

# ARTESCÉNICAS #42

La Revista  
de la Academia de las  
Artes Escénicas de España

Publicación trimestral  
Precio: 5€

**ENTREVISTA**

**Carlos  
Hipólito**

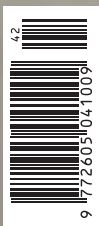
50 años de  
escenarios

**ESPECIAL**

**Festivales**  
Balance  
del verano

**REPORTAJE**

**El Centro de  
Documentación  
y Archivo  
(CEDOA) de SGAE**







TEATRE PRINCIPAL

# Teatre Principal

ÓPERA · TEATRO · MÚSICA · DANZA  
ZARZUELA · CIRCO · POESÍA · CINE



Consell de  
Mallorca

[www.teatreprincipal.com](http://www.teatreprincipal.com)

© teatreprincipaldepalma

f Teatreprincipaldepalma

x teatreprincipal

d teatreprincipaldepalma

teatreprincipalpalma

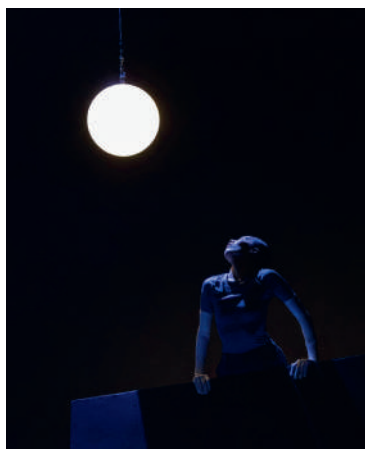


# ARTESCÉNICAS



Octubre 2026 | Numero 42

## SUMARIO



### Editorial ..... 5

Moisés Rodríguez

### Balance de los festivales de verano ..... 6

Festival de Teatro Clásico de Olite..... 8

Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida..... 12

Festival de Teatro Clásico de Alcalá..... 18

Geofest..... 21

Festival de Teatro Clásico de Peñíscola ..... 24

Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro..... 26

Festival de Teatro Clásico de Olmedo ..... 30

### Entrevista Carlos Hipólito ..... 32

### Entrevista Javier de Dios, presidente de la AAT ..... 50

### Pasado y presente

del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE..... 56

Entrevista a Enrique Mejías García

Entrevista a María Luz González Peña

### XXV Años del Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York..... 68

### La Casa del Verso ..... 72

### La Academia en la Feria de Teatro de Castilla y León..... 74

### Apuntes Escénicos ..... 78

### Escenopedia ..... 80

### Libros ..... 82

### Siglo y medio del maestro Manuel de Falla..... 86

### Premio Plata Proevents a los Premios Talía 2026 ..... 90

**Director:** Moisés Rodríguez.  
**Editor:** Ángel Jiménez.  
**Jefe Consejo Redacción:** Daniel Migueláñez.  
**Consejo de redacción:** Lucía Álvarez, David Felipe Arranz, Marta Carrasco, César Gil, Adolfo Ortega, Florian Recio, Arantxa Vela, Juan María Villagrán, Rosa Arroyo y Rakel Camacho.

**Publicidad:** Pilar Ortega. [publicidad@academiae.es](mailto:publicidad@academiae.es)  
**Diseño y Maquetación:** Raúl Cordero.

**Suscripciones y distribución:**  
 ASOCIACIÓN ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA  
 Paseo de la Chopera nº 14 (Matadero Madrid) 28045 Madrid.  
 +34 915 946 984  
[comunicacion@academiae.es](mailto:comunicacion@academiae.es)  
[www.academiadelasartesescenicas.es](http://www.academiadelasartesescenicas.es)  
**Imprime:** Estugraf Impresores, S.L.  
**Depósito Legal:** M-8168-2015  
**ISSN:** 2605-0412 / Impresa. 2605-0420

La Academia no suscribe las opiniones de los autores publicadas en Artescénicas. Queda prohibida la reproducción parcial o total de sus contenidos sin autorización expresa del editor por cualquier medio de reproducción mecánica o electrónica.

## ACADEMIA DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ESPAÑA

**Presidenta:**  
 Magüi Mira

**Secretario general:**  
 Ángel Jiménez Lormann

**Tesorero:**  
 Luis Miguel González Cruz

**Vicepresidente Primero.**  
**Departamento de**  
**Régimen interno:**  
 Antonio Onetti

**Vicepresidenta Segunda.**  
**Departamento de**  
**Premios y Distinciones:**  
 María Ángeles Fayos

**Vicepresidenta Tercera.**  
**Departamento de**  
**Estudios y Actividades:**  
 Patricia Cercas

**Vicepresidente Cuarto.**  
**Departamento Económico:**  
 Manuel González Villanueva

**Gabinete de Igualdad:**  
**Directora:**  
 Anabel Alonso

**Coordinador de especialidades:**  
 Denis Rafter

**Representante de la**  
**Junta Directiva en la**  
**Plataforma Profesional de las**  
**Artes Escénicas y de la Música:**  
 Igor Yebra.

**Departamento de Régimen**  
**Interno:**  
 Antonio Onetti, Ángel Jiménez  
 Lormann y Denis Rafter.

**Departamento de**  
**Premios y Distinciones:**  
 María Ángeles Fayos, Carme  
 Portaceli, Carlos Álvarez, Igor Yebra,  
 Jorge Blass y Luis Miguel González.

**Departamento de**  
**Estudios y Divulgación:**  
 Patricia Cercas, Moisés Rodríