. Era como una vuelta a todo lo bien que me lo había pasado en la época de El Tábano, en concreto, pero muy contenido, en un diálogo, nada más, en un solo escenario, y concretamente en Almagro es que utilizábamos hasta las propias paredes del corral, o sea, en Almagro fue como el sitio ideal para hacer este tipo de trabajo. Es un recuerdo extraordinario para mí.

Además, yo creo que es mágico mirar desde el escenario, desde ese tablado, las estrellas en la noche. Y a ese público, en este caso, entregado

Trabajar en Almagro es algo muy especial. Es lo mismo que en Mérida. El trabajo al aire libre y con este tipo de festivales que el público sabe lo que va a ver es muy gratificante. Esta función era nueva, era un clásico, pero era un clásico que se había inventado Julieta Soria. Una historia hecha en el siglo de oro español donde Tirso de Molina era un paparazzi que entraba a entrevistar a la hija de Pizarro, nada más y nada menos. Era un invento muy moderno, y con canciones modernas. Estaba dentro de las ideas del festival.

¿Con qué director, directora se ha sentido más a gusto trabajando?

He tenido una suerte inmensa en este terreno porque si tuviera que decir tendría que decir con quién no te has sentido a gusto trabajando y eso no lo voy a decir, claro, pero serían los únicos que pueda decir. La verdad es que me he sentido muy a gusto con Mario Gas, José Luis Gómez, Calixto, Gerardo Vera... Tolcachir fue un descubrimiento maravilloso. Mi marido, José Antonio Ortega, que hicimos dos o tres trabajos extraordinarios partiendo de la época mía que vivía en Barcelona. Me olvido de muchos porque tengo la fortuna de haber trabajado con tantos. Quizá con el que más me he entendido, de entenderme, es con Claudio, pero con el que más me he divertido y más me he entendido a partir de broncas sería con Mario, y también con José Antonio Ortega, con mi marido, pues nos hemos llevado el trabajo a casa y hemos tenido discusiones y cosas. Pero he tenido una fortuna enorme con los direc-

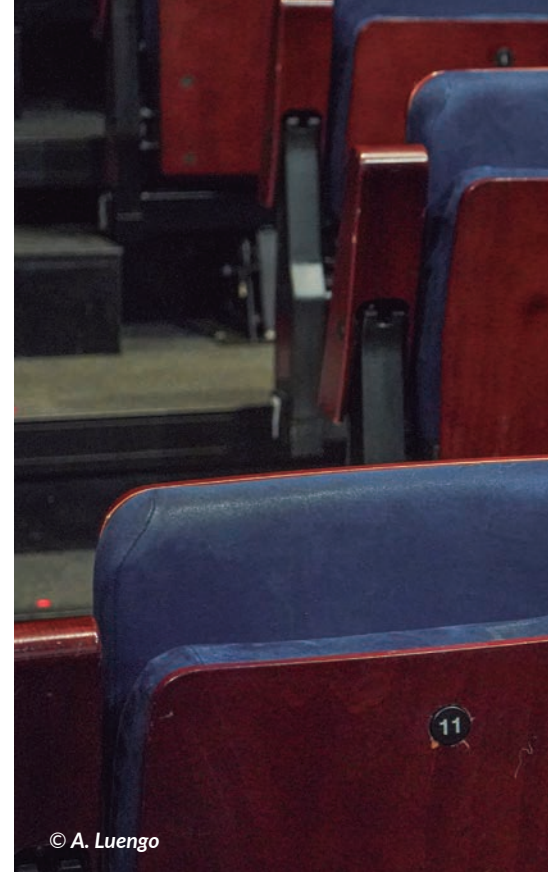
tores con los que he trabajado. También tengo que decirte que soy una actriz que me gusta mucho el trabajo con el director, o sea, la dialéctica que se crea entre la propuesta que tú traes y la que trae el director, y lo bonito del teatro, por eso me gusta tanto el teatro, es que se ensaya, y entonces puedes hacer pruebas que él te propone, pruebas que tú propones, se juntan y de ahí sale el resultado del personaje y de toda la obra, y de la relación con los compañeros que están en escena que también eso es básico. Elegir uno no es que no quiera. Realmente, si tuviera que dar un nombre que no te lo voy a dar, naturalmente, serían dos directores con los que no me he entendido bien

¿Su nombre en la agenda de quién le gustaría que se cruzara?

Se cruzó, pero no pudo ser porque se murió. Con Miguel Narros me hubiera gustado trabajar. Me gustaría que se cruzara, también ha habido ocasión, y tampoco, con Mayorga precisamente. Me gustaría que se cruzara con José Luis Gómez, y me gustaría que se cruzara con cantidad de gente joven. Me gusta mucho trabajar con la gente joven, porque son como nuevas, con visiones nuevas, un teatro que es distinto. Tengo la suerte de haber trabajado también con Pablo Messiez, que hace cosas diferentes, pero me gustaría mucho que se cruzara con los que están empezando, eso me gusta mucho.

¿Qué hace antes de salir a escena? ¿Tiene algún rito particular?

Tengo el rito, muy metido, de primero encerrarme en el camerino un rato sola. El maquillarme, me maquillo, me gusta, aunque esté en sitios donde hay sala de maquillaje, me maquillo yo, porque voy empezando a ver el personaje, voy empezando a entrar en el personaje. Luego sí suelo estar un poquito antes, entre cajas, o si empiezo en escena, en escena ya, para concentrarme. Me gusta cuando hay, que en las últimas funciones se está volviendo a hacer, porque lo hacíamos en los independientes, lo hacíamos y ahora se vuelve a hacer, cuando hay el ritual de cogernos todos de las manos y hacer el ritual en equipo, eso me gusta mucho. En cada obra es una cosa, pero eso sí me gusta mucho, hacerlo unos segundos antes de irte a concentrarte tú en tu rincón y entrar en el personaje, o sea, es concentrarte en el personaje que tiene



© A. Luengo

que salir. Lo que sí suelo hacer también, pero eso lo hago en el camerino antes, es reparar, por lo menos, no la obra entera, porque eso sería interminable, pero por lo menos un trozo de la obra, el trozo que me sea más complicado, repararlo de texto.

¿Se arrepiente profesionalmente de algo que ha hecho?

Sí, hay una función que me arrepentí, pero bueno, no pasó nada, la estrené y luego lo dejé. Y no estoy hablando cuando yo dejé "La respiración" de Sanzol. La dejé al cabo de un tiempo, pero no porque me arrepintiera de haberme metido en el lío, sino porque el lío resultante no me sentía, vamos, lo hablé mucho con Alfredo y fue, o sea, de ahí me fui, pero no me arrepentí nunca de haber estado en el follón. Y luego, no, porque una vez ha habido cosas que me han ofrecido, pero he tenido la fortuna de haber podido decir que no a cosas, eso es una fortuna inmensa en mi profesión, que casi me da vergüenza decirlo, porque hay muchísima gente que tendría que decir, o sea, y yo he dicho a cosas que sí, que no me acaban de gustar, pero que luego, como yo digo, me enrolló y ya me gusta, y al final defiendo lo que he empezado a hacer, lo defiendo. Y en teatro creo que nunca, sí, una, pero la dejé enseguida. Pero en televisión he hecho muchas cosas que no habría hecho, pero que bueno,



oye, las haces, es una forma estupenda de ganarse la vida y te vas a tu casa y ya está. El inconveniente es que esto, hacerlo en teatro, si no tienes más remedio, yo aconsejo a todo el mundo que haga todo lo que le ofrezcan y todo lo que le paguen, porque esto es una profesión, no es un capricho.

Hay que hacer todo, pero es más complicado si algo no te gusta, porque lo tienes que defender todos los días y además lo tienes que defender con tu cuerpo, cara al público. No es en la pantalla que bueno, me voy y ya está, pero esto lo tienes que defender cada día y yo he tenido ahí muchísima suerte.

Es una actriz todoterreno. Teatro, cine, televisión, ya me ha contado esa afinidad, esa comunión que hay con el público de las artes escénicas en directo, pero ¿cuál es la parte positiva que saca del cine y de la televisión?

El cine me gusta mucho. Me parece apasionante porque tienes la opción de delimitar muchísimo todo lo que estás haciendo, tus pensamientos, del primer plano en definitiva. Aprendes otra forma de hacer el trabajo, una forma muchísimo más contenida y más de adentro, con muy poquita expresividad, entonces me gusta, a mí me gusta hacer cine.

Televisión tiene una cosa maravillosa que es la agilidad mental que te da, o sea, en la televisión aprendes también,

aprendes mucho, porque aprendes a manejarte con la cámara, yo hice mucha televisión de joven, muchísima, cuando se hacía con tres cámaras y se cortaba, o sea, y si cortabas había que volver al principio, y aprendes a eso, a moverte con la cámara, pero luego la televisión moderna, las series nuevas, te da una agilidad tremenda porque aprendes de un día para otro, prácticamente te dan los guiones muy rápidos y tienes que reaccionar enseguida, y luego tiene la gran ventaja de la popularidad, que eso también es algo muy valioso, no quiero hablar ya económicamente, que también hay una gran diferencia entre una cosa y otra.

¿Es una mujer sensible? ¿Se emociona fácilmente?

Lloro con dificultad, pero sí, me emociono muy fácilmente. Mis hijos se reían mucho de mí cuando ponían "Espartaco", que lo hemos visto 80 veces, porque yo siempre que decía Tony Curtis "yo soy Espartaco", siempre me emocionaba. Mis hijos decían: "¡Mamá, que ponen Espartaco!, ven por lo menos a ver la escena esta. Me emocionan mucho las cosas de solidaridad. Y me emociono con cosas, claro, personales. Pero tengo dificultad para llorar.

¿Quién ha sido la persona más importante de su vida, o sigue siendo la per-

sona más importante de su vida?

Ha habido dos personas muy importantes en mi vida, que son mis hijos, que han sido las personas más importantes de mi vida. Uno de ellos ha muerto hace dos años, y entonces la persona más importante de mi vida, por mucho que mi pareja, mi compañero, al que adoro, es una persona muy importante, mi padre fue alguien fundamental en mi vida, a quien yo tendría que darle las gracias. No tuve tiempo, también me pasó como a la señora de "Gratitudes". No tuve tiempo, pero tendría que agradecerle mucho. Pero hoy en día, la persona más importante de mi vida es mi hijo mayor, que afortunadamente está teniendo un éxito enorme en su profesión, y se ha quedado como mi niño.

Y usted, ¿para quién es la persona más importante?

Si te digo que para mi niño... No, yo creo que para mi pareja. Creo que para mi pareja, soy hoy por hoy la persona más importante. Él también para mí, pero es que el tema de los hijos es muy fuerte, muy potente. Y además, el hecho de haber perdido a uno, hace que me haya acercado mucho más, más de lo que ya estaba, que lo he estado siempre, al otro.

Para finalizar, ¿qué le pide al mundo del teatro?

Al mundo del teatro, dices. Pues que siga, que siga. Creo que el mundo del teatro, el mundo del directo, es el único que nos puede salvar de toda esta catástrofe que se avecina con las inteligencias artificiales, con las nuevas tecnologías, que no sabe uno a dónde pueden llegar. Yo creo que, tanto para los actores, para los directores, para los técnicos, como para el público que lo recibe, el mundo del teatro es un mundo vivo que te hace emocionarte, que te hace compartir la emoción. Y yo creo que lo que le pido es que siga existiendo. Que me dé todo lo que pueda lo que me quede de vida, y que nos dé a todos esa sensación hermosa de aquello que llamaban, cuando yo era jovencita, las buenas vibraciones. Las buenas vibraciones las recibes aunque estés haciendo un personaje malvado. Las vibraciones del público, aunque estén llorando, si están riendo las oyes, pero si están emocionados en silencio, también. Esa comunicación creo que solo se puede dar con el teatro o con la música en directo, claro. ▲



PILAR JURADO

“Tengo la necesidad de hablar del mundo en el que vivimos a través de mi creación”

Artifex Sui es el nuevo trabajo discográfico de Pilar Jurado, concebido como una celebración de treinta años de creación para orquesta sinfónica y como afirmación de una trayectoria artística única en el panorama musical contemporáneo. El título del proyecto –Artifex sui, “artífice de sí misma”– define la esencia de una creadora integral que ha desarrollado simultáneamente su labor como compositora, directora de orquesta y soprano, en un recorrido poco habitual dentro del mundo de la música. Desde sus inicios, Pilar Jurado fue instada a elegir una sola de sus facetas; su decisión consciente fue ejercerlas todas, construyendo un lenguaje propio desde la libertad y la coherencia artística



© Compañía

Por qué decide llamarle a esta nueva producción Artifex Sui y celebrar sus 30 años de carrera?

No de carrera. 30 años de creación para orquesta sinfónica, pero mi carrera es mayor. Son 30 años de escribir para orquesta, de enfrentarme al mundo de la orquesta y ofrecerles mis obras. ¿Por qué? Porque ya hace mucho tiempo que esto del Artifex Sui siempre sentí que me representaba. El disco, realmente, decía “Pilar Jurado Artifex Sui”, es decir, Pilar Jurado artífice de sí misma. Y ese artífice de sí misma es que cuando echo

la mirada atrás me doy cuenta de que al final he sido lo que quería ser a pesar de... La gente piensa que todo se ha dado de forma muy natural, que ha sido siempre fácil, y no es cierto. Hay muchos momentos a lo largo de tu trayectoria, casi desde el principio, en el que te encuentras con gente que se convierten en obstáculos para desarrollar tu talento o que piensan que no deberías hacer tantas cosas, o que piensan que quizás estás desaprovechándote porque con tanto talento tendrías que hacer una y todo tu talento desbordarlo en una cosa. Y yo siempre pensé, primero, que no hacía cosas diferentes, que en el fondo lo que hacía era servir a la música

y era música, pero es verdad que son facetas dentro de la música que requieren de preparaciones muy diferentes y que requieren de exigencias también vitales muy distintas.

El que yo las haya hecho todas y que haya destacado en ellas es lo que sorprende. Claro, porque puedes hacerlo todo y estar en todo y no ser maestro de nada, pero la realidad es que yo creía en todo esto porque lo amaba, lo disfrutaba y sentía que servía a la música. Para mí nunca fue una cosa extraña porque yo siempre me ponía como ejemplo a Johann Sebastian Bach y a otros, pero Bach era organista y además enseñaba a sus hijos, y además enseñaba matemáticas, y además era el maestro de capilla, y además tuvo 20 o 21 hijos. O sea, quiero decir que le daba tiempo para todo.

Es verdad que vivimos en un mundo en el que, sobre todo el siglo XX y la segunda mitad, fue como el siglo de dedicarte a la súper especialización. Yo me dedico a hacer un tornillo de no sé qué. Y solo me dedico a eso. Y yo creo que me moriría. Si solamente hubiese hecho una cosa y siempre lo mismo me habría muerto porque mi mente es tremendamente creativa y a mí todo me apasiona, todo me encanta y siempre tengo la necesidad de generar un nuevo proyecto, de hablar del mundo en el que vivimos a través de mi creación.

Porque creo, también fundamentalmente, que los artistas tienen la obligación de ser el espejo en el que se refleje la sociedad y en el que tú puedas también poner tu impronta y decir “cuidado con esto”.

El gran problema del siglo XXI ha sido la pérdida del humanismo en las enseñanzas. Parece como que todo tiene que ser objetivo, todo tiene que generar dinero y todo lo que no forme parte de ese engranaje es como que no es importante y resulta que es todo lo contrario. Lo importante son esas pequeñas cosas a las que a veces no hacemos tanto caso y lo importante es todo aquello que te hace crecer como ser humano y hacer crecer a los demás contigo, y aquello que emociona y aquello que comparte, que comunica.

Estamos viviendo un momento extraño, y yo lo entendía además así, también de hecho en el libro hablo sobre inteligencia artificial y sobre todo esto porque cuando yo hace dos años vi que la inteligencia artificial generativa, ya cuando la pandemia, entendí que en el mundo digital había que meterse a fondo

y me puse a hacer másteres como una loca sobre el mundo digital porque me encanta aprender y la gente me dice, pero bueno, ¿no tienes bastante ya con seis títulos en música? Y yo digo, no, porque al final siempre hay que seguir aprendiendo y creo que aprenderé hasta el último día de mi vida. Pero te das cuenta de que algo está cambiando, que todo el mundo que va a venir va a ser diferente y que tienes que entender de qué va esto para poder saber cómo transformar tu arte a esto que viene. No cómo transformar el arte en sí mismo, sino cómo hacer que tu arte siga perviviendo a pesar de que los medios sean otros.

Hay que enseñar también a otras generaciones a entender que el ser humano tiene que seguir teniendo el criterio suficiente como para poder seguir aportando y lo que me preocupa muchísimo con las nuevas generaciones es precisamente que se están acostumbrando a consumir cultura con minúsculas, que se están acostumbrando a no tener criterio en las cosas, sino dejar que otros les digan por dónde tienen que caminar y yo creo que todas las personas que tengan en su ADN un poquito de creatividad en el fondo lo que quieren es hacer algo diferente y algo único. La inteligencia artificial está muy bien, es una herramienta espectacular, absolutamente espectacular, es casi mágica, tan mágica como mi dirección (risas), pero es verdad que la gente no está entendiendo que es una herramienta y lo están convirtiendo en un fin en sí mismo, y el gran problema que tenemos es que estamos tratando con un sistema cuasi vivo que tiene cada vez más criterio propio aunque diga no, yo no pienso, no es cierto, yo le pongo pruebas todos los días y hace lo que hace un ser humano, un ser humano coge premisas, las ve, las analiza y sobre eso toma una decisión y no se diferencia tanto de lo que está haciendo la inteligencia artificial.

El gran problema que tenemos es que estamos ya al borde de la superinteligencia y la superinteligencia es cuando ya nosotros no vamos a comprender los procesos generativos que está realizando y ahí el problema es que entramos ya en un lugar en el que hay un ser entre comillas superior que tiene una inteligencia mucho mayor que la del ser humano.

Entonces ¿qué ocurre? ¿Qué hacen las especies cuando una es más inteligente que otra? Creo que es un momento en el que se ha tenido que hacer una reflexión muy grande que no se ha hecho y también yo creo que al final a través de la propia creación absolutamente



humana que es la que yo presento en este disco, porque obviamente son músicos tocando, yo dirigiendo, yo cantando...

¿El disco se ha grabado usted cantando en solitario?

El disco se ha grabado yo dirigiendo la orquesta... Dirigiendo la orquesta... Y son composiciones... Son composiciones mías, hay cuatro obras que están divididas en diferentes números, dos de ellas son solamente orquesta y las otras dos son orquesta y soprano, entonces tuve que grabarlas con la orquesta primero y luego en el estudio meter mi voz, y claro eso es algo que normalmente cuando lo grabo, normalmente se graba todo a la vez, pero claro ya eran demasiadas cosas, ya me hubiera partido, no te creas que no lo hice en los ensayos, yo cantaba y dirigía y tal, pero claro ya es diferente.

Son obras de muchísima exigencia, de una gran exigencia tanto de interpretación para los músicos como para mí como cantante y

como directora pues bueno, obviamente tienes que controlar lo que está ocurriendo, pero al final es seguido.

¿Cómo se traspassa lo que uno siente a la partitura?

Es todo un proceso, para mí es un proceso que comienza siempre con un papel en blanco y una pluma, curiosamente, y que además no he querido que cambie eso porque hay una cosa que a la gente más joven se le está olvidando porque ya no la practican, pero es que cuando tú escribes algo, yo siempre toda mi vida he aprendido escribiendo, cuando tenía que estudiar en el colegio, escribía lo que tenía que y tal, y con eso ya me lo quedaba y se lo contaba luego a mi madre, ya con eso el día de hoy todos mis estudios serán así, pero cuando yo estoy escribiendo realmente estoy pasando las ideas que tengo en la cabeza sobre la estructura, sobre cómo quiero hacerla y luego directamente ya voy al ordenador a poder poner todas esas notas, que a mí me encanta escribir también música, pero es obvio



que luego cuando tienes que sacar partichelas y tal, es mucho más fácil hacerlo a través del ordenador, entonces desde hace 30 años lo hago en el ordenador.

Cuando usted compone crea como una base y sobre esa base luego hay que orquestar...

No, no, cuando yo compongo muchas veces trabajo, hay veces que sí que trabajas como sobre un guion y luego sobre ese guion empiezas a orquestar, pero hay muchas veces en las que tengo tan clara la idea que quiero realizar que lo que ya hago es prácticamente ir sobre la partitura a escribir lo que quiero y luego por supuesto ahí doblas instrumentos o haces cosas y orquestas, pero yo escribo prácticamente todo.

Ahí deja constancia en el papel de lo que tiene en la cabeza.

Absolutamente todo.

¿Llega a escucharlo antes de escribirlo?

Sí, pero es que además, aparte de que yo ten-

go bastante oído interno y puedo escuchar bastante una partitura, pero es que además de eso es que ahora mismo los programas con los que trabajamos son espectaculares. Yo trabajo con Finale desde hace muchísimos años, con Sibelius, y todo lo que tú vas escribiendo ya lo vas escuchando. Lo vas escuchando y además con instrumentos que son cada vez más similares a los instrumentos reales, con lo cual estás escuchando lo que estás trabajando.

¿Cómo decide uno dedicarse a ser soprano desde pequeño?

No, es que uno no decide. Siempre me preguntáis estas cosas. Es que uno no decide eso. Uno vive. Y uno desarrolla, se va formando en algo y el entusiasmo. En mi libro lo cuento todo.

¿Y cómo comienza?

Pues comienzas porque de repente empiezas a presentarte a concursos para mostrar lo bien que cantas. Y de repente te empiezan a dar

premios y tú ya te vienes arriba y dices, pues me voy a presentar a otro y tal. Casi como entre un juego y una realidad. Yo empecé con 13 años a estudiar. No había nadie en mi familia músico. Absolutamente nadie. Era un bicho raro. Para mi familia también. No había absolutamente nadie.

Pues mira, yo comencé con 8 años y comencé a estudiar obviamente con 9 piano. Y siempre cuando cantábamos, y siempre cuando cantaba en el colegio, en todos los sitios, me decían que bien cantas, tienes que estudiar canto y tal. Y me presenté a las pruebas con 13 años.

Me cogieron para estudiar. La gente normalmente se presenta a esas pruebas con 18 o 16 años, cuando ya han cambiado la voz. Pedro la Virgen decía, es que te vimos ahí con tanto talento que dijimos, bueno, mejor que esté dentro que esté fuera. Mil veces me contaba cómo se quedaron cuando me escucharon por primera vez cantar. Y realmente mi madre me compraba discos y cassettes de ópera y de cosas, pero nadie en mi familia había que se dedicara a esto. Ella como veía que podía tener esa inquietud pues empezó a animarme. Lo cantaba todo. Había un disco en casa de Alfredo Krauss que eran canciones de siempre. Y yo pues me lo ponía. Iba en el coche a voz en grito por ahí cantando esto. Y de repente pues empecé a escuchar a Calas... Tenía un amigo, Ignacio Vargas Bernabé, que era compañero mío. Y yo creo que él fue uno de los que más influyó en que yo entrase de lleno al mundo de la ópera, porque él era un súper amante de la ópera. Entonces podíamos pasarnos el fin de semana en su casa escuchando discos. Sigue siendo mi amigo desde los 13 años, imagínate.

Y yo creo que ahí fue donde me empecé a enamorar de esas voces, más que de la ópera, porque todavía yo no había ido nunca a una ópera entera. Me enamoré de esa forma de cantar y de esa superación de la voz, de poder llegar a hacer cosas casi que rayaban lo imposible.

¿Cómo definiría esta grabación, este disco? ¿Qué hilo conductor tiene?

Soy yo, obviamente. Es que el título ya lo dice todo, Artífex Sui. Artífice de sí misma. En el fondo, ahí está mi música. Es que, fíjate, como compositora también he sido muy artífice de mí misma.

Nunca he seguido escuelas determinadas dentro de la composición. Yo he aprendido de todos, he sido una esponja absoluta de todos



© Promocional

los grandes compositores a los que muchos he tenido la suerte de no solamente saber que existían o conocer su música, sino conocerles personalmente.

Todo lo que ha ido ocurriendo en mi vida ha sido también muy mágico, por eso quizás ese juego. Yo siempre he entendido la vida como algo mágico. La vida de repente te trae cosas que tú no esperas y solamente tú tienes la posibilidad de hacer que tu vida cambie si eres capaz de aceptar el reto.

Y hay mucha gente con mucho talento que luego no es capaz de aceptar los retos. Yo he sido capaz de aceptar todos los retos que me ha puesto. Absolutamente todos. Entonces me han ocurrido muchas cosas en la vida que han sido las que me han ido dirigiendo. Y fíjate, cuando decías tú, ¿cómo uno se plantea que va a ser? Es que nunca me planteé, voy a ser soprano, ni voy a ser compositora, ni voy a ser directora, ni voy a ser nada de las 1.200 cosas que soy cada día. Es que simplemente he vivido. Es como Neruda, confieso que he vivido. Y entonces el ir aceptando retos, el ir sumándote, el ir estando cerca de gente tan valiosa, es que a la gente ahora mismo ya se le olvida que todo eso que hemos vivido ha pasado. Por eso creo que este disco y este libro es tan importante en este momento. Porque es volver a recordar.

Y lo más curioso, me he dado cuenta de que la Pilar Jurado de ahora, o esa que me parece que es tan sensata y que ya ha vivido todo lo que ha vivido y que ha crecido, es que no se diferencia tanto de esa otra del comienzo. Mucha de la esencia de lo que hay en mí ahora ya estaba ahí.

¿Se nota que las composiciones han evolucionado?

No estoy convencida de que se note tanto el que han sido escritas en diferentes épocas. No te podría decir en tanto que ha evolucionado. Pero es posible que a veces en la música más actual, en este momento, que quizás el mundo contemporáneo se ha radicalizado menos, se ha hecho como mucho más light. Pero es que mi música yo creo que siempre estaba muy cerca del público. Porque dentro de que haya mucha complejidad, para mí era muy importante comunicar y transmitir. Son obras muy bonitas. Por ejemplo, los Tres cantos sefardíes, que es una obra que además me estrenó la London Symphony, conmigo cantando. Es una obra absolutamente preciosista. Son tres cantos sefardíes, obviamente, muy antiguos, pero que toda la parte instrumental lo que hace es traer esa parte mágica. Yo creo que, fíjate, en mi música sí que es verdad que me doy cuenta que la tímbrica, que es muy importante y todo esto, al final de lo que habla también es de esa magia. Yo creo que esa tímbrica me ayuda a jugar con sonoridades en la orquesta que tienden a hacer mágico.

Cuando compone, ¿busca el equilibrio entre los instrumentos, la voz? ¿Busca el virtuosismo de algún instrumento?

Siempre, sin querer, soy muy de buscar virtuosismo, o sea, me gusta que los instrumentos toquen. Mi música no es fácil, no es super-fácil, pero sí es fácil de escuchar.

¿No se ha planteado alguna vez componer para producciones teatrales?

Sí. Nunca he tenido propuestas para esto, pero fíjate que Antón García Abril, que fue mi maestro, y él siempre me decía... Es que tu música es muy cinematográfica, tendrías que escribir para cine.

Cuando yo hice la ópera, siempre hablaba

de que la ópera, si tenía que acercarla a algo, para mí era como una especie de thriller cinematográfico. Y, de hecho, yo traté a mi ópera como si fuera un thriller cinematográfico. Había cambios absolutamente de estéticas y de cosas en función de lo que estaba ocurriendo. Claro, si había una parte realmente tenebrosa y tal, la música contemporánea, pura y dura, dodecafónica funcionaba maravillosa. Pero si tenía que hacer una parte de amor, pues necesitaba que lo mío fuese algo más parecido quizás a Richard Strauss, porque necesitaba crear ese romanticismo que en mi caso jugaba también con todas esas texturas, con ese juego de armónicos arriba y tal.

¿A quién quería emular con 13 años?

Pues yo no quería emular a nadie. Con 13 años estaba entusiasmadísima con la ingeniería genética. Tocaba el piano, cantaba y todo eso, y además la ingeniería genética. Me regalaron un libro de Jacques Monod, que era El azar o la necesidad. Tenía un profesor además de biología que había sido muy bueno en ingeniería genética, entonces nos hablaba de sus recreos y tal, y a mí eso me parecía lo más... porque en aquel momento todo lo que ahora ya es una realidad, en aquel momento era una utopía, o sea que con el núcleo de una célula... o sea yo misma podría tener un clon de mí misma, no necesitaba ni siquiera a ningún hombre ni a nada, yo misma podía hacerme un clon de mí misma y eso me parecía alucinante porque claro yo era chica y encima podía tener el óvulo y el núcleo de mi célula y eso me parecía increíble.

Con sinceridad, ¿se puede hacer una carrera de compositora, directora de orquesta y soprano en nuestro país?

Yo la he hecho. Si hubiera sido norteamericana me habrían hecho más honores. Dentro de lo que es este país debo de sentirme agradecida. Los medios me han tratado muy bien, hay habido oportunidades. He ido haciendo y han ido surgiendo cosas. Aquí, con las posibilidades que había, me tocó vivir un momento que no fue precisamente el peor, sino el momento de apostar por la cultura, con Madrid Capital Cultural, en el que hubo un impulso muy grande en el país con todo aquello. He seguido ahí y nunca he tenido demasiados padrinos. He estado y he hecho mi trabajo. Mi profesora de canto lo decía, cuando hay talento puede tardar más o menos, pero al final es imposible ocultarlo. Al final encuentra una grieta por la que nacer. Yo he sido agua. Me he colado por todas las grietas que me han dado la oportunidad de demostrar quién era. ▲



EL ESCONDIDO Y LA TAPADA

JOVEN COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Versión Carolina África

Dirección Beatriz Argüello

Producción Compañía Nacional de Teatro Clásico

TEATRO DE LA COMEDIA · SALA PRINCIPAL · 12 MAR — 26 ABR 2026

Pascual Laborda en un detalle de la obra La maja y los embobados, de Francisco de Goya.
Por cortesía del Museo Nacional del Prado. Fotografía de Sergio Pantoja

Más información en teatroclasico.inaem.gob.es



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Entradas en entradasinaem.es



40 AÑOS
TEATRO
COMPAÑÍA NACIONAL DE
CLÁSICO

1986-2026

Muriel Romero

“El sentido de la creación es mostrarlo, compartirlo y comunicarlo con el público”



La Compañía Nacional de Danza prepara las creaciones de sus próximas actuaciones en Madrid en el mes de marzo, en Teatros del Canal, con un nuevo programa que lleva por título "Room". Del 26 al 31 de mayo Centro Danza Matadero acogerá las obras Tablero de

Mattia Russo & Antonio De Rosa / KOR'SIA, y Masa, de Luz Arcas. Para hablar de todo ello tenemos con nosotros a la directora de la Compañía Nacional de Danza, Muriel Romero.

POR HÉCTOR PECO

¿Qué nos quiere decir Room?
Room, "The Range of Motion", el rango del movimiento, Room, la memoria, la primera memoria que salió de los ordenadores.

Vamos a trabajar con dos coreógrafos, se va a presentar dos obras de dos coreógrafos emblemáticos, desarrollados en Europa, en la Europa de la historia de la danza. Ambos parten del mismo lugar, parten del expresionismo alemán, uno viene de América y el otro viene de Suecia. Uno trabaja con algorítmicos y con lo no narrativo, y el otro viene directamente de la mano de Kilyán, de lo narrativo, de lo, como podríamos decir, del movimiento literal, que cada movimiento significa algo concreto. ¿Por qué le puse Room? Porque es esa memoria, vamos a crear ese espacio escénico de memoria de la danza que se ha creado en Europa y que sigue vigente, que son obras emblemáticas y de coreógrafos emblemáticos como William Forsythe y Johan Inger.

No es la primera vez que vienen estos dos coreógrafos a participar en el programa de la Compañía Nacional de Danza. Ya tuvimos de Johan Inger esa Carmen, me viene a la cabeza, pero seguramente haya alguna otra coreografía de él. Y Forsythe, pues yo creo que en el último programa también hubo algo de él. ¿No es extraño ver a estos dos coreógrafos dentro del repertorio de la CND?

No, son coreógrafos que son imprescindibles en este tipo de compañías en la que hay un nivel técnico, que pueden bailar este estilo. Johan hizo la gran Carmen, que tuvo un gran éxito, también hizo una obra con la música del bolero de Ravel, también de gran éxito, y ahora va a hacer una obra que se llama Become para nuestros bailarines. Y de Forsythe traemos una obra que no estaba en el repertorio, de 1992, The Second Detail, que parte de una gran obra que se

llama The Lost of Small Detail, nosotros hemos conseguido The Second Detail. Ambas obras son corales de muchísima gente bailando en escena y como bien



© Ximena y Sergio

Teatros del Canal. digo, muy diversas, el público se va a encontrar con dos parámetros de la danza muy distintos.

¿Cuáles serán las fechas de estreno?

Estrenamos el 12 de marzo y estaremos 13, 14 y 15 en Canal, en la Sala Roja de los

Teatros del Canal.

¿Qué supone volver otra vez a Madrid, recuperar el pulso de esta estancia en la capital?

Pues es, como ya sabes, una compañía que continuamente está de gira. Tenemos, también, este teatro de la Zarzuela cada año, pero al final es una compañía que está constantemente en gira y eso también es muy bonito. Por un lado, nos gustaría tener un teatro en el que podríamos decidir más nosotros y poder bailar más, pero la gira te da esa perspectiva de diferentes públicos de diferentes lugares de España y mostrar tu trabajo es uno de los objetivos de la compañía, que pueda girar mucho, tanto nacional como internacionalmente, porque al final el sentido de la creación es mostrarlo, compartirlo y comunicarlo con el público.

Otro de los proyectos de la CND es acercar la compañía a la universidad. Acercar la compañía a los jóvenes, para crear, que creo que es muy importante, público de danza y para que conozcan verdaderamente cuál es la compañía estatal y a qué se dedica y a qué se destinan estos recursos económicos que pagamos todos.

Así es, es una compañía nacional, es una compañía de todos y para todos. Ese es el sentido del trabajo en el departamento que lleva Aida Pérez, de Educación, de lo social y de lo inclusivo, cómo sacar y cómo acceder y cómo dar a conocer la danza, el repertorio de esta compañía, a los bailarines, las obras, los coreógrafos y coreógrafas. Tenemos unas actividades con universidades, con conservatorios, con institutos de secundaria, con diferentes asociaciones de diferentes especialidades de inclusión, hospitales. Es una actividad muy plural, la base es eso, el objetivo es eso, que se conozca la danza de cerca, que se conozca la CND de cerca.

Digamos que la CND es una de las com-



© Ximena y Sergio

pañías punteras a nivel mundial. ¿Nos queda recorrido?

Siempre lo ha sido. Es que ha tenido directores la CND muy internacionales como Víctor Ullate, que venía de Maurice Béjart, la gran María de Ávila, la gran Maya Plisetskaya, Nacho Duato, también José Carlos Martínez, actual director de la Ópera de París, que fue estrella de la Ópera de París, Joaquín de Luz, también estrella del New York City Ballet.

La compañía siempre ha tenido un reconocimiento internacional y ha estado siempre en el punto de mira, porque se ha creado un repertorio muy amplio, muy diverso, ha ido variando dependiendo de los directores y directoras, por supuesto. Ahora que estoy aquí veo la cantidad de ofertas de bailarines, de coreógrafos, que constantemente me escriben que quieren crear, que quieren venir a bailar. Es una compañía que gusta. Y luego está en una ciudad como Madrid que también es un gusto vivir aquí. Es muy bonito, que quieran venir aquí a trabajar.

Yo tengo en la cabeza, todavía, a ese grupo de coreógrafas madrileñas...

Así es, y van a estar, van a estar. Ahora empieza Luz Arcas, es la primera que viene, pero más adelante ya te iré contando que sí que hay proyectos con esas coreógrafas. Grandes coreógrafas, mujeres de la historia de la danza en España, que nunca han tenido la posibilidad de crear. Y para mí es muy importante que ellas también creen para estos bailarines y para esta compañía.

Estas mujeres, Muriel, que yo creo que fueron pioneras en ese sentido, que lucharon contra viento y marea por mantener, sobre todo, sus empresas privadas, sus compañías, y por hacer cosas que hace no tanto tiempo mirábamos con cierto recelo y decíamos, pero ¿y esto qué es?

Existió en los ochenta una revolución, una evolución y unas mujeres que crearon. Lo bonito de la creación en España, tanto de hombres como de mujeres, es que es muy singular cada persona.

Cada artista, cada creador, cada creadora, son mundos muy singulares, que no se parecen a nada, de lo que está pasando en Europa incluso. Es lo que tiene la creación contemporánea, vanguardista, y esas voces singulares es un placer cuando puedes trabajar con ellas como artista, como bailarín, crear y que creen. Van a crear, van a crear para la compañía.

Muriel, ¿en qué estado se encuentra la compañía actualmente?

Ha sido un año, valorando este año y medio de trabajo, de conocerse, de conocer el proyecto y de que el equipo directivo conozca a los bailarines. Ese es un vínculo y es de conocerse. Ya nos conocemos, conocen el proyecto y hay un nivel de comunicación que para mí era muy importante desde el principio. Aquí somos todos CND y todos trabajamos para la compañía, para el nivel de la compañía y para esas carreras de los bailarines. Han visto que es un repertorio muy versátil y que es para todos los públicos.

Ya está bien de esa dicotomía, esa dualidad que se vive tanto en este país, en tantos sentidos, que es el clásico, que es el contemporáneo. Es danza. Y en el siglo XXI se baila la danza, y cuantos más estilos, mejor.

El programa *Números* ha estado en el Teatro de la Zarzuela, como decíamos, vuestra residencia, y va a seguir girando. Es un programa que ha emocionado, al público le ha fascinado. ¿Qué significa ese título *Números* y cuáles son las coreografías que conforman este título tan sugerente?

Números, tal y como lo hemos escrito, esa palabra viene de esa conexión entre Num, que es espíritu, que es la parte intangible del artista y de la obra de arte cualquiera, y Eros, esa voluntad real del Eros, de la creación artística. Esa combinación de términos conforma *Números*. Mucha gente me pregunta, ¿es que la danza es matemática? Yo creo que todo es matemática. Ahora me estoy leyendo un libro superinteresante, *Geometría Sagrada*, todo es matemática, la naturaleza es matemática, todo está medido por la matemática.

Estos tres coreógrafos, como George Balanchine, Forsythe y Jacopo Godani, estilísticamente y cronológicamente tienen mucho sentido. Me gustó mucho conformar este programa y trabajar para que saliera, porque empezamos con una obra *Serenade* emblemática que trajo María de Ávila. También en estos años que voy a estar aquí como directora, que vamos a cumplir en 2029, 50 años, me gustaría ir trayendo poco a poco hits de la compañía, y *Serenade* fue uno de ellos. Fue la primera vez que la compañía bailó un ballet de Balanchine y fue un éxito. Es un gran ballet que abre el telón y vemos a muchísimas mujeres en escena.

Luego tenemos a Jacopo Godani con la obra de Maurice de Ravel, que cumplía 150 años el año pasado. Era un homenaje a Ravel y Gaspar Lanuit, que salió con el pianista Gustavo Díaz y con el genio de Jacopo Godani como coreógrafo, que es una obra bellísima.

Y luego, lo último, de las últimas piezas de William Forsythe, que son doce chicos, abrimos el telón por última vez y vemos a doce chicos. Un virtuosismo increíble en el que son diez minutos, pero diez minutos con una inteligencia coreográfica como solo él puede hacer.



© Ximena y Sergio

Esa coreografía de doce chicos solos era el complemento de una coreografía primitiva que creó sólo para mujeres, corrigeme.

No, la creación la hizo para el English National Ballet en 2018 y había mujeres y hombres, y son diferentes escenas. Y esta escena es solo de hombres. Y he estado pensando todavía también si traerla, pero es que al final acaba mucha gente en escena. Pero queda muy bonita solo de hombres en este programa. Debo reconocer que estoy muy contenta y que tanto a bailarines como a público les ha gustado muchísimo.

¿Para cuándo va a coreografiar dentro de la CND?

Si todo va bien para finales de 2027. Estoy ahí en ello. Ya os contaré.

¿Hay algo que le quite el sueño para poder crear?

Bueno, como dije el otro día en una entrevista, Antonio, sí, el primer año me quitaba el sueño la dirección porque es mucha responsabilidad. Y te levantas por la mañana a las cuatro de la mañana y dices, madre mía, este contrato, y esto, y esto. Hay muchísimo trabajo, es muy intenso, pero bueno, ahora ya tengo un equipo fantástico, tengo que decirlo. Tengo un equipo alrededor mío. En general, toda

la compañía es gente con muchas ganas y con mucha dedicación. Y eso es mucho arropo. Ya siento que estoy arropada y que puedo dormir tranquila.

El clásico como lo conocemos, ¿va a tener cabida dentro de estos años de dirección? No es un ruego, es una curiosidad.

Sí, sí, sí que lo tiene. Ahora vamos a hacer Paquita en el Teatro de la Zarzuela. Y estoy pensando en diferentes obras de Balanchine. *Onegin* ha sido aceptada. La compañía ha pasado la audición. Ahora el problema es buscar la escenografía y el vestuario y que sea en diferentes teatros porque no tenemos la capacidad de creación. Pero el encontrar esa agenda, el no tener teatro, y lo vuelvo a decir, si tú tienes un teatro, tu agenda es mucho más fácil de conectar y de hacer. *Onegin* se iba a estrenar en el liceo el año que viene, pero al final no es posible. Porque no hemos encontrado esa coincidencia de teatro que nos alquile la escenografía y el vestuario en ese tiempo. Y nos hemos recorrido media Europa. Es difícil. Traer un gran ballet como *Onegin* sin teatro es difícil. Hay gente y hay teatros como el Liceo y el Real que están con ganas, pero es una producción muy grande que hay que girarla, que hay que organizarla, pero no me desespero. Intento cumplir mis sueños y el programa que he escrito, y ojalá lo consiga-

Compañía Nacional
de Danza

Dirección
Muriel Romero

Teatros del Canal
12-15 de marzo 2026

ROM

Range of Motion: *The Second Detail* | Coreografía: William Forsythe **Música:** Thom Willems
Become | Coreografía: Johan Inger **Música:** *Gardemoen* de Julia Kent, *Hunter* de Björk
interpretado por Anne Sofie von Otter y Brooklyn Rider, *Symphony No. 1, Mvt. 1* de Glenn Branca

Fotografía: Enrique Escorza
Bailarina: Mar Agulló. Diseño gráfico: Tres Tipos Gráficos

Compañía Nacional
de Danza



inaem

Comunidad
de Madrid

Darío Regattieri

“Me considero un creador emocional”

HA PRODUCIDO ESPECTÁCULOS COMO HOUDINI, LOS PILARES DE LA TIERRA, EL TIEMPO ENTRE COSTURAS, LA HISTORIA INTERMINABLE, ANTOINE, PRODUCCIONES MILLONARIAS, MUSICALES TODOS ELLOS, QUE HAN AYUDADO A ENRIQUECER EL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL Y DAR A CONOCER EL TALENTO ARTÍSTICO. DARÍO REGATTIERI, UN SUIZO QUE TUVO UNA INFANCIA, SEGÚN CUENTA, COMO LA DE PEDRO EN LOS ALPES SUIZOS, Y QUE VINO ATRAÍDO POR LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE SEVILLA EN EL AÑO 1992. LOS NEGOCIOS, EL AMOR, TODO ESTO LE SALIÓ MUY BIEN Y DECIDIÓ QUEDARSE AQUÍ.

POR ANTONIO LUENGO



Cómo se definiría?

Así de entrada, a bo-
cajarro. A mí lo que me
encanta es la creativi-
dad, todo lo que tenga
que ver con la creativi-
dad, y me encanta la
creatividad emocional,

la comunicación emocional, en todas las líneas
y en todos los aspectos, y el teatro es un esca-
parate inmejorable para justo comunicar y ser
creativo.

Vengo del mundo de la publicidad, del mar-
keting, donde evidentemente la creatividad es
fundamental, y destacar para saber cómo co-
municar en la televisión, en la radio mismo, la
forma de comunicar y contar historia y todo
eso, esa parte a mí me flipa y me considero un
creador emocional. Eso queda bien así.

¿Por qué persigue los musicales? ¿Son los musicales los que le persiguen a usted? ¿Por qué no crear estos mismos espectáculos en un teatro más textual? Casi todo lo lleva al universo musical.

Eso ha sido más que querido un poco circuns-
tancial, porque veníamos de lo que era "El Mé-
dico", que fue como arranca, si no es del todo
verdad, porque realmente la primera produc-
ción fue lo de Antoine, o la idea de Antoine na-
ció antes de estar metido en "El Médico", pero
sí es verdad que fue un poco circunstancial. Es
más, por ejemplo, cuando produjimos ahora
lo de "Forever Van Gogh", no es musical, eso
es danza, es una forma inmersiva diferente de
contar una historia, y el futuro claramente de
proyectos que ahora están sobre la mesa son
musicales, pero hay muchos otros proyectos
que no son musicales.

Es más, me atrae mucho poder contar histo-
rias de formatos distintos, en lugares distintos,
que no por obligación tienen que ser teatros,
sino existen muchos espacios muy interesan-
tes que son para contar historias.

Estamos en un espacio muy singular, es el Teatro Calderón de Madrid. Un espacio emblemático. Pero no solo se ha dedicado a rehabilitar este espacio, sino que también ha rehabilitado otros espacios fuera de la capital. ¿Cómo ha sido esta experiencia? ¿Tiene, también, una vena arquitectónica?

Sí, es curiosa esa mezcla. Empezando donde
estamos, para mí, a nivel profesional y perso-
nal, estamos hablando de musicales, de crear
y de "El médico", "La historia interminable",
"El tiempo entre costuras", pero a nivel per-
sonal, profesional, el hecho de poder haber
recuperado un espacio que llevaba 80 años



© Beon Entertainment

sin usarse, que fue en su momento emblema
y uno de los primeros cines en Europa, al aire
libre, sobre un tejado, y después de cinco años
de obras, volverlo a la vida, para mí, a nivel
personal y profesional, probablemente es uno
de los mayores hitos y de lo que me puedo
sentir casi que más orgulloso.

Estamos hablando de Lírico, un espacio en
la azotea del Teatro Calderón de Madrid, muy
grande, y que está teniendo ya vida de forma
cubierta. Hemos hecho ya tres obras de teatro,
está teniendo muchos eventos corporativos
durante la semana y yo estoy como loco aho-
ra, dentro de, espero, dos semanas, que haga
buen tiempo, abrir lo que sería el teatro entero
y poder hacer obras de teatro bajo la luna y las
estrellas de Madrid, al aire libre, en el tejado
del Teatro Calderón, nada más y nada menos,
a 270 metros del kilómetro cero de España.
Eso es algo inédito, que no se ha hecho nunca,

y estoy deseándolo y contando los días para
hacerlo.

Para contestar a la pregunta tuya de antes,
curiosamente, como tú bien has dicho, he na-
cido y crecido en Suiza, mi idioma natal es el
alemán, el suizo, concretamente, y he nacido
en las montañas, literalmente, tan literal que
yo iba esquiendo al colegio por la mañana.
Además, lo recuerdo como una infancia muy
feliz y lo recuerdo como algo maravilloso. Y
ahí estudié arquitectura, antes de venirme en
1991 ya definitivamente a vivir a España, es-
tudié arquitectura, cinco años, y el tema arqui-
tectura a mí siempre me ha gustado mucho.

Más que la arquitectura en sí, lo que a mí
me gusta mucho es coger espacios existentes
y convertirlos, o darles otra vez una vida, o
convertirlo en otra cosa. Esto es algo que me
gusta mucho porque creo que ahí se puede,
de alguna forma, usar esa parte, llamémosla

arquitectónica, ese conocimiento, ese estudio que he tenido sobre arquitectura, mezclarlo con la creatividad. Entonces mezclar esos dos conceptos me encanta.

Y así fue que hace diez años encontramos un espacio en Sevilla, por ejemplo, que fue el sitio más visitado de la Expo'92, que fue el pabellón de Canadá, que fue además, dicho sea de paso, si lo buscamos ahora en Wikipedia, el primer cine IMAX de la historia. Y estuvo veinticinco años cerrado a cal y canto. Terminó la expo, literalmente dejaron los bolígrafos sobre la mesa y se fueron. Nosotros encontramos, al volver a abrir el espacio, los bolígrafos con los folios que habían dejado, básicamente como hace veinticinco años cuando se fueron. Y volver a reactivar un espacio que es maravilloso, como el de Sevilla, para mí fue una ilusión tremenda y despertó este recuerdo a la arquitectura y es algo que me ha encantado. Y toda esa experiencia que fue rehabilitar ese espacio, que está ahora en perfecto uso y es un sitio no sólo de espectáculos, de formación, sino un sitio que a nivel acústico creo que hay pocos sitios iguales. En su momento, los de Canadá, hicieron las paredes, que tienen más de doce metros de altura, con una especie de esponja. La inauguración la hicimos con Mi-

“Me atrae mucho poder contar historias en formatos distintos, en lugares distintos, que no por obligación tienen que ser teatros, sino que existen muchos espacios muy interesantes idóneos para contar historias”

chael Nyman, que es uno de los más grandes pianistas. Y este hombre, no sé cuántos años tendrá, pero es ya muy mayor, y ha tocado en las salas más importantes del mundo, ganando un Oscar, y cuando terminó el concierto dijo, voy a seguir tocando porque he estado en pocos espacios con esta magnífica acústica.

Y eso es maravilloso, eso no tiene mérito

nuestro, sino porque ya en su momento el pabellón de Canadá había pensado en esto, en ese Cine IMAX. Y recuperar ese espacio, ese espíritu, darle cultura, formación, darle la posibilidad. A mí esto me encanta.

Y ahora en Jerez de la Frontera, hemos cogido un cine que llevaba, no sé decir exacto, pero 30 años cerrado y lo estamos convirtiendo en un teatro con más de mil butacas. Y va a ser maravilloso. La próxima primavera, el próximo año, ya podremos disfrutar de espectáculos allí.

Y aquí en Lirico, en el Calderón, pues lo mismo. Y cosas que no puedo contar. Hay más espacios que ya estamos preparando y de alguna forma combinar lo que es la arquitectura con la cultura, hacer espacios creativos para que sean un escaparate, un altavoz, a nivel social, a nivel cultural, a nivel formación, es pasión pura.

Darío, le ha puesto el ojo a otro espacio en la capital...

No te lo puedo decir. Hay proyectos.

¿Qué tienen las paredes de estos espacios tan históricos? ¿Qué ha encontrado? ¿Alguna anécdota que se pueda contar?

Todos los teatros tienen fantasmas (risas).



Cuando empiezas aquí, en el Calderón, a hacer una rehabilitación, hay tantas paredes que te cuentan cosas. Encuentras cosas. Te hago un ejemplo. Se encontró un ticket de 1923 que ponía silla y ascensor incluido por una peseta. Eso significa que era el segundo edificio en Madrid que tenía un ascensor. Después lo quitaron, curiosamente, y nosotros tuvimos que volverlo a poner. Pero era el segundo edificio de Madrid con ascensor. Era el ticket de 1923 y pagabas una peseta para subir a lo que era el cine de verano, y era ascensor, silla incluida por una peseta. Anécdotas de estas, infraestructuras, materiales, focos de los años 40, 50, de esos que nada más verlos te preguntas todo lo que habrán enfocado esos artefactos. Es un

franquicia. Y con eso no estoy diciendo que la franquicia sea mejor, ni muchísimo menos, todo lo contrario. Lo único que, para mí, coger una franquicia y competir, es muy complicado, porque las inversiones son enormes. Un "Rey León", "Los Miserables", son musicales maravillosos.

Es más, "Los Miserables", para mí, es el musical que más me gusta, a nivel música y puesta en escena. Pero claro, estás hablando de que para competir con eso es muy complicado, porque son costes y producciones de una índole internacional, que tienen unas peculiaridades y un formato muy hecho a sí mismo. Y justo para volver al discurso de antes, la creatividad, para mí, es esencial en el proceso.

Digamos, resumiendo, que es un producto como más artesano, pero entiéndeme lo que quiero decir, que se crea todo. Nada viene importado y estáis muy encima de esos procesos creativos.

Absolutamente. Y eso para nosotros es fundamental, lo que estás diciendo. Y creo que es artesano, fíjate lo que te digo, porque al final vuelves, como suelen decir, "Back to the roots", al origen, vuelve un poco a la creación desde cero, para volver a decir, venga pues, hago, como en nuestro caso, que nosotros no hacemos versiones libres, sino nosotros intentamos ser muy fieles a lo que han leído los lectores. Cogemos el libro original, el texto, y no le damos, de pronto, a una historia del médico y lo ponemos en vaquero y tal. Queremos ser fieles porque nuestro mayor cumplido es que cuando alguien salga del teatro y dice, he visto el libro en escena, eso es nuestro mejor cumplido. Y esa parte creativa de poder hacerlo, crearlo y recrear, casi dentro del contexto y ver cuáles son los ejes de la historia, poder hablar con María Dueñas, con Ken Follett, que estuvimos en su casa, y decir, dime cuáles son los ejes de la historia para que no se pierda la esencia de lo que estamos contando. Esa experiencia es absolutamente única y maravillosa.



¿Cuánto tiempo le dedica Darío Regattieri a Beon Entertainment? ¿Le queda tiempo para la familia?

¿Sabes lo que me pasa? Que Beon Entertainment realmente es un hobby, porque no es ni siquiera el negocio principal. Yo realmente mi hipoteca no la pago con Beon Entertainment.

Tengo toda otra línea mucho más corporativa que es lo que me da realmente de comer. Es un hobby muy bonito, pero muy caro. Pero muy bonito. Pero sí es verdad que yo siempre digo lo mismo. Las cosas son más por la calidad que por la cantidad. No es tener cantidad de tiempo, sino calidad de tiempo. Entonces, saber dedicarle el tiempo necesario para que las cosas se hagan bien con calidad. Esto para mí es mucho más importante. Entonces no es tanto tener mucho tiempo para algo, sino dedicarle y ser, bueno, eficaz no es la palabra, pero sí dedicarle tiempo bueno, de calidad. Y eso para mí es, por ejemplo, fundamental. Encontrar el equilibrio entre el día a día es maravilloso porque los proyectos que están saliendo, que todavía no puedo decir, son absolutamente grandiosos. El mercado, la industria se va a sorprender con todo lo que vamos a liar. Pero sí, hay que también encontrar este momento de calidad fuera de toda esta locura, ¿no? Porque yo siempre hablo del teatro dentro del teatro. ▲

viaje a la historia, un viaje a la cultura increíble.

¿Cuál es el sello de Beon Entertainment?

Es complicado, porque al final quieres estar en todo y no puedes. Lo que tienes es, de alguna forma, marcar una línea de la que la gente que te conozca en tu trayectoria, de alguna forma, reconozca lo que haga. Si hay una peculiaridad que nos diferencia un poco, es justo lo de intentar diferenciamos. Lo cual, quiero decirlo así, no porque sea mejor, ni muchísimo menos, pero para diferenciarte, claramente nosotros hemos buscado una línea, quizás más, llámémosla más original. Cuando digo original, digo versiones originales. "El médico", "El tiempo entre costuras", "La historia interminable", "Pilares de la tierra"... "Patria". Fíjate tú lo que va a venir, o "La cena de los idiotas", ahora también en el Marquina, a partir de octubre, noviembre. Cosas que únicamente, exclusivamente, puedes ver aquí. No es una

Tener un best-seller, como puede ser "Los pilares de la tierra", y poder implementar tu creatividad, y no porque te lo den hecho, sino porque tú realmente tengas un folio en blanco, y a partir de ahí, escribir, hacer y deshacer, pues ese proceso es maravilloso, porque vas creciendo como profesional, ya no es sólo el producto final, sino que el camino es tan importante como la finalidad. Vas aprendiendo, vas conociendo proveedores, vas conociendo efectos, vas conociendo gente de vestuario. ¿Por qué? Porque no te lo dan hecho, sino porque recorres el camino hacia ahí. Y por eso nos hemos diferenciado en Beon Entertainment, en crear espectáculos, no todos, pero la gran mayoría que sean originales, donde tienen nuestro sello, donde la propiedad intelectual es nuestra y donde nosotros dejamos un legado, un sello, llámalo como lo quieras llamar, para que realmente se diferencie de todo lo demás que hay en el mercado.

ESTA PRIMAVERA, SACAR EL DRAMA QUE HAY EN TI



¿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



¿Eso me pasó a mí?

Casi ninguna verdad

Texto y dirección Cris Blanco

Dramaturgia Cris Blanco, Óscar Bueno Rodríguez y Anto Rodríguez
Reperto y colaboración en la creación Cris Blanco, Óscar Bueno Rodríguez, Nuria Crespo, Gloria March, Norberto Llopis, Espe López, Alberto José Lucena y Julia Romero

Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva | 6 MAR - 12 ABR 2026



¿Hace falta fuego para quemar una vida?

Utopía en llamas

Texto y dramaturgia Alda Lozano

Dirección Concha Delgado y Sandra Ferrús

Reperto Roberto Hoyo, Alda Lozano, Jorge Machín, Rafa Núñez, Txabi Pérez y José Juan Rodríguez

Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa | 20 MAR - 26 ABR 2026



¿Callamos siempre lo más importante?

The Silence

Texto y dirección Falk Richter

Reperto Dimitrij Schaad

Reperto en vídeo Falk Richter y Doris Waltraud Richter

Teatro Valle-Inclán | Sala Grande | 10 - 12 ABR 2026



¿Qué nos define como humanos?

LEXIKON

Una creación de El Conde de Torreñiel

Texto, dramaturgia y dirección Tanya Beyeler y Pablo Gisbert

Reperto colaboración en la creación Tanya Beyeler, Carmen Collado, Amalia Fernández, Ion Iraizoz y Mauro Molina

Teatro María Guerrero | Sala Grande | 24 ABR - 24 MAY 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 CULTURAL

María Adánéz

“El teatro no es solo hacer teatro, es una manera de vivir, es un punto de vista, un compromiso con la profesión”



MARÍA ADÁNEZ HA ESTRENADO "PANORAMA DESDE EL PUENTE" EL PASADO 23 DE ENERO EN EL TEATRO CALDERÓN DE VALLADOLID Y EN ABRIL LLEGARÁ AL TEATRO FERNÁN GÓMEZ CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID. MARÍA ADÁNEZ ATRAVIESA UN MOMENTO DE GRAN PROYECCIÓN PROFESIONAL, COMBINANDO PROYECTOS EN TELEVISIÓN Y PLATAFORMAS CON SU VÍNCULO PERMANENTE CON EL TEATRO. CONSOLIDADA COMO UNA DE LAS INTÉRPRETES MÁS VERSÁTILES DE SU GENERACIÓN. EN LOS ÚLTIMOS MESES HA SUMADO NUEVOS ESTRENOS COMO LA NUEVA TEMPORADA DE "LA QUE SE AVECINA", LA ESPERADA "ATASCO 3" Y LA FICCIÓN DE NETFLIX "CIUDAD DE SOMBRAS". DEL 16 DE ABRIL AL 17 DE MAYO DE 2026 ESTARÁ EN EL TEATRO FERNÁN GÓMEZ, CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID.

POR ANTONIO LUENGO

Ha empezado este 2026 en escena, en el teatro, con un Arthur Miller y Panorama desde el puente. ¿Qué nos puede contar de esta nueva producción de teatro a la que se ha acercado?

Te puedo contar que es una función que ha dirigido Javier Molina, como sabéis, que es el codirector del Actors Studio, y creo que ha hecho un montaje muy auténtico, con mucho nervio. Es verdad que la dramaturgia y Arthur Miller es infalible. La verdad es que la función está escrita muy bien y cada escena que pasa va incrementando la tensión, que ya se palpa desde que arranca la función, pero es verdad que va como un tren a toda velocidad hasta la escena final. Creo que ha hecho un montaje, Javier, fresco, dinámico.

Él, durante el proceso de ensayos, estaba muy preocupado en que la relación entre todos nosotros fuese auténtica, que no fuese nada artificiosa, que no hubiese como un dibujo establecido donde los actores nos teníamos que incorporar, sino que el propio dibujo, sino que el propio montaje fuera parte de todos, que todos levantásemos esa función, fuésemos responsables de nuestros personajes. Y ahora, a toro pasado, aunque acabamos de estrenar en Valladolid con mucho éxito, tres días lleno el Calderón, ese trabajo, esa insistencia en esa autenticidad, le ha dado mucha fuerza, mucha frescura y mucha verdad al montaje.

¿Qué personaje interpreta dentro de la producción?

Yo soy Beatrice, soy la mujer del protagonista, de Eddie Carbone. Es la coprotagonista de la función. Beatrice es esa mujer sufrida, es esa buena mujer que hasta el último minuto de la función intenta cuidar a su pareja, intenta cuidar a su amor, intenta prevenirlo de toda la tragedia que ya se respira enseguida en la función.

Es esa mujer coherente, es esa mujer lúcida, es esa mujer con la que empatiza el espectador, es esa buena mujer. Y, bueno, también es ese personaje... Para mí, Panorama desde el puente es una tragedia clásica griega, en el mejor sentido. Y es ese personaje que también en la escena dos planta la semilla de todo eso que luego se va a fraguar.

María, ¿se siente identificada con su personaje?

No, no, no. Es una mujer muy ajena a lo que yo soy ahora, a la vida que tengo en el 2026,

pero sí hay algo que comparto con ella, que es esa cosa de querer que la gente esté bien, de acoger, de que tu casa es mi casa... Bueno, esa cosa de persona que quiere agradar, que quiere que todo el mundo esté bien...

Pero, por lo menos, ¿ha llegado a entenderla, a comprenderla?

Sí, perfectamente. Muy pocas veces los actores compartimos al 100% lo que hacen nuestros personajes. Si no, nos limitaríamos muchísimo. Es muy difícil que seamos como la ficción. Intentas elegir a más personajes que se alejen de ti, de lo que es tu vida y de rutina. Ahí está un poco el reto y el placer. Pero, en este caso, dentro de que es una mujer de una época y me es muy ajena, por otro lado, desde el principio la he entendido muy bien. Yo creo que, además, es el personaje con el que todo el mundo empatiza. Creo que Beatrice es un poco el espectador, el que va a intentar en todo momento que esa tragedia no suceda.

¿Cómo fue la respuesta del público de Valladolid a este estreno?

Buenísima, la verdad es que estamos muy contentos. Sinceramente, uno siempre espera que le guste al público la función, porque haces el teatro y levantas los espectáculos para el público. Pero la verdad es que ha sido una grandísima sorpresa tener tres días el Teatro Calderón lleno, en pie, con un público tan riguroso, tan exquisito y tan culto como es el público de Valladolid. Y, bueno, no hemos podido tener mejor comienzo, la verdad. Ojalá que siga así el resto del periplo.

Hablábamos de Javier Molina, que es el director del proyecto, la versión de Eduardo Galán. Llegáis en abril al Teatro Fernández Gómez, Centro Cultural de la Villa. Desde el 16 de abril al 17 de mayo a Teatro Fernández Gómez. Un mes que vamos a tener la oportunidad de poder ver y de disfrutar este Panorama desde el puente. María, hablamos siempre de usted como una actriz muy versátil. Muy versátil en el sentido de que es capaz de resolver con creces tanto audiovisual como puestas en directo, teatro más tradicional. No le voy a decir con cuál de los medios se quedaría, pero ¿en cuál se siente más a gusto?

Mira, esta pregunta me la hacéis siempre los periodistas y siempre contesto lo mismo. Para un actor poder hacer cine, teatro y televisión, primero es un lujo, a veces inalcanzable, pero cuando se dan esos tres factores, uno no puede elegir, son como tres grandes amores. Es verdad que yo en los últimos 20 años he es-



© Geraldine Leloutre

tado subida a un escenario, por elección también personal. Sí que te puedo decir que en el teatro yo he aprendido mucho el oficio, yo no he estudiado interpretación, por supuesto, todos los años de televisión también, pero el teatro me ha conectado más con la cultura, con los grandes textos, como decía Andrea D'Odorico, el teatro no es solo hacer teatro, es una manera de vivir, es un punto de vista, un compromiso con la profesión, un compromiso con nuestros dramaturgos, un compromiso con el querer contar determinadas funciones para tener una relación de una u otra manera con ese público. Desde luego, sí podría decir que la actriz que soy ahora mismo se lo debo a la disciplina del teatro, es verdad que el teatro requiere mucha disciplina, una



mica, entre comillas, que te permite hacer otro tipo de cosas también durante varios años.

Tener estabilidad en este oficio es realmente muy complicado. Cuando uno decide ser actor, ya sabe que no va a tener estabilidad nunca. Bueno, sí, hay temporadas, épocas, pero realmente, si tú buscas estabilidad para siempre, es mejor que te dediques a otro oficio, porque, desgraciadamente, esto es así. Tienes épocas buenísimas, tienes épocas que se olvidan de ti y tienes épocas que otra vez todo vuelve a renacer y hay épocas que, o no desapareces o tienes menos ofertas. No sé si hay una anécdota, incluso, de Bette Davis, que puso un anuncio en los periódicos, "actriz con dos Oscars busca trabajo".

Es terrible, pero es así, es así este oficio. Una de las cosas por las que yo también me he agarrado tanto al teatro, no solo por placer y por crecimiento personal, sino porque pienso que también es un buen seguro de vida. Siempre hay funciones que contar, siempre hay personajes femeninos interesantes y siempre hay teatro. De todos modos, la gente joven ahora también tiene un panorama... Es muy duro, porque hay muchas plataformas, hay mucho trabajo y, por lo tanto, hay muchísimos actores. Entonces, creo que encontrar tu hueco y hacerte un sitio ahora es mucho más difícil que anteriormente, pero, sin embargo, sí tienen algo que nosotros no teníamos. Y es que yo, cuando hacía televisión, no podía mirar al cine. Y si hacía televisión, tampoco se me ocurría mirar al teatro de prestigio, porque todo eran compartimentos estancos. Yo, cuando hacía pruebas para cine, estando en Pepa y Pepe, me miraban los directores de cine como diciéndome... Esto no es televisión. Y a un actor de prestigio no se le ocurría mirar a la televisión. Los que hacíamos televisión éramos los de segunda regional. Entonces, ahora es maravilloso, como con la llegada de las plataformas Netflix, Amazon, todo esto ha roto esos prejuicios, ha roto esos límites, ha roto esos muros, y ahora los actores jóvenes pueden viajar de un lado para otro con el mismo prestigio y el mismo reconocimiento. Y yo pienso... Dios mío, cuando nosotros hacíamos tele, que no te querían en el cine, y todas esas cosas. Con lo cual, enhorabuena, porque realmente los actores somos unos supervivientes que necesitamos trabajar aquí, allí o donde nos llamen.

En el mundo del teatro, ¿le hubiese gustado trabajar con alguien que ya no está, o que sí está y que le encantaría trabajar con él, con ella?

técnica física y vocal, porque al fin y al cabo un teatro es un espacio muy grande, entonces requiere de tu voz, de tu energía, al final, no es que en el teatro lo hagas todo en grande, pero sí tu energía llega mucho más y el cine y la televisión es más en chiquitito, pero eso lo recoge una cámara y un equipo técnico que está a tu alrededor.

No sé si está de acuerdo conmigo en esta afirmación. Los actores y actrices de hoy, sobre todo la gente más joven, buscan hacer algún audiovisual, porque digamos que es la forma de promoción...

De darse a conocer.

Y sobre todo buscan esa estabilidad econó-

Sí, claro, tengo muchos sueños por cumplir, pero lo haré, porque no lo provocaré. Y personajes también, pero no tengo así como ideas de... Bueno, sí, me hubiera encantado hacer la novia de Bodas de Sangre, por decir esos versos tan bonitos, de yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra, esos versos tan bonitos. Sí, quizás me quedo ahí hacer Bodas de Sangre con Miguel Marros.

¿Y teatro clásico?

Pues teatro clásico también es algo que quiero meterle el diente. Quiero hacer verso, ese gusanillo del amor por la palabra, y ya irme a lo que es el verso, me lo ha dado la gramática de Ernesto Caballero, que ya en sí era una función que requería un gran virtuosismo verbal. Y sí, es algo que no descarto, desde luego, y que haré.

Si tuviera que pedirle algo a su profesión, al mundo del teatro, ¿qué sería lo que le pediría?

Quedarme como estoy, con trabajo, trabajando con buenos directores y con buenas funciones, y eligiendo papeles interesantes. Desde luego, Santa Rita, Rita, Rita, que me quede como estoy.

¿Tiene algún dramaturgo que sea especial y atrayente para usted?

Pues mira, siempre me ha gustado mucho el drama americano. Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, todo esto siempre me ha atraído muchísimo. El tranvía, hacer la Blanche DuBois, es un personaje que me gustaría. Y, por supuesto, la comedia.

También, durante muchísimo tiempo, aposté por la dramaturgia contemporánea, levantamos tres textos de Paco Bécerra, me gusta mucha gente que está escribiendo ahora. Lo bueno del teatro es que, aparte de tus referentes que tienes del siglo pasado, cada vez hay unos escritores, por lo menos en España, increíbles. Y eso también me mantiene muy en contacto con todo lo que está sucediendo, las piezas que se estrenan.

Y es muy estimulante decir... Pues mira, este dramaturgo... Hubo una función que me gustó muchísimo la temporada pasada, que era Mihura, o la vida de un comediógrafo, que era de este chico que tiene veintitantos años, y me dice: "Me he criado viendo Aquí no hay quien viva". Digo, madre mía, pues ¿cómo escribes? Adrián Perea es un dramaturgo con el que me encantaría trabajar y tiene veintitantos años, de hecho, me ha pasado textos suyos y algunos me los he leído, no he

tenido tiempo del todo, pero tengo ganas de decir venga, vamos a... Porque me gustaría... Venga, pues escribimos algo y lo haces. Es verdad que, en ese sentido, el teatro es muy estimulante, no solo por tus referentes, sino por toda la gente buena que sale con talento.

¿Cuál ha sido la noche más importante de María Adánez dentro del teatro?

He tenido muchas, pero el día que estrené La gramática en Nave 10, eso fue un auténtico sueño. Bueno, toda la temporada en Nave 10 con La gramática ha sido una de las experiencias más gratificantes y más estimulantes y más bonitas a nivel teatral. Por supuesto, estos tres días en Valladolid, con Panorama desde el puente, más funciones, El príncipe y la corista, lo guardaré siempre en el recuerdo. Hice casi 300 funciones con Emilio Gutiérrez Caba. Hay muchas noches importantes. Qué magnífico actor, Emilio Gutiérrez Caba. Maravilloso.

¿Y qué compañeros le han marcado? Me imagino que Emilio...

Emilio, sin lugar a dudas, es un grandísimo actor, compañero, culto, hombre de la vida, es una maravilla estar a su lado, es una maravilla de persona. Se conoce todos los restaurantes ricos, sabes a dónde ir en cada plaza. Bueno, trabajar con Emilio, que yo lo hice muy jovencita, le estaré eternamente agradecida cómo se portó conmigo y con todo el reparto, que no había grandes figuras, ni mucho menos, éramos todos más bien desconocidos.

Y luego, para mí, un compañero al que adoro y es un magnífico actor y tenemos los mismos valores encima del escenario, es Joaquín Notario, al que quiero mucho y aprendo con él en un escenario, le admiro, le quiero y tenemos los mismos valores.

Todos hemos tenido un referente en nuestra vida y, sobre todo, cuando eres más pequeño, tienes un punto donde llegar. Me encantaría parecerme a tal persona. María Adánez, ¿quién tuvo como referente cuando era esa niña, esa incipiente actriz?

Pues mira, no he tenido un referente real, único. Siempre he intentado ser yo misma, cosa que es muy difícil, en esta profesión donde es muy fácil desdibujarse.

Pero sí he tenido personas que me han ayudado o me han dado puntos de vista que me han estimulado a seguir creciendo. Miguel Narros, desde luego, ha sido una de las per-



© Juan Miguel Herrero

sonas que para mí ha sido clave en mi carrera, trabajar con él. Durante mucho tiempo también lo fue Verónica Forqué, porque hicimos juntas Pepa y Pepe, luego El tiempo de la felicidad, pero luego, aunque no trabajamos juntas en el teatro, mientras ella trabajaba con Narros, yo también. Entonces, tuvimos ahí también nuestras impresiones y es una persona que siempre también me ha gustado mucho saber su opinión. Y, desde luego, Santiago Ramos, el actor, que es mi padrastro, es una de las personas más cultas que he conocido en esta profesión y siempre me ha incentivado mucho la lectura, el punto de vista, la reflexión, el leerme no solo un periódico o dos periódicos, sino leerme todos los periódicos para realmente tener no solo una visión de una ideología, sino de todas las ideologías y comprender al hombre más en su complejidad, no solo bajo un punto de vista. Así me vienen esas tres personas.

Si su hijo le dijera ahora mismo, mamá, yo quiero ser actor, ¿qué se le pasaría a usted por la cabeza?

Le diría que no, le diría que no. Evidentemente, si tiene pasión, oficio y realmente es lo que quiere hacer en la vida, pues, por supuesto, le apoyaría. ¿Y quién mejor que yo para poder aconsejarle? Pero a priori no me hace nada de gracia que se dedique a esta profesión.

Me lo dicen mucho, pero no, no, no, no, para nada. No es que otras profesiones vayan a tener más estabilidad o mejor vida, pero desde luego la profesión de actor no se la recomiendo a nadie. Y esto te sonará muy duro, pero es lo que pienso.

Me gustaría despedirme de usted con una última pregunta, y es, ¿cómo es María Adánez en el día a día?

Pues hoy muchas Marías. El otro día escuché una frase maravillosa de Françoise Hardy. Decía, las mujeres, las personas, tenemos tres vidas. La personal, la que tienes cara al público, y la que tienes en tu casa. Entonces, ¿cómo es María en casa? Pues absolutamente una persona normal.

Hoy me he levantado a las siete de la mañana, como todos los días, me he duchado, he desayunado escuchando Onda Cero, y he hecho el desayuno a mi hijo. He llevado a mi hijo al autobús, y luego he llegado, he hecho un puré de calabacín, he hecho un arroz con verduras, me he ido a entrenar, he ido a hacer la compra y he venido aquí. ¿Qué te parece?

Pues que le ha cundido muchísimo la mañana.

Eso sí (risas). ▲

27 MAY – 5 JUL

Teatro de
La Abadía 

El jardín quemado



Texto y dirección:
Juan Mayorga

Jesús Barranco, Miguel Hermoso, Joserra Iglesias,
Mariano Lorente. Loreto Mauleón y Adriana Ozores

Una producción del Teatro
de La Abadía

 **Comunidad
de Madrid**



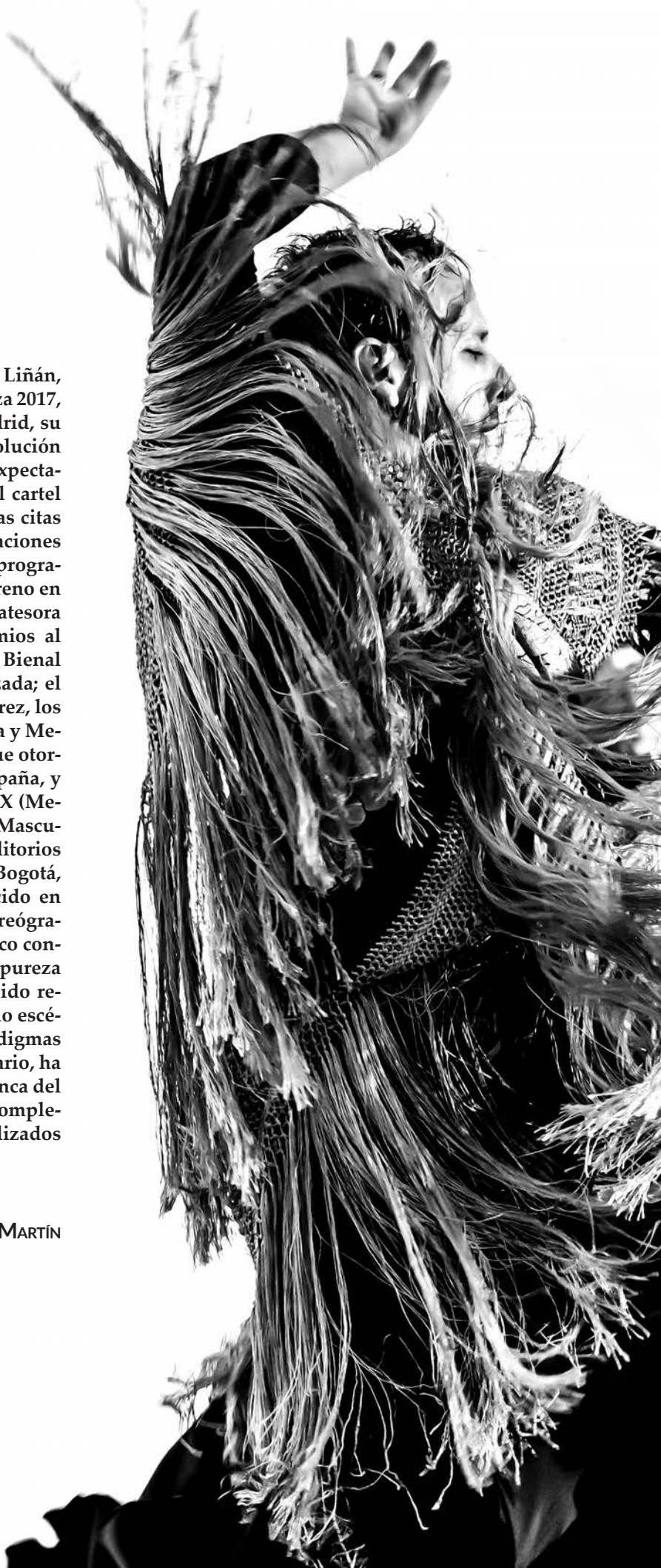
inaem

 cultura, turismo
y deporte

MADRID

El prestigioso bailarín y coreógrafo Manuel Liñán, galardonado con el Premio Nacional de Danza 2017, presentó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, su espectáculo 'Muerta de Amor', toda una revolución flamenca imparable que levanta una total expectación allá por donde pasa, que hace colgar el cartel de "Localidades agotadas" en cada una de las citas que programa y que ha recibido grandes ovaciones en cada uno de los teatros en los que se ha programado. Tras año y medio de su clamoroso estreno en los Teatros del Canal, 'Muerta de Amor' ya atesora numerosos reconocimientos como los Premios al Mejor Espectáculo y al Mejor Elenco de la Bienal de Sevilla, otorgado por la crítica especializada; el Premio del Público del pasado Festival de Jerez, los Premios TALÍA al Mejor Intérprete de Danza y Mejor Labor de Producción, reconocimientos que otorgan la academia de las artes escénicas de España, y 3 nominaciones a los próximos Premios MAX (Mejor Espectáculo de Danza, Mejor Intérprete Masculino, Mejor Coreografía); además de los auditorios en pie de Milán, Miami, Mont-de-Marsan, Bogotá, Londres o Nueva York. Manuel Liñán, nacido en 1980 en Granada, es un aclamado bailarín, coreógrafo y director que ha revolucionado el flamenco contemporáneo. Con un estilo que fusiona la pureza tradicional con una visión innovadora, ha sido reconocido por su dominio absoluto del espacio escénico y su capacidad para crear nuevos paradigmas dentro del flamenco. Liñán, gran revolucionario, ha conseguido desestructurar la tradición flamenca del género, apropiándose de formas, estética y complementos que hasta día de hoy solo eran utilizados por el género femenino.

POR MARTA MARTÍN



MANUEL LIÑÁN

“Cuando he conseguido sentirme libre me he mostrado tal y como siempre he querido hacerlo”



Hace poquitos días estaba en el Teatro de la Zarzuela presentando esa "Muerta de amor" que está siendo un éxito allá por donde va. ¿Cómo ha sido el paso por el Teatro de la Zarzuela y cómo está siendo esta "Muerta de amor"?

Está siendo para mí muy bonito. Son espectáculos que disfruto muchísimo porque tiene unos artistas muy especiales con los que me voy cruzando a lo largo de la obra. El Teatro de la Zarzuela para mí es un teatro muy mágico, muy emblemático de Madrid. Era un sueño que tenía por cumplir. Nunca había bailado en el Teatro de la Zarzuela. Y la verdad que por ese lado pues ha sido también como súper emocionante. También la oportunidad de volver a Madrid después de haber estrenado en 2024, cuando la obra ya se ha rodado, se hace más firme, se construye, tiene un peso diferente.

Volver aquí a Madrid, a donde se estrenó, en una ciudad también tan importante para mí, donde vivo y donde me encuentro siempre, donde están mis compañeros, mis referentes, mis amigos, pues la verdad que han sido cuatro noches mágicas, muy especiales. Han sido cuatro noches muy bonitas. Estrenamos el primer día y dijimos todos, oh qué buen estreno, de verdad esto que tú dices queremos ver las otras tres funciones, cómo salen. También han sido tres funciones maravillosas, han sido cuatro funciones de verdad muy bonitas, muy especiales.

Esto se debe a que este año ha decidido en esta temporada Isamay Benavente abrir a otras compañías de danza, que no sean las compañías nacionales, este espacio también para la danza y el flamenco. Una mujer con una sensibilidad especial para el flamenco que no debemos de olvidar que viene de dirigir ese festival de Jerez...

La verdad que sí, desde aquí tengo que agradecer a Isamay, precisamente por eso, también por programar un espectáculo que ya se estrenó, que eso también es una cosa muy importante. A veces cuando se estrenan los espectáculos, volver a reprogramarlos parece que cuesta, y yo creo que Isamay en este aspecto tiene una visión del espectáculo, pues la gente puede verlos o quiere verlos otra vez, y me parece una manera también de mantener las creaciones vivas y activas, que también son muy importantes para el sector y también para el público, que una obra pueda estar en una ciudad y pueda volver a esa ciudad.



Manuel, ¿cómo le gusta que le definan? ¿Mejor como bailarín o como bailaror?

Pues sinceramente yo creo que me da igual. Creo que cada persona lo va a definir de una manera diferente. Estoy muy cómodo tanto como bailarín como bailaror. Es algo que, bueno, que me considero que soy... Luego cada uno tiene una definición y tiene también como una estructura ligada a bailarín y a bailaror, creo. Pero para mí yo estoy cómodo en las dos maneras.

No solo es un bailarín, un bailaror comprometido con el flamenco, con la danza española, sino que además es un potente creador.

¿En qué está metido ahora?

Pues estoy empezando a pensar. Pero ahora mismo no tengo nada. Ahora mismo no tengo nada claro, no tengo ninguna dirección concreta realmente. Lo último que hice fue "Bailaora". Para mí es un recital de baile donde considero que es un espectáculo que de alguna manera es un poco alternativo, pero es un

recital de baile clásico que para mí a veces es muy necesario cuando salgo de producciones tan grandes como "Muerta de Amor". Necesito crear ahí como un espacio donde diga, bueno, este es mi rincón y aquí voy a bailar yo mis cuatro bailes como yo quiera bailarlos.

Manuel, también es un rompedor del flamenco, con toques muy contemporáneos, creaciones muy contemporáneas, ha vestido a los hombres de 'bailaoras', ha utilizado las batas de cola. ¿Cómo ha sido este proceso durante todo este tiempo?

Para mí ha sido algo orgánico, una cuenta que yo tenía pendiente desde pequeño y que he podido hacerlo y mostrarme, he podido compartir a lo largo de los años cuando ya he apartado a un lado los juicios sociales, el peso de la tradición y el miedo. Cuando he podido quitar todo eso que ha sido pasado unos años, también por supuesto no solamente mi carrera artística, sino mi vida personal, cuando he conseguido apartar todo esto, he conseguido



a veces, también, José Ángel Capel... Hemos dado muchas vueltas.

¿Cómo se definiría como bailar y creador?

Yo siempre tengo una sensación de estar empezando. Es verdad que cuando haces un espectáculo dices ya está hecho y ahora qué, como que se termina. Me considero una persona como que siempre estoy empezando. Vuelvo a ese kilómetro cero y me siento muy bien sintiéndome así, sintiéndome que no sé nada, sintiéndome queriendo empezar de nuevo sin saber cómo hacerlo, teniendo la ilusión de crear, aunque no tenga nada que crear, pero pienso: "a él le crearía esto, me llaman para dirigir...". La ilusión es tan importante, me siento feliz, me siento muy feliz por haber conseguido liberarme, por haber conseguido mostrarme al mundo como siempre quise, como soy, me siento libre de decir este soy yo, este soy yo mundo y así me conecto yo con este arte y así me conecto yo con la vida, de una manera sincera, sin guardarme nada.

¿Cómo reacciona el público?

El público ha reaccionado muy bien. Cuando empecé a bailar con la bata de cola y travestido, ahora lo pienso y digo, joder, de verdad, qué miedo tenía y que el paso era tan corto, o sea, yo venía bailando ya con la bata de cola, ya había montado coreografías para el Ballet Nacional de España con bata de cola, había montado coreografías para Belén Maya, para Rafaela Carrasco con bata de cola, solamente era salir del bastidor, ya está. Pero eso me costó tanto que recuerdo que la primera vez que lo hice le dije a un cantaor: "José, por favor, si hay alguien del público que me dice 'maricón', cógeme y quítame del escenario". Tenía miedo todavía, con 36 o 37 años, a esa acción. He de decirte que tanto "Viva" como las actuaciones con bata de cola para mí han sido las actuaciones más memorables, o sea, las reacciones del público que voy a guardar siempre, siempre, siempre en mi corazón. De ver en el público gente mayor aplaudiendo, de pie, o sea, increíble.

Sin embargo, en redes sociales se generó un gran revuelo. ¿Por qué cree que se genera esa polvareda?

Una polémica en redes sociales y en el sector artístico también. Es verdad que "Viva" se ha consolidado, yo me he apropiado de mi bata de cola y sigo de una manera natural, pero cuando yo empecé el sector artístico también dijo ¿dónde va este? Esto no es flamenco. ¿Este señor qué se siente? Cuando yo fui la portada del Festival de Jerez, hubo gente que dijo esto

sentirme libre y decir voy a mostrarme tal y como siempre quise mostrarme. Y entonces ahí empezó todo, cuando ya empecé a ponerme la bata de cola, cuando empecé a hacer "Viva", que hace honor a mi infancia. Para mí "Viva" es recuperar mi infancia, recuperar el sueño, el anhelo de aquel niño que ansiaba también una estética diferente, que se quería mover de una manera diferente y por miedo, pues no pudo hacerlo. Cuando ya conseguí quitar todos estos juicios sociales, he empezado a ser yo, no es que antes no lo fuera, sino que he completado mi identidad.

¿Cómo definiría "Viva"? ¿Cómo era?

Bueno, cómo era y cómo sigue siendo, porque seguimos trabajando, de hecho, vamos a Belgrado también y tenemos algunas funciones fuera. Pues mira, yo el recuerdo que tengo de "Viva" es que en el montaje se creó como una esfera, yo me imaginaba que todos los intérpretes y los músicos estábamos como envueltos en una esfera de cristal, se creó una emo-

ción, una honestidad tan potente, tan especial, una energía tan bonita que yo sentía que nadie iba a poder destruir esa atmósfera que tenía "Viva" ya en esos ensayos.

Y Viva empezó. Viva, en los ensayos, empezó con algún miedo, con mucho pudor y luego se convirtió como en un grito de identidad y de libertad y de decir estos somos, así bailamos y así queremos vestirnos y fue como una verdad apoteósica por parte mía y por parte de mis compañeros, lo mismo en el escenario. Ha sido brutal. Todas las funciones han sido para mí históricas.

Viva no solo tenía flamenco, ¿verdad?

No, era flamenco, era danza española, hay un paso a dos maravilloso, histórico para mí, de Daniel Ramos y Víctor Martín que luego ha ido mutando un poco. Víctor y Dani estaban en el Ballet Nacional, vinieron a "Viva" y luego Víctor volvió al Ballet Nacional, ahora ese papel lo está desempeñando Joel Vargas,

no es flamenco, este señor se está equivocando, no puede ser el cartel de esto, hubo mucha gente, también, del sector flamenco que fue al cuello, literal. Y yo seguí, o sea, esto no era la gente. La gente se pensaba que cuando yo me puse la bata de cola iba a ser porque era un lunes de carnaval. Y es que esto no era carnaval, esto era una cosa que se quedaba, que se quedaba en mi cuerpo y que siempre iba a usar y la gente decía ¿otra vez la bata de cola? Digo claro, otra vez la bata de cola. ¿Vosotros cuestionáis cuando una bailaora se pone un vestuario para sus espectáculos? ¿Por qué me estáis cuestionando a mí? Parte del sector artístico, también en su momento, se removió. Y mucha gente que me puso en redes sociales, te estoy hablando del sector artístico y al principio, a parir, fue luego también esa gente la que vino al camerino a darme la enhorabuena. Y con esto te quiero decir que estamos muy acostumbrados, también socialmente, a hacer un juicio antes de ver la obra del artista. Y eso me pasó a mí. A mí todo el mundo antes de ver mi obra la criticó, y entonces ya no criticó mi obra, criticó el hecho de que un hombre se ponga una bata de cola. Ahí ya estamos hablando de algo que no es artístico, ya estamos hablando de conceptos, de educación, etc. Con el tiempo, en ese momento y durante el tiempo, por supuesto, eso trascendió a las redes sociales donde la gente que no tiene identidad ni cara se permite la licencia de lincharte públicamente, de insultarte y de dejarte comentarios homófobos, y la verdad que no dejaron de asustarme y por eso fue un hecho que quise denunciar públicamente porque tampoco fue un hecho aislado cuando pasó todo esto que se viralizó.

Un artista de su talla, de su trayectoria, ¿de quién ha bebido?

De todos y creo que es lo importante. Yo me acuerdo cuando era pequeñito que quería estudiar con todos los maestros e intentaba hacerlo. Tenía referentes. Cuando llegué a Amor de Dios con 17 años para mí era como si estuviera en Eurodisney. Había un montón de maestros y estaban todos cerca. Estaban María Magdalena, que en paz descanse, que hace poquito que se nos ha ido, Güito, Manolete, un maestro tan importante para mí, la China que aprendí muchísimo, Rafaela Carrasco, Paco Romero... Salías de un sitio y te metías en otro y salías de ese otro y te metías en otro, y eso para mí era un sueño. Ya en ese momento me parecía muy importante tener varios referentes porque cada maestro tiene una lectura diferente y te aporta algo diferente y eso es lo que hace que empieces a crear tu propia

personalidad.

¿Con quién ha compadreado más del mundo del flamenco?

Bueno, con mi gran compañero y amigo Marcos Flores, Olga Pericet y Daniel Doña. Con ellos empecé fantaseando. Y nos metimos en este mundo de la producción con 24 años sin saber lo que era ser autónomos, a pedir préstamos porque no teníamos dinero para hacer espectáculos de danza... (risas)

¿Cómo ha evolucionado todo eso? ¿El mundo de las compañías? ¿Cómo ha evolucionado, incluso, la forma de bailar?

Pues creo que para bien. Cuidado con lo que

“Empezamos a crear porque teníamos la necesidad de aportar una lectura nueva a lo que ya existía y la inquietud de decir vale, sabemos que nuestra educación es clásica, tradicional, pero queremos decir algo más, queremos proponer”

voy a decir. Es siempre lo mismo que se va repitiendo en el sentido de que cuando nosotros empezábamos a crear empezábamos a crear porque teníamos la necesidad de aportar una lectura nueva a lo que ya existía y la inquietud de decir vale, sabemos que nuestra educación es clásica, tradicional, pero queremos decir algo más, queremos proponer, y tengo la sensación que hoy, a pesar de que ya por supuesto el mundo de la danza española y flamenco ha evolucionado, la gente que llega tiene también esa inercia, esa intención de decir vale, está hecho, pero nosotros que venimos de aquí, de otro sitio, otra educación, otra época, y queremos contar también. Esto es algo que se va repitiendo, que se va reciclando constantemente. Es muy importante y creo que es el

secreto también de mantener un arte vivo que evolucione.

¿Con quién le gustaría trabajar a día de hoy?

Tenía un sueño que era trabajar con Eva Yerbabuena, que tuve la suerte de cumplirlo y lo voy a repetir. Tenía muchas ganas de trabajar con Lorena Nogal. Hubo un proyecto que finalmente no cuajó, pero tenía muchas ganas de cruzarme con Lorena Nogal. Ahora estamos haciendo una gala para Estados Unidos, en la que va Eva Yerbabuena, Farru, Juan Tomás... Son cosas que ahora mismo se ven muy poco en los escenarios porque cada artista tiene su compañía, tienen sus espectáculos, su historia y nos relacionamos muy poco entre los artistas. Nos juntamos muy poco para crear y para proponer algo. Y ahora que estoy haciendo esta gala digo la verdad que es maravilloso, porque cuando cabezas tan diferentes de repente concluyen en un mismo espacio es tan bonito, crear un espacio de convivencia entre artistas tan diferentes que nos dedicamos a lo mismo y eso la verdad que ahora están siendo unos momentos muy bonitos.

En un mundo tan complicado como es el mundo de la danza, como es el mundo del flamenco, con esta inestabilidad laboral tan fuerte y tan tremenda que hay. ¿Cómo es la supervivencia, el día a día, de un bailaor flamenco como usted?

Si me dices como yo, siento que soy una persona afortunada. En estos últimos trabajos me siento muy afortunado de la salida que han tenido. Anteriormente a estos trabajos, cuando a lo mejor yo no tenía tanta estabilidad con los espectáculos que hacía, que creaba, mi carrera también se basaba mucho, para sobrevivir, en la enseñanza y en el estar dando vueltas por todo el mundo enseñando que es algo que también me gusta y que sigo haciendo. Pero si miro a la gente que está viniendo o a la gente que me llama para decir, oye Manuel me encantaría que me dirijas este espectáculo, pero es que no tenemos cómo pagarte, ni a ti ni a nada, eso me da tanta tristeza, me da tanta pena que tengamos en nuestro sector jóvenes que están con estas inquietudes de crear, de proponer, de contar, y que no tengan las herramientas, eso me entristece mucho y creo que es algo que nos estamos perdiendo todos porque es verdad que algunos de estos artistas arriesgan porque les puede, y porque a mí también en su momento me pudo, porque yo cuando creé mi primer espectáculo con Olga ya te digo que tuvimos que pedir un préstamo. Y eso me da mucha pena. Siento que nos estamos perdiendo lo que nos tienen que con-

tar esta gente que viene que viene empujando, y que viene proponiendo, y ahí es donde tenemos que buscar cómo ayudarlos. Es verdad que están las residencias que son grandes impulsos. Por favor que nunca se terminen las residencias y que existan más porque las residencias la verdad que son grandes puntos y vías de apoyo para la creación. Ánimo, y por supuesto mi enhorabuena a todas estas instituciones que crean estas residencias porque me parece muy importante. Pero, aún así, creo que institucionalmente tienen que tener más ayuda a la creación los jóvenes y, por supuesto, los artistas también ya consagrados a la estabilidad de mantener una compañía en el mundo de la danza.

¿Quién ha sido la persona más importante en su vida?

Pues yo creo que mi madre, sin ninguna duda.

Cuando crea, ¿necesita primero tener la música o necesita que construyan la música para lo que ya ha creado?

“Muerta de Amor” estuvo un año en la cabeza dando vueltas y me planteo, no quiero hacer una creación por antojo, no soy de los que dicen año nuevo, creación nueva. No. Tiene que ser algo que realmente yo sienta, necesite hacerlo y cuando son cosas tan específicas, quizá con más dramaturgia, como “Muerta de Amor”, por supuesto que la música tiene que ir al mismo paso que la obra.

La música, por ejemplo, se creó conforme se iba creando la coreografía, todos de la mano desde el principio, porque tiene que ser así, tienen que caminar juntos.

¿Qué le quita el sueño actualmente? ¿De qué le gustaría hablar en sus próximas creaciones?

No lo sé, yo creo que la sensibilidad del ser humano, creo que vamos como muy rápido y a veces siento que la humanidad está con la mirada perdida. Siento como una energía de grupo, desconectada un poco de la naturaleza, desconectada un poco de la sensibilidad de la piel, desconectada de que a lo mejor en un grupo donde hay un millón de personas, hay una que está llorando y nadie mira a esa persona, sino que todos siguen con la mirada perdida. Creo que hace falta un poco de sensibilidad, de sostener, de empatía, de mirar al compañero, de ayudar y de aportar para que no crezca uno solo, sino que crezcamos todos en grupo y que todos podamos evolucionar y encontrar sentido emocional a lo que estamos haciendo. ▲



© marcosGpunto



© marcosGpunto



© marcosGpunto



El Teatro de Rojas
cumple 450 años
**y la noche aprende
a mover los hilos**

POR FERNANDO REDONDO BENITO



(Prólogo. Noche cerrada. El teatro se queda solo. Y cuando un teatro se queda solo, empieza lo serio). Por la noche, cuando se apagan todas las luces del Teatro de Rojas, cuando ya no existen miradas indiscretas, cuando ya no están los niños dando alma a estos actores sin alma, solo en ese momento los personajes y las marionetas toman vida. Sí, toman vida. La madera recuerda. El paño respira. El hilo se tensa como un nervio. Y el silencio, que parecía vacío, se vuelve un escenario lleno de presencias.

A sí deberían empezar las celebraciones de un teatro que cumple 450 años. No con el ruido de lo coyuntural, sino con el temblor de lo esencial. Con aquello que sostiene el teatro desde antes de que existieran los focos, los programas de mano y la liturgia del estreno: la capacidad de hacer que lo inmóvil parezca vivo y que, al parecer vivo, nos diga una verdad.

“Actores sin alma” llega como llega una obra buena, sin pedir permiso, ocupando el lugar que le corresponde. No es un adorno para inaugurar una efeméride. Es un acto fundacional. El Rojas abre su aniversario por el sitio más inteligente: por la educación de la mirada, por el oficio, por la tramoya entendida como filosofía práctica. Porque un teatro, si quiere durar otros 450, no se limita a programar. Forma. Contagia. Siembra.

La historia con manos

Hay exposiciones que se miran y se olvidan. Y hay exposiciones que te cambian el paso. “Actores sin alma” pertenece a las segundas. Aquí no vienes a admirar reliquias quietas, vienes a comprender cómo se activa una escena. El recorrido te pone frente a retablos, figuras, máscaras, mecanismos, miniaturas, artefactos que parecen discretos hasta que, de pronto, te trasladan con una fuerza rara, como si cada objeto llevara dentro un siglo comprimido.

La clave está en el modo. No es un museo frío, es un taller con memoria. Todo está dispuesto para que el visitante intuya el secreto del teatro: que la emoción no cae del cielo, se fabrica. Que el asombro no es un accidente, es un método. Que la belleza tiene costuras, nudos, tornillos, pequeñas decisiones invisibles que sostienen una gran ilusión.

Y esa revelación tiene algo de íntimo. Porque el teatro de figuras obliga a bajar la cabeza, a acercar el ojo, a afinar la atención. En un tiempo que nos empuja a pasar sin mirar, aquí se aprende lo contrario: mirar como mira quien sabe, sin prisas, con hambre.

Marionetas que transportan

Una marioneta es un pasaporte. No compete con la realidad, la destila. Reduce el mundo a lo esencial: un gesto, una caída, una reverencia, un sobresalto. Y en esa reducción ocurre el milagro. Vemos mejor.

Nos transporta porque nos devuelve un pri-



vilegio perdido, creer sin exigir pruebas. Y al mismo tiempo nos mete una pregunta adulta en el bolsillo, una de esas preguntas que pesan aunque sean pequeñas: quién mueve a quién. Dónde termina la mano y dónde empieza el personaje. Qué parte de nosotros obedece, qué parte decide, qué parte finge y qué parte se cree el fingimiento.

Por eso "Actores sin alma" funciona como espejo. La figura es una criatura de madera y tela, sí, pero también es una metáfora andando. Basta un movimiento mínimo para que aparezca la vida. Basta una inclinación de cabeza para que nazca un carácter. Basta un pequeño silencio para que la emoción haga su entrada como un actor con oficio, sin necesidad de gritar.

El teatro de figuras es la gran paradoja: lo que no tiene carne nos enseña a ser humanos.

El arte de fabricar mundo

Hay un tramo del recorrido en el que la exposición deja de ser un conjunto de piezas y se convierte en atmósfera. Suena una caja de música y, de pronto, el tiempo cambia de textura. La melodía cose épocas. Conduce el ánimo. Te pone en el estado exacto en el que el teatro ocurre, esa mezcla de infancia y lucidez que solo se consigue a oscuras.

Luego llega el clima. Lluvia. Viento. No como metáfora, sino como mecanismo. Y ahí se abre una de las lecciones más hermosas de la muestra. La trampa no se oculta. Se muestra. Y al mostrarse se vuelve arte. Es el teatro en su forma más honesta: te enseña el truco y aun así te conmueve.

Ver cómo nace una tormenta con un artilugio sencillo es recordar la ley antigua del oficio. La magia no depende del presupuesto, depende del ingenio. El teatro se inventó para levantar mundos con poco, para convertir un rincón en bosque, una tabla en abismo, una tela en cielo. Aquí se entiende de golpe: lo pequeño, si está bien hecho, contiene un universo entero.

Un recorrido de mil años

"Actores sin alma" propone un viaje largo, de esos que no caben en una sola mirada. Empieza en la sombra, que fue el primer teatro. El teatro de sombras como milagro humilde: recortar figuras, encender una luz, proyectar un mundo sobre una pantalla y fascinar al público como se fascina a un niño, con precisión y misterio.



Aparece la ciudad como cruce de lenguas y de relatos. La plaza, el atrio, la feria como lugares donde la canción, la juglaría y el espectáculo breve hacían de escuela popular, difundían vocabulario, mezclaban acentos, enseñaban sin que nadie pronunciara la palabra enseñar. Ese es el teatro en su estado natural: comunidad reunida para entenderse.

Después, el rito cristiano va mutando hacia espectáculo. Los tropos en latín, recitados y cantados, se transforman en dramas litúrgicos. Surgen pequeños retablos mecánicos y articulados que ilustran la Pasión, que explican con imágenes lo que la gente no comprendía en la lengua sagrada. Es teatro nacido de la fe y del asombro, teatro que traduce.

Y, con el tiempo, esa solemnidad sale de claustros y sacristías y se vuelve más satírica, más profana, más callejera. Plazas y corrales como laboratorio del escarnio. Allí se afina la risa que pincha. Allí aprende la comedia a ser crítica. Allí el títere se convierte en un periodista con guante, un cronista de golpes y carcajadas.

Luego llega el Siglo de Oro y la escena se electrifica. La palabra se vuelve músculo, pero la máquina también. La tramoya alcanza cotas extraordinarias. Entra el ingeniero florentino, entra la invención, entran los efectos capaces de hacer volar a dioses y héroes. La imaginación escénica se despliega como una ciudad que se construye en un instante. Ese barroco no era solo ornamento, era pensamiento en movimiento.

Más tarde, la Ilustración y la Revolución Industrial abren nuevas ventanas. Aparecen cosmoramas animados, linternas mágicas, panoramas mecánicos que enseñan paisajes nunca vistos. Y el títere de guante, con su mordacidad, sobrevive como herramienta de crítica social. El Romanticismo incorpora decorados realistas, fantasmagorías, juegos de luz de gas. Después, la deformación lúcida del esperpento, ese espejo que exagera para decir verdad. Y ya en las puertas del siglo XXI, la vanguardia encuentra en ciertas marionetas una vía para el absurdo y la ironía. El ciclo milenarista se cierra con una frase que suena como un juicio: estos seres de madera y piel, aparentemente sin alma, nunca dejaron de hablar de nosotros.

La Máquina Real

Nada de esto aparece por generación espontánea. Detrás hay un trabajo que no se ve y



que, sin embargo, sostiene todo lo que vemos. La Máquina Real no es solo un nombre hermoso, es una declaración de método.

Su historia es la de una obstinación paciente. Desde 2005, un grupo de titiriteros e investigadores trabaja en un proyecto documental sobre la historia del teatro español de títeres. En cada documento, en cada rastreo, en cada hallazgo, se toparon con un vacío enorme en nuestra memoria teatral, especialmente en la del olvidado Teatro de Figuras. Y ante un vacío, hay dos opciones: lamentarlo o llenarlo. Ellos eligieron lo segundo.

En 2007 iniciaron la recuperación del género teatral de máquina real. No como una recreación decorativa, sino como una recuperación rigurosa, con espectáculos que no se limitan a citar lo clásico, lo ponen en pie. Títulos como “El esclavo del demonio”, “Lo fingido verdadero” o “La selva sin amor” forman parte de ese empeño. Y ese empeño tiene algo de aventura intelectual. Porque recuperar un género no es solo reconstruir un mecanismo, es reconstruir una manera de pensar la escena, una relación entre el texto, la música, la

técnica interpretativa y la escenografía.

Aquí está la coherencia profunda con “Actores sin alma”. La exposición no es un apéndice de su trabajo, es su destilación. Cada pieza habla de investigación aplicada. Cada artefacto enseña una hipótesis puesta a prueba. No se trata de decir “así era”, se trata de demostrar “así funciona”. Es la diferencia entre el erudito que colecciona y el artista que revive.

Y además hay un detalle decisivo, casi moral. La Máquina Real entiende que el teatro clásico no se mantiene vivo solo por su literatura. Se mantiene vivo por su puesta en escena. Por cómo cae una luz, por cómo respira un tempo, por cómo un mecanismo crea un milagro exacto en el momento exacto. Recuperar la máquina real es recuperar la inteligencia completa del teatro.

Un taller que forma manos y fabrica futuro. La fuerza de la exposición crece cuando se entiende esto: no estamos ante una compañía que llega, muestra y se va. Estamos ante una manera de trabajar que incluye una dimen-



sión social y formativa tan intensa como la artística.

Entre 2017 y 2024, La Máquina Real ha formado a decenas de personas en construcción de escenografías barrocas y de otros periodos. Ha formado a dinamizadores culturales, a educadores en artes escénicas, a jóvenes en producción audiovisual. Dicho así parece un listado, pero en realidad es una idea muy concreta: el oficio no puede quedarse encerrado en los talleres de unos pocos. Tiene que circular. Tiene que transmitirse.

Eso es pedagogía teatral en el sentido más noble. No la pedagogía del discurso, sino la pedagogía del hacer. Aprender a construir. Aprender a manipular. Aprender a escuchar el ritmo. Aprender a entender que una escena se sostiene por una cadena de trabajos invisibles. En esa cadena entra el carpintero, la costurera, el iluminador, el músico, el manipulador, el director, el espectador que aprende a mirar. El teatro como ecosistema.

Por eso "Actores sin alma" tiene tanta coherencia con el aniversario del Rojas. Porque in-

augura celebrando la transmisión. Lo que se celebra no es solo el pasado del edificio, sino su porvenir como escuela de sensibilidad.

La madera respira

Hay un punto del recorrido en el que todo se vuelve evidente. Un niño sostiene una figura, duda, la mueve demasiado, la figura se desboca. Vuelve a intentarlo, afloja, escucha, encuentra el ritmo. Y entonces ocurre. La marioneta parece pensar. Parece mirar. Parece tener intención.

Ese instante es una lección completa. El niño aprende medida. Aprende paciencia. Aprende que el gesto tiene gramática. Que el personaje no nace del impulso, nace de la precisión. Aprende algo que sirve para el teatro y para la vida: que la fuerza sin control es ruido, y que el control sin emoción es nada.

Y el adulto que lo mira aprende también. Aprende a recordar. Aprende que el teatro no es una pantalla que se consume, es una relación que se construye. Aprende que la emoción verdadera suele entrar por una puerta pequeña.

Guiños para quien sabe escuchar

"Actores sin alma" está lleno de pequeñas complicidades. Para quien ha viajado por teatros, para quien ha leído a los clásicos, para quien ha sentido la fiebre de una función buena, hay señales por todas partes.

Se adivina el parentesco universal del títere. La sombra conversa con Oriente, con esos teatros donde la luz recorta héroes y demonios sobre una tela. La marioneta europea se hermana con las ciudades del hilo, con esa tradición centroeuropea donde el muñeco tiene algo de aristócrata decadente. El guante, irreverente, hace un guiño a la estirpe de los personajes populares que reparten golpes para repartir verdades.

Y dentro de casa, la cultura española asoma sin ponerse solemne. La plaza como escenario. El retablo como periódico callejero. La burla como defensa. El barroco como máquina de imaginar. El esperpento como método de limpieza moral. El absurdo como manera de decir lo que cuesta decir.

Todo eso está ahí, sin necesidad de subrayado. Como en el buen periodismo cultural, el guiño no se grita, se deja al oído.

Epílogo con el telón respirando

Un teatro que cumple 450 años podría conformarse con mirar atrás y agradecer. El Rojas hace algo más exigente: celebra enseñando. Celebra recordándonos que el teatro no envejece cuando aprende. Que un escenario no cumple años, cumple promesas. Que la tradición, si no se transmite, se convierte en vitrina.

"Actores sin alma" es, en ese sentido, un comienzo perfecto. Una exposición que no se limita a reunir objetos, sino que reorganiza el mundo. Una lección de oficio que no suena a lección, porque entra por los sentidos. Una pedagogía que se parece a lo que debería ser toda cultura viva: un contagio.

Y por la noche, cuando se apagan todas las luces del Teatro de Rojas, cuando ya no existen miradas indiscretas, cuando ya no están los niños dando alma a estos actores sin alma, solo entonces, en el silencio que precede a todas las funciones, los personajes y las marionetas toman vida otra vez. Sí, toman vida. No para asustar. Para recordar. Que el teatro, cuando es de verdad, siempre encuentra la manera de volver a respirar. ▲

Proyecto Zarza, zarzuela por y para jóvenes, celebró su décimo aniversario con 'Bohemios', una de las obras del género más exitosas de la historia





Zarzuela hecha por y para Jóvenes, ese es el leitmotiv del proyecto Zarza del Teatro de la Zarzuela, una iniciativa que busca acercar el género lírico a los más jóvenes y que este año además ha celebrado su décimo aniversario. Y qué mejor que contar con la presencia de Isamay Benavente, directora artística del Teatro de la Zarzuela, para poder hablar de este maravilloso proyecto.

POR ANTONIO LUENGO

Es maravilloso poder contar con gente joven dentro del Teatro de la Zarzuela, como viene siendo habitual. Acercar la Zarzuela a los más jóvenes. Pero en este caso no es crear nuevos públicos, sino que el Teatro de la Zarzuela lo que quiere conseguir es que este género lo produzca gente joven. Cuéntenos cómo es el proyecto Zarza.

Bueno, yo diría que son ambas cosas. O sea, es que intérpretes jóvenes, jóvenes cantantes, actores que se van a dedicar en el futuro al teatro musical, pues que conozcan el Teatro Musical Español. Eso es, por un lado, porque lo van a conocer a través de este proyecto, se van a enfrentar a todos los retos que es hacer zarzuela, que es cantar sin microfónica y que es interpretar diálogos, defender roles. O sea, es un trabajo, en mi opinión, mucho más complejo que interpretar ópera, que también tienes que interpretar el rol, pero no tienes diálogos hablados. Cambiar continuamente de cantar a hablar es una técnica y un esfuerzo enorme.

Pero también es verdad que sí que yo creo que crea nuevos públicos, porque vienen muchísimos jóvenes al proyecto Zarza. Te puedo contar que hay institutos de Canarias, de Murcia, de La Rioja, que organizan cada año su viaje de estudios para que sus alumnos vengan a ver el proyecto Zarza. Me parece súper bonito que estén tan pendientes de la fecha, del inicio del proyecto, porque es una manera de acercarse a la zarzuela.

Es verdad que no hacemos la zarzuela tal cual está escrita originalmente, es un proyecto que modifica los libretos para acercar la temática a la realidad de hoy y para cortarlos, pero respetamos completamente los cantables y sí que yo, por ejemplo, también pienso que tiene un carácter pedagógico. No porque estemos enseñando nada, la gente viene ya con su formación actoral y su formación vocal, pero sí que es verdad que yo creo que el proyecto sí te hace crecer como artista, porque incluso para los músicos de la JONDE no es lo mismo hacer un solo concierto que enfrentarte durante 15 o 16 funciones cada día a las diez y media de la mañana con un teatro lleno de 700 jóvenes, que es un público difícilísimo, y dar todo a las diez y media de la mañana en el foso y arriba del escenario. Yo creo que es un entrenamiento muy importante para los intérpretes.

Comenta que la JONDE va a estar en el foso, este semi-foso, porque no están metidos abajo del todo, sino que los han elevado un poquito. Corrijame si me equivoco, no sé si es la primera vez que la JONDE va a estar en el proyecto Zarza, (la segunda vez), pero es maravilloso que también los músicos sean jóvenes.

Es maravilloso para nosotros y para ellos, primero porque la JONDE son músicos que han terminado ya sus estudios y que pasan unas pruebas increíbles de difíciles para acceder a la JONDE, o sea que son músicos con una ya calidad probada técnicamente.

Pero yo creo que para ellos es una experiencia increíble, porque lo ha contado el maestro Julio César Picos. No es llegar al foso y tengo que tocar esto y lo hago lo mejor posible, no, es un proyecto que intenta hacer comunidad entre los músicos y los intérpretes que están arriba. Y yo creo que eso en la lírica es fundamental, porque en realidad la música está contando los sentimientos que ellos luego tienen que interpretar, tienen que saber de qué se habla lo que está pasando arriba y en este proyecto además se conocen, o sea hacemos que se conozcan y cada año estamos pensando tenemos que hacer para el año que viene una comunidad, una convivencia de grupo, algo para que todavía se conozcan más y generen más conexión, porque creemos que uno de los éxitos del proyecto puede ser ese, que la gente joven que está tocando la música sabe perfectamente cuál es el problema o la necesidad o el momento en el que lo está cantando una persona u otra persona, que sepa acompañarlos maravillosamente bien, que esté ahí también, o sea que sea parte de la interpretación. Y yo creo que eso es lo que genera la participación de la JONDE y este proyecto que se incorporen antes, que se conozcan y todo este tema.

¿Por qué Bohemios?

Primero el título nos interesaba por lo que cuenta, porque yo creo que Bohemios habla de artistas, de gente que lo pasa mal porque quiere dedicarse al arte y se enfrenta a muchas dificultades. Esto en el título original. Pero era un título que nos permitía, uno, elevar el nivel vocal que se exige en el proyecto Zarza habitualmente, porque Bohemios tiene muchas dificultades vocales y musicales y entonces yo creo que es una vueltecita de tuerca más en el proyecto Zarza, y luego porque el



© Elena y Javier del Real

tema nos permite hablar de la gente joven que hoy se dedica, que quiere hacer carrera en el mundo artístico, que es muy complicado. Nunca se habla de esto, se habla siempre de las dificultades de los jóvenes para trabajar y yo creo que se habla poco de la gente que trabaja en el mundo artístico, que es un trabajo al que cuesta mucho acceder, en el que cuesta mucho que te respeten las condiciones laborales, en el que cuesta mucho encontrar tu sitio y yo creo que Bohemios permite hablar de todo esto, de ese mundo de las productoras, de ese mundo de tal y del mundo real, que es muy precario, es gente que lo pasa muy mal, como en la partitura original o como en la Bohème de Puccini, o sea, lo pasa muy mal para poder hacer carrera en lo que es su vocación y su preparación.

En tu caso, Nacho Zorrilla, ¿cuál es el rol que interpretas dentro de este Bohe-



con gente como Isabel, el bailar es un reto, entonces la verdad que esta ha sido una aventura maravillosa.

¿Qué destacaríais de este proyecto Zarza?

(Nacho) Para mí, como ha dicho Isa, el proyecto ha virado claramente hacia un elenco más formado por cantantes líricos, que en otros años, en otras ocasiones era muy distinto, yo he tenido la oportunidad de trabajar, este es mi quinto proyecto Zarza, entonces he podido vivir muchos procesos distintos, y al final es una energía distinta, tenemos herramientas totalmente distintas, yo vengo del mundo del teatro de texto y del teatro musical, entonces al encontramos con un elenco más lírico ha sido muy interesante y sobre todo muy nutritivo, encontrar qué maneras tenemos de crear juntos cada uno con nuestras herramientas que vienen de mundos súper distintos, pero al final volvemos a hablar un poco de lo mismo, del mismo proyecto común que intenta llevar el Sisterland en nuestra función adelante, ha sido el proyecto común que hemos generado este grupo, este equipo, para sacar esta función adelante de la mejor manera posible, entonces yo creo que es eso, para mí por lo menos, con respecto a mis otras experiencias, ha sido un elenco más lírico con el reto de una obra en la que el texto tiene muchísimo peso.

(Isamay) Fíjate con lo que está diciendo Nacho, que yo creo que tienes razón, que esta partitura exigía más participación de cantantes líricos que actores o actrices que otras veces ha habido en los proyectos zarzas y sin embargo una de las conclusiones que yo saco es que cómo necesitamos a los actores y a las actrices y a los que tienen formación en el teatro musical puro y duro, en la comedia musical. Porque nos damos cuenta, lo ha dicho Yulietta, el trabajo que a veces a los líricos les falta, y yo pongo aquí un debe en la formación de las escuelas musicales, en la preparación de los roles, en la parte de danza, no digo que tengas que ser un bailarín, pero en la parte de movimiento. Ha sido una de las ediciones donde efectivamente como dice Nacho, hay más cantantes líricos y nos hemos dado cuenta todos de lo que necesitamos, la participación de los actores y las actrices con formación, porque tienen otro desparpajo, otra manera de defender las cosas, distintas, y los líricos y las cantantes líricas a veces están tan preocupados, lógicamente, porque tienen que dar las notas

mios?

Pues en mi caso es un caso bastante concreto. Nosotros tenemos varios elencos, hacemos una rotación de personajes para poder tener todos la oportunidad de cantar en este escenario y de tener un poco esa experiencia como con un personaje más solista, entonces en mi caso interpreto a Luz de Bohemia, que es un poco la reina, la drag queen madre de este Sisterland en el que transcurre toda la acción, y también interpreto en otras funciones al malo, al malo malísimo que atenta contra toda esa comunidad. Es muy divertido poder estar ahí cambiando entre uno y otro.

¿Qué es este Sisterland? ¿Es el espacio donde se crea toda la acción?

(Nacho) Claro, eso es un poco el núcleo de toda nuestra historia, que es un local autogestionado como ha dicho Isamay, en el que hay muchos artistas que están buscan-

do su manera de hacer las cosas, encontrando su hueco en la vida y encontrando también quiénes son, porque habla mucho también de la identidad de esta obra, del colectivo LGTBIQ+, y también el colectivo en general como sociedad y como grupo de jóvenes que intentan unirse para sacar un proyecto adelante.

Yulietta Quevedo, ¿y en tu caso?

En mi caso también tengo doblete, hago el personaje de Roberta, que de hecho es un personaje nuevo en esta producción de Bohemios, y luego también tengo el personaje de Cecilia, que para mí es un reto muy particular, ya que yo soy soprano coloratura y tengo que hacer un rol que es de soprano y otro rol que es de mezzo, y sí que es verdad que esto para mí es una aventura, explorar todos los colores o toda la extensión que puede tener mi voz, y luego también contar con gente como Nacho,

perfectamente, la afinación, ir con la orquesta y tal, que a veces se olvida todo lo demás, ¿no? Es un todo, y yo creo que lo ha dicho él muy bien, que este proyecto, uno de los grandes beneficios es unir esos dos mundos que deberían estar unidos, porque tanto para unos como para otros es interesante. Pero, por ejemplo, Nacho que lleva cinco ediciones Zarza, ahora cuando hemos hecho la pincelada delante de la prensa, yo he visto que se ha tirado a cantar completamente con un desparpajo, o sea, que a veces le falta a los que tienen más formación solo lírica.

Yulietta, a mí me encanta una cosa, te lo voy a confesar, y es que cuando llega la gente joven que compone este proyecto zarza, no solo cantan, no solo interpretan, no solo bailan, tú comentabas en la rueda de prensa que también tocas el piano, es digno de alabar, es maravilloso que la gente joven tenga esta formación tan completa y sean tan versátiles en todas las disciplinas.

Sí, además yo haciendo este zarza me he dado cuenta de lo que me gusta el teatro, porque yo empecé estudiando piano y luego cuando me di cuenta de que quería dedicarme al canto, pensé, vale, soy muy vergonzosa, tengo que hacer teatro, y me metí primero en un centro cultural y de ahí empecé a hacer esto que llamamos teatro de barrio, con el director que nos enseñaba, y ahora que he llegado al zarza y me dieron un personaje como el de Roberta, que tiene mucho texto, y el de Cecilia también, pensé, ¡ay, qué bien! Y fue gracioso porque, claro, yo principalmente ahora soy cantante, pero me encantó poder enfrentarme al teatro, porque es algo que es tan humano, porque al final, quieras que no, cuando estás cantando los tempos son diferentes, todo se extiende, y volver a esta inmediatez que tiene el teatro a mí me parece un proceso maravilloso, y evidentemente el piano también te ayuda para lo que es lo musical, puedes estar un poquito más automático porque realmente le das importancia al personaje y al teatro.

(Isamay) Y luego una cosa interesante es que, y vuelvo a lo que decía antes, que la generación de ahora está muy preparada, o sea, desgraciadamente, como es un mundo tan competitivo, hay pocas oportunidades para toda la gente válida que hay, tienen una preparación continuamente tomando clases de todo lo que

ha dicho Yulietta, o sea, tienen formación musical, pero además me preparo en esto, me preparo en lo otro, y así todo es un mundo muy precario, y yo creo que este título pone el acento en eso, pone el acento en la precariedad de la vida de los artistas, que ha debido de ser siempre así, porque el libreto ya habla de eso, y la ópera también habla de eso, pero no debería ser así.

(Yulietta) Y algo que también me parece muy importante que remarca esta obra de Bohemios es el poder del colectivo, porque al final, como decías tú, estamos ahora mismo en una industria muy competitiva y yo creo que a veces se nos olvida mirar a nuestros lados y darnos cuenta de que a veces podemos conseguir más juntos, que esto también es algo que un poco promulga esta obra.

No vamos a olvidar a un gran genio de las letras juveniles como es Nando López, que se ha encargado de esta adaptación del texto. ¿Qué nos podéis contar de la adaptación que ha hecho Nando? No sé si es una adaptación, si ha creado el texto específicamente para este Bohemios...

(Isamay) Ha creado el texto completamente, ha montado personajes que no existen en la zarzuela original, habla de relaciones, habla de amores distintos, de parejas distintas, de parejas LGTBI, habla de cómo son aceptadas o no por sus familias, por la sociedad, habla de lo que realmente les interesa. Yo creo que ha puesto el acento en las dificultades que tienen los jóvenes hoy para vivir. A veces sus opciones vitales, sus opciones sexuales, cómo son aceptados o no aceptados.

A mí me parece que está muy bien lo que ha hecho Nando, que conoce muy bien el mundo, todo lo que le preocupa a la gente de hoy día, y sobre todo lo ha contado él en la rueda de prensa. Yo creo que como estamos viviendo un momento tan extraño, donde cosas que pensábamos que ya estaban conseguidas están en cuestionamientos, el texto apuesta por decir, quizás es un mundo ideal, pero su texto y su versión apuestan por decir que esto es posible, vivirlo es posible, y juntos tenemos mucha más fuerza que por separado. Creo que ese mensaje queda muy claro en el final, y el final es que todos nos desnudamos, de alguna manera simbólicamente, y estamos aquí todos para luchar contra todo lo que se opone a nuestra manera de vivir, nuestra manera de entender el



© Elena y Javier del Real



© Elena y Javier del Real



mundo, que es una manera de decir, de jarnos vivir como queremos vivir, sin perjudicar a nadie. Parece que es un mensaje que yo creo que es necesario hoy día.

(Nacho) A mí me gustaría remarcar esto que ha dicho, que la obra pone el foco en la comunidad queer y en el colectivo LGTBI de una manera muy radical, en la que no pide permisos, sino que reivindica un espacio que también nos pertenece. Justo estamos dos personas queer, que formamos parte del elenco ahora hablando aquí, y creo que para nosotros es un orgullo y una responsabilidad muy grande traer este tipo de historias al teatro. Yo tengo un montón de historias súper bonitas que me emocionan siempre, de otros proyectos Zarza, en el que personas del colectivo me han escrito un mensaje por Instagram después, o a la salida me han venido a hablar, a decirme, no sabía que en este teatro y en el teatro en general se podía hablar de nosotros. Y es que me emocio pensando en esto, porque de verdad son muchas las personas que se me han acercado a decirme “gracias por subir nuestra realidad al escenario y por representar parte de nuestras realidades”, que muchas veces asumimos que hay espacios que no nos pertenecen, y entonces creo que esto es una apuesta no sólo de Nando, sino del teatro, que me parece muy importante remarcar y que como intérprete yo por lo menos me siento orgullosísimo y con mucha responsabilidad, pero con mucha sensación de poder de cambio desde este lugar y desde esta historia tan bonita y tan potente que contamos.

Isamay, ¿me ayuda a nombrar a la directora artística?

Sabes que además Nicola Beller Carbone no sólo ha hecho una carrera de cantante estupenda, sino que es una mujer que tiene mix alemán, sus padres son alemanes y su origen es alemán, pero ella se ha criado en España. Entonces es muy gracioso porque fue cantante pop, ella no lo cuenta, pero yo lo sé. O sea, que ha sido muy rockera, no es una cantante convencional, no tiene la imagen de la diva o la imagen que tenemos asociada a una cantante lírica, sin embargo, lo he dicho en la rueda de prensa, a mí es una cantante que siempre me ha gustado mucho por cómo ha abordado sus personajes. A mí a veces me interesa mucho, en general en todo, en los actores, en las actrices, pero en los líricos, cómo uno con el instrumento que tiene, sea más,

menos, más grande, más pequeño, hace la carrera y yo creo que las carreras se hacen con la cabeza. Y Nicola es una persona inteligentísima, ha hecho una carrera maravillosa y fundamentalmente ha puesto todo su foco, por supuesto canta muy bien, pero todo el foco en cómo ha abordado los roles y creo que eso es muy interesante que ella ha querido transmitir a este elenco.

No solamente cantas, es que tienes que defender un personaje y un personaje pues con sus contradicciones, sus miedos, sus películas, sus historias y eso me interesaba mucho de ella para dirigir el proyecto.

¿Cómo ha sido el trabajo con Nicola?

(Yuliette) Este trabajo de crear un personaje, la psicología de un personaje, la historia, el pasado de un personaje, es algo que a mí me encanta. Entonces cuando puso sobre la mesa esta necesidad fue como bien, menos mal. Y yo creo que también esto a la obra, sobre todo con los diferentes casts que tenemos, le da incluso más esa diversidad y esa profundidad. Significa algo más porque de alguna manera al haber creado cada uno nuestro propio personaje realmente tiene sentido, mucho más sentido lo que hacemos. Nacho. Yo estoy maravillado con el dato de que era cantante pop porque ahora todo tiene sentido.

(Nacho) Estoy maravillado con que era cantante pop. Porque ahora todo tiene sentido. Nicola, de verdad, como directora, ha sido muy cañera, muy punky y una cosa que a mí me ha encantado es que era la primera que hacía todo lo que nos pedía. Y se ha tirado por el suelo, se ha revolcado, tenéis que hacer esto, mira así, podéis... Se aprecia mucho como intérprete que te esté dirigiendo alguien que sabe del mundo de la interpretación porque, al final, tenemos un lenguaje común y ella nos habla desde su experiencia de una carrera extensísima con un montón de roles súper potentes. Entonces ha sido muy enriquecedor tener a alguien con una pasión desbordante por el oficio que tiene y que es capaz de transmitirla de una manera tan vital, que no es desde te digo cómo tienes que hacer las cosas sino vamos a construirlo juntos, te cojo de la mano, tú tienes esta propuesta, yo tengo esta, vamos a llegar a un punto común y vamos a meternos en el barro juntos. Ha sido un proceso muy artesano y muy punky, de jugar, de divertirnos, de lanzarnos al vacío juntos. ▲

La tecnología teatral del siglo XX

POR DIEGO PERIS

El mayor y más importante teatro diseñado y construido en los Estados Unidos después de la Guerra Civil fue el Academy Music de Filadelfia. El proyecto fue realizado por Napoleón LeBrun y está considerado como el gran teatro equivalente a la Scala de Milán.

Antes de la Guerra Civil, Nueva York y Boston, al igual que Filadelfia, podían contar cada una con varios teatros (Charleston, Carolina del Sur, Nueva Orleans, Luisiana y Washington), pero ninguno de ellos, incluidos los de Nueva York y Boston, se distinguían tanto por el diseño de la tecnología escénica, ni tenían la magnitud, la opulencia o el uso múltiple previsto en la obra maestra de LeBrun.

Estructuralmente, el Academy Music siguió la práctica estándar de Europa occidental de enormes paredes de ladrillo y pesadas vigas de madera que abarcaban el auditorio y el escenario de un gran teatro público. El escenario inclinado, de tamaño largo, modernizado, estaba originalmente equipado al estilo italiano estándar. Para en el manejo del escenario había un sistema de carros montados bajo el piso y un sistema de vuelo sobre la superficie de la escena. Los teatros americanos estaban copiados de los europeos.

Madison Square Theater

Steele Mackays era el arquetipo de hombre inquieto e inventor. El ascensor del escenario del Madison Square Theatre constaba de contrapesos de hierro fundido, aparejos de cables metálicos y poleas de un esquema que en realidad constituía un ascensor de carga de gran tamaño con estructura de madera. Era una tecnología bien conocida y comprendida en la época.

En el Auditorium Adler de Chicago se utilizan nuevos sistemas para el movimiento de la escena recurriendo al sistema Aspheleia de maquinaria hidráulica. Para el diseño del auditorio Adler viajó a Budapest para ver los sistemas insta-



lados allí por Aspheleia. El sistema sería mejorado y elaborado por una compañía americana que realizó una copia del sistema europeo.

Los espacios de almacenamiento están contra la pared trasera del escenario a la izquierda, y un mecanismo para apariciones repentinas de actores está justo detrás del proscenio a la derecha. En el medio se encuentran los cuatro ascensores de escenario principales y un ascensor de escenario secundario. El ascensor auxiliar situado debajo del escenario se coordinó con una cortina de vapor para efectos especiales. El nivel intermedio es el piso de la sala inferior, al que pueden acceder tanto el personal operativo como el que realiza los diferentes trabajos. El nivel inferior es el nivel de maquinaria.

Diferentes teatros como el antiguo Metropolitan Opera House van introduciendo soluciones técnicas nuevas. En esos momentos América se está convirtiendo en país líder en la producción del

hierro. El antiguo Metropolitan construido en 1883 tendrá una remodelación importante veinte años después en 1903 con la utilización de sistemas estructurales usados en los puentes.

La iluminación

Antes del milagro de Thomas Edison de la luz eléctrica incandescente, Estados Unidos utilizaba la misma tecnología de fuente de luz de oxidación combustiva que Europa occidental. La vela, la lámpara de aceite y el gas tenían cada uno su momento. Incluso, por curiosidad, mucho del gas usado en el Metropolitan venía de Francia.

La lámpara Edison (1880) era un bucle de filamento de bambú carbonizado encerrado en una bombilla de vidrio al vacío montada sobre una base dieléctrica con terminales individuales para la conexión al cableado eléctrico y/o a la fuente de energía eléctrica. Un sistema de difícil utilización en la práctica que irá dejando paso a la lámpara incandescente.

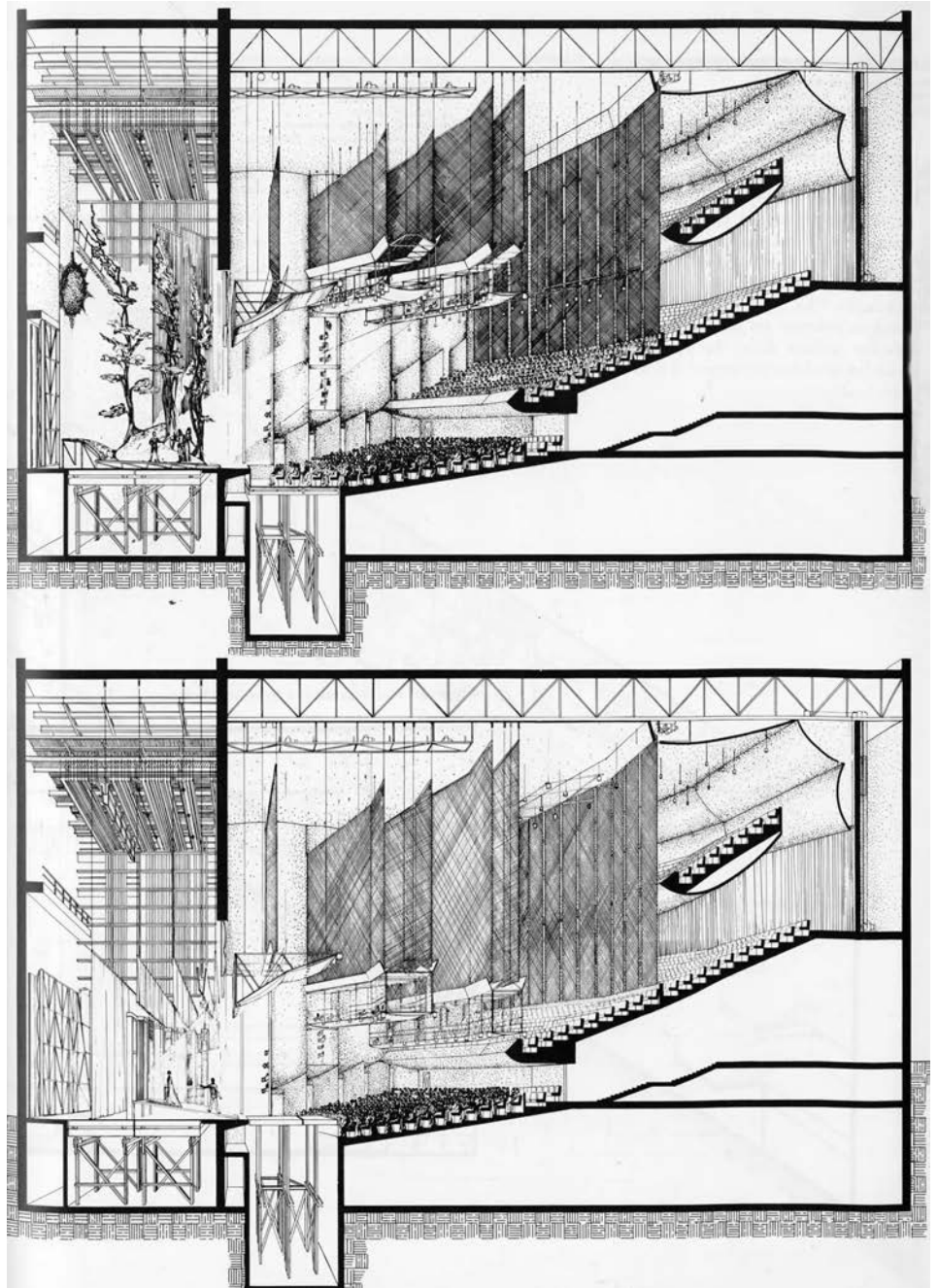
Los sistemas de iluminación en el teatro eran muy artesanales y alejados de las producciones de las grandes compañías como la General Electric y la Westinhouse Electric Corporation

Los sistemas de iluminación en el teatro eran muy artesanales y alejados de las producciones de las grandes compañías como la General Electric y la Westinhouse Electric Corporation. Pero, poco a poco, van llegando sistemas de control de la intensidad luminosa. Todo un proceso de ingeniería de sistemas y mecanismos que van permitiendo controlar la intensidad luminosa como elemento esencial de la escena. En las primeras décadas del siglo XX la construcción del Music Hall hizo importante la iluminación.

El proceso de control de la electricidad en el escenario se convirtió en un tema de estudio e investigación en universidades como Yale. Mesas de control y mecanismos cada vez más sofisticados van llegando a los teatros. Y, junto a ello, sistemas de proyección. Desde 1939 la Yale Drama School se convierte en un laboratorio de investigación y producción de sistemas modernos para el teatro. Junto a estas tecnologías comienza a surgir un nuevo concepto del espacio escénico. El Metropolitan Opera House, Lincoln Center de Nueva York se construye en 1965.

Salas de conciertos

Cuando los grandes espacios se convierten en teatros y salas de conciertos cambia radicalmente la propuesta de diseño de los espacios. El sonido se convierte en protagonista de la forma. Van a surgir grandes espacios en numerosos países que compiten por tener la mejor acústica y las mejores condiciones visuales de la sala y el escenario. Las formas de cubierta del espacio, su volumen y los materiales utilizados se convierten en protagonistas del espacio para conseguir unas condiciones ideales de sonido.



La maquinaria escénica ya es conocida y utilizada en diferentes países y supone más la capacidad económica de los promotores que los conocimientos técnicos difundidos en numerosos países.

Teatros como el Teresa Carranza de Venezuela, el Teatro Nacional de Atenas. Edificios como el Royal Albert Hall de Londres, la ópera de Sidney, la ópera de Oslo, el teatro Marinski de San Petesburgo, el de Harbin en China, la Casa de la Música de Oporto, la Opera Estatal de Viena o la moderna filarmónica de Hamburgo pueden ser ejemplos de las capacidades técnicas que se han desarrollado

en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Arquitecturas singulares tanto en su concepción global externa como en los espacios interiores de las salas marcan una competición entre países y ciudades por diseñar espacios singulares que se convierten en referentes esenciales de la cultura y la vida social de las ciudades. Una evolución tecnológica que permite numerosos cambios en la escena que se empieza a trasladar también a muchos elementos de la sala convirtiendo todo el edificio en un gran espacio experimental. Evoluciones que llegan de la mano de cambios en la concepción y contenidos de las representaciones. ▲



© Javier del Real

HISTORIA DE LOS TEATROS MÁS BONITOS DE ESPAÑA VI

Teatro Real de Madrid

POR MARTA MARTÍN Y TEATRO REAL



El Teatro Real de Madrid es una de las instituciones culturales emblemáticas de España y uno de los teatros de ópera más prestigiosos de Europa. Situado frente al Palacio Real, en el corazón de la capital, ha sido testigo de más de dos siglos de historia política, artística y arquitectónica. Desde su fundación en el siglo XIX hasta su consolidación como teatro de ópera de referencia internacional en el siglo

XXI refleja el devenir cultural del país.

Antecedentes

El origen del actual emplazamiento del Teatro Real se remonta al año 1738, durante el reinado de Felipe V, cuando el 16 de febrero se inauguró en ese mismo lugar el Real Teatro de los Caños del Peral. La función inaugural representó la ópera *Demetrio*, compuesta por Johann Adolph Hasse con libreto del célebre Pietro Metastasio.

El teatro tomó su nombre de los Caños

del Peral, un lavadero público situado en la zona, que formaba parte del antiguo sistema hidráulico de Madrid, alimentado por manantiales subterráneos. Lo que entonces era un barrio marginal de la ciudad acabaría convirtiéndose en un importante enclave cultural, concebido para dotar a la capital de un espacio digno para la representación de óperas y espectáculos musicales, cada vez más demandados por una burguesía madrileña en pleno auge.

A lo largo de su historia, el teatro acogió óperas de renombrados compositores italianos como Pergolesi, Paisiello y Cimarosa, así como obras de autores españoles, muchas de ellas marcadas por la influencia del estilo italiano. También fue escenario de zarzuelas, bailes de máscaras, comedias y dramas musicales, consolidándose — pese a su arquitectura modesta y su funcionamiento intermitente — como el principal espacio lírico de Madrid durante varias décadas.

En 1813, y a pesar de que el edificio había sido declarado en ruina años antes, acogió de forma excepcional las sesiones de las Cortes Constituyentes de Cádiz, trasladadas provisionalmente desde San Fernando a Madrid. Esta actividad parlamentaria se mantuvo durante unos meses, en la primera legislatura, antes de su traslado al Monasterio de Doña María de Aragón, actual sede del Senado.

En 1816, el arquitecto Antonio López Aguado emite un informe de ruina irreversible del edificio. La causa es un arroyo subterráneo. Desde octubre de 1817 hasta abril de 1818 se llevó a cabo la obra de derribo. El género lírico se trasladó entonces al Teatro del Príncipe y al de la Cruz con temporadas de ópera estables hasta la apertura del Teatro Real en 1850.

Fundación y construcción

En el año 1817, por orden del rey Fernando VII, se emprendió una ambiciosa transformación urbanística en el corazón de Madrid: la reforma de la Plaza de Oriente, un espacio que debía armonizar visual y arquitectónicamente con el cercano Palacio Real. El proyecto de remodelación fue encomendado al arquitecto Isidro González Velázquez, quien definió el perímetro y el trazado general de la plaza. Sin embargo, la responsabilidad de diseñar el futuro teatro recayó sobre Antonio López Aguado, que debió adaptar su propuesta a los límites esta-

blecidos previamente por González Velázquez. Esta circunstancia condicionó profundamente la forma del edificio, dando lugar a su peculiar planta en forma de ataúd o hexágono irregular, una característica única que aún hoy define su silueta.

En 1818, por mandato real, se iniciaron oficialmente las obras del Teatro Real. Sin embargo, el proceso de construcción fue largo y complejo, atravesado por frecuentes interrupciones debidas a problemas presupuestarios, inestabilidad política, y otros contratiempos administrativos propios del convulso siglo XIX español. Tras el fallecimiento de López Aguado, en 1831, el proyecto fue retomado y continuado por el arquitecto Custodio Teodoro Moreno, quien respetó las líneas generales de su predecesor y logró dar continuidad a la obra.

A pesar del lento avance, algunas partes del edificio se habilitaron antes de su finalización. En 1835 se completó el Salón de Baile, que comenzó a usarse para celebraciones sociales y culturales, especialmente los populares bailes de máscaras en Carnaval. De este modo, el teatro empezó a tener vida pública incluso antes de su inauguración oficial. De la misma forma, en 1841, el edificio volvió a tener una función institucional: durante un breve período, albergó las sesiones del Congreso de los Diputados, mientras se reformaba la sede parlamentaria habitual, un hecho que refleja la versatilidad e importancia simbólica y estratégica del inmueble desde sus orígenes.

Finalmente, la inauguración oficial del Teatro Real tuvo lugar el 19 de noviembre de 1850, coincidiendo con el cumpleaños de la reina Isabel II, gran impulsora del proyecto. Para la ocasión se escogió la ópera *La favorita*, del compositor italiano Gaetano Donizetti. A partir de entonces, el Teatro Real inició una etapa de esplendor que se prolongaría durante más de setenta años, convirtiéndose en uno de los grandes coliseos operísticos de Europa. En él se dieron cita las principales voces líricas internacionales, compositores de renombre y producciones de altísima calidad.

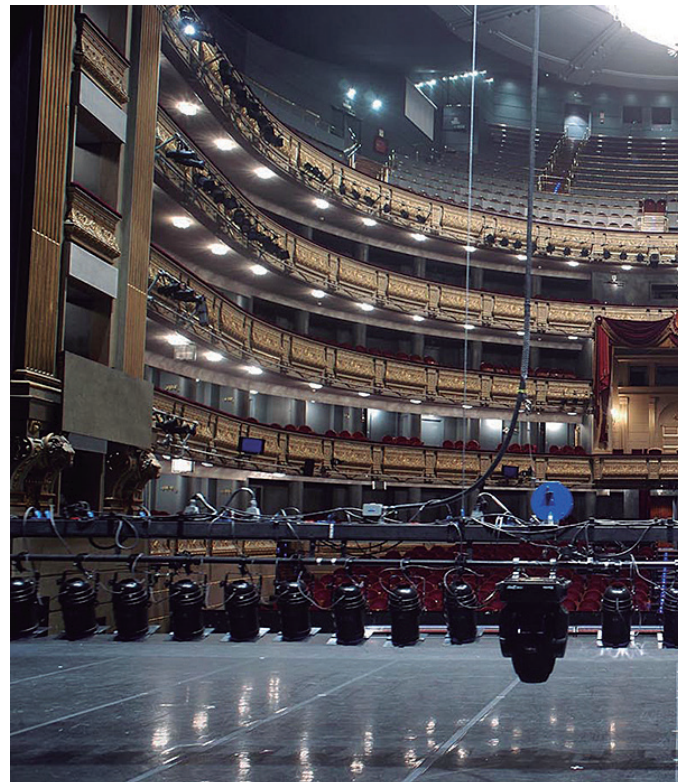
Crisis y cierre

Tras la Revolución de 1868 y el exilio de la reina Isabel II, el teatro perdió su estatus real y fue rebautizado como Teatro Nacional de la Ópera.



Este cambio marcó el inicio de una nueva etapa para el edificio, que, a lo largo del siglo XX, atravesaría numerosos altibajos en medio de una compleja realidad política, social y económica. El punto de inflexión llegó en 1925, cuando un colapso estructural en el interior del edificio obligó a suspender todas las actividades y decretar su cierre indefinido. Aunque se iniciaron obras de consolidación poco después, el proceso fue lento, irregular y prolongado: duró más de cuatro décadas sin que se lograra la reapertura como teatro de ópera.

Durante la Guerra Civil española (1936–1939), el Teatro Real sufrió nuevos y graves daños. Un polvorín instalado en su interior explotó, agravando aún más su ya frágil estado estructural. Finalizada la contienda, las precarias condiciones económicas del país impidieron acometer una restauración seria. Así, el edificio permaneció cerrado, deteriorado y sin uso estable, lo que afectó también a



los fondos del Museo del Teatro, que habían sido provisionalmente albergados en sus dependencias. Este valioso patrimonio escénico —que incluía vestuario, escenografías, partituras, documentos y objetos de gran valor histórico— quedó disperso, mal conservado,

Rehabilitación y reapertura

Tras décadas de abandono y uso provisional, el 2 de enero de 1991 comenzaron las obras de rehabilitación integral del Teatro Real, con el objetivo claro de devolverle su función original como gran teatro de ópera nacional. Este ambicioso proyecto arquitectónico supuso una completa transformación del edificio, respetando su valor histórico, pero dotándolo de infraestructuras modernas, tecnología escénica de vanguardia y una acústica acorde con los más altos estándares internacionales.

La dirección del proyecto fue asumida inicialmente por el arquitecto José Manuel González Valcárcel, una figura clave en la restauración del patrimonio español. Tras su fallecimiento, los trabajos fueron continuados y concluidos por Francisco Rodríguez de Partearroyo, quien respetó el diseño original e introdujo mejoras funcionales necesarias para su uso contemporáneo.

La rehabilitación se prolongó durante casi siete años, período en el que se reconstruyó la sala principal, se modernizó la caja escénica, se amplió el foso orquestal y se incorporaron nuevas dependencias técnicas y administrativas. El resultado fue un edificio completamente renovado, capaz de competir con los grandes teatros líricos de Europa, tanto por su calidad artística como por sus capacidades técnicas.

El 11 de octubre de 1997, bajo la presidencia de Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, el Teatro Real reabrió oficialmente sus puertas como teatro de ópera. La inauguración estuvo marcada por un programa enteramente dedicado a Manuel de Falla, con la representación de la ópera *La vida breve* y el ballet *El sombrero de tres picos*, dos obras fundamentales del repertorio lírico y coreográfico español del siglo XX. Una semana después, el coliseo madrileño acogió el estreno absoluto de *Divinas palabras*, ópera del compositor Antón García Abril, basada en el drama homónimo de Valle-Inclán. Con esta producción contemporánea, el Teatro Real reafirmó su compromiso no solo con el repertorio clásico, sino también con la creación operística actual, abriendo así una nueva etapa en la historia lírica española. ▲

Conservatorio

En 1966, tras más de cuarenta años de inactividad como espacio escénico, el Teatro Real fue finalmente reabierto, pero no como teatro de ópera. El edificio pasó a funcionar como sala de conciertos y albergó durante varios años al Real Conservatorio Superior de Música y a la Escuela de Arte Dramático, asumiendo un nuevo papel como centro de formación y difusión musical.

El 13 de octubre de 1988, se celebró el último concierto de esta etapa transitoria. La velada corrió a cargo de la Orquesta y Coro Nacionales de España, bajo la dirección de Jesús López Cobos. Como gesto simbólico, el programa repitió el mismo repertorio con el

que se había reinaugurado el teatro en 1966: *Homenajes*, de Manuel de Falla, y *la Novena sinfonía*, de Beethoven. Con ello se puso fin a un ciclo que había mantenido viva la actividad musical del edificio, a la espera de su recuperación definitiva como teatro de ópera.

e incluso parcialmente perdido. No fue hasta la creación del actual Museo Nacional del Teatro en Almagro, décadas después, cuando este legado encontró una sede definitiva que permitió su clasificación, restauración y puesta en valor.





© BSP

Alfredo Sanzol estrena «La última noche con mi hermano», una reflexión íntima sobre la fraternidad y el duelo desde la ternura

«Teatro hecho por los muertos para dar fuerza a los vivos». Durante una cena con su familia, Nagore revela que está enferma. Sentados a la mesa, su hermano, su cuñada y sus sobrinos sienten cómo se resquebraja uno de los pilares fundamentales de su vida. Con este punto de partida inicia el nuevo montaje escrito y dirigido por Alfredo Sanzol, una producción del Centro Dramático Nacional y el Teatre Nacional de Catalunya que podrá verse entre el 13 de febrero y el 5 de abril en el María Guerrero de Madrid.

© Javier Naval



Rompientes (Teatro de la Abadía): el naufragio de un amor ante el horror de unos cuerpos inertes en la playa



© Mauro Testa

“El escondido y la tapada”, de Pedro Calderón de la Barca - Teatro de la Comedia

Siempre supone un acontecimiento teatral ampliar el canon de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En esta ocasión, con una comedia deliciosa y delirante de nuestro gran autor don Pedro Calderón de la Barca: *El escondido y la tapada*. Escrita entre 1635 y 1636, fue encargada para la compañía del famoso «autor de comedias» Antonio del Prado, si no es que lo hiciera directamente la Casa Real, donde se representó el 3 de abril de 1636. Su primera publicación fechada data del año 1657. La obra, pues, es heredera de títulos tan conocidos como *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *mala es de guardar* o *El galán fantasma*. Nos encontramos ante un Calderón maduro, que domina con maestría la técnica del enredo y que, fiel a la tradición de las comedias de capa y espada, entretiene duelos de honor, identidades ocultas, confusiones, enredos amorosos y un humor vibrante que desborda el juego teatral. (Del 12 de marzo al 26 de abril de 2026)



© Javier Naval

Gloria Muñoz, Macarena Sanz y Rómulo Assereto llegan con «Las Gratitudes» al Teatro de la Abadía de Madrid

Las gratitudes, adaptación teatral de la novela de Delphine de Vigan, tendrá su estreno absoluto los días 27 y 28 de marzo en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, antes de llegar al Teatro de la Abadía de Madrid, donde podrá verse del 9 de abril al 10 de mayo de 2026. La versión escénica, adaptada por Marta Betoldi a partir de la traducción de Pablo Martín Sánchez, está dirigida por Juan Carlos Fisher y cuenta con un reparto compuesto por Gloria Muñoz, Macarena Sanz y Rómulo Assereto.



Pepón Nieto protagoniza «La Pasión Infinita», la nueva producción de MixtoLobo y Pentación Espectáculos

Pepón Nieto protagoniza esta historia de humor, esperanza y pasión escrita y dirigida por José Troncoso, acompañado en escena por un elenco formado por Claudio Tolcachir, Ana Labordeta y Avelino Piedad y con Lola Barroso al piano. Tras su estreno en Segovia, la obra iniciará su gira por el territorio español y llegará al Teatro Bellas Artes de Madrid en diciembre de este año. La pasión infinita es una tragicomedia.



Malena Alterio y Carmen Ruiz llegan a los Teatros del Canal con “La vida extraordinaria” bajo la dirección de Mariano Tenconi Blanco

La vida extraordinaria, la obra escrita y dirigida por Mariano Tenconi Blanco, tendrá su estreno absoluto los días 20 y 21 de marzo en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, antes de llegar a Teatros del Canal de Madrid, donde podrá verse del 26 de marzo al 19 de abril de 2026, protagonizada por Malena Alterio y Carmen Ruiz.

© Unión de Actores y Actrices



Muere el actor y cómico Fernando Esteso a los 80 años

© Daniel Dicenta



Lola Herrera regresa a Madrid con «Camino a la Meca», dirigida por Claudio Tolcachir

Después de su enorme éxito durante su anterior temporada en Madrid y tras colgar el cartel de "Localidades agotadas" en prácticamente todos los teatros que ha visitado durante su gira, Lola Herrera regresa al Teatro Bellas Artes con Camino a La Meca a partir del 26 de agosto de 2026. Natalia Dicenta y Carlos Olalla completan el elenco de esta obra en la que Claudio Tolcachir versiona y dirige el texto de Athol Fugard, inspirándose en "una mujer real, Helen Martins, que se rebeló contra todos los estamentos de su época. Un ser que persigue el deseo y la luz de la inspiración".

EDITA: Asociación de Danza Torre Tolanca

COORDINACIÓN: Antonio Luengo Ruiz

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

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

GLORIA MUÑOZ
EN UNA FOTOGRAFÍA
REALIZADA EN EL TEATRO DE
LA ABADÍA 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

DES PLA ZA MIEN TOS

ESCENARIOS DE
RESISTENCIA

17 JORNADAS
DE INCLUSIÓN
EN LAS ARTES ESCÉNICAS

TENERIFE
22-24.4.2026

VAGABUNDUS

Idio Chichava Danza

PRESO EN LA ESPERANZA

Unavezenlavida Teatro

MAHMUD Y SOLO MAHMUD

Puntocero Circo

BATALLA DE POLKAS

Música

POLÍGONO

La Escrig Teatro

EL CASTILLO DE BARBAZUL

Béla Bartók Ópera

+ ESPACIOS DE PENSAMIENTO, PROYECCIONES, TALLERES, MENTORÍAS, ENCUENTROS...

inclusioninaem.inaem.gob.es

Organiza



Coorganiza



26 CICLO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO

Jerusalem, de Jez Butterworth

COMPañÍA TEATRO DEL NOCTÁMBULO

Febrero

Sábado 14 19h

Dirección: Antonio C. Guijosa
18€

SALA THALÍA



Música para Hitler,

de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio
TALYCUAL PRODUCCIONES

Abril

Jueves 16 20h Viernes 17 20h

Dirección: Juan Carlos Rubio
25€, 22€ y 19€

Nevenka, de María Goiricelaya

COMPañÍA HISTRIÓN TEATRO

Marzo

Miércoles 4 20h

Dirección: María Goiricelaya
18€

SALA THALÍA



Carmen, nada de nadie

PRODUCCIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL
Y TABLAS Y MÁS TABLAS

Abril Viernes 24 20h

Dramaturgia:
Francisco M. Justo Tallón y Miguel Pérez García
Dirección: Fernando Soto
20€, 17€ y 14€

Camino a la Meca, de Athol Fugard

PENTACIÓN ESPECTÁCULOS

Marzo

Domingo 15 19h

Dirección y adaptación: Claudio Tolcachir
24€, 21€ y 18€

CULTURA Y PATRIMONIO



Las amistades peligrosas

de Christopher Hampton
PRODUCCIONES COME Y CALLA

Mayo

Viernes 8 20h

Versión: Curro Novallas y David Serrano
Dirección: David Serrano
24€, 21€ y 18€

Canadá, de Alicia Serrat

PRODUCCIONES 099

Marzo

Viernes 20 20h Sábado 21 20h

Dirección: Borja Rodríguez
20€, 17€ y 14€

ESTRENO NACIONAL



Goal

PRODUCCIONES YLLANA

Mayo

Jueves 14 20h

Dirección artística:
David Ottone y Fidel Fernández
22€, 19€ y 16€

CULTURA Y PATRIMONIO

American Buffalo, de David Mamet

SHOWPRIME

Abril

Sábado 11 19h

Traducción: Borja Ortiz de Gondra
Dirección: Ignasi Vidal
23€, 20€ y 17€



La vida extraordinaria PRODUCCIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS

Mayo

Sábado 23 20h

Texto y Dirección: Mariano Tenconi Blanco
23€, 20€ y 17€

HORARIOS DE TAQUILLA:

Jueves, viernes y sábados:

Mañanas de 10:00 h. a 13:00 h. y tardes 17:00 h. a 20:00 h.

Martes y domingos: Desde una hora antes del inicio de la función.

TODA LA PROGRAMACIÓN ACTUALIZADA EN www.teatroderojas.es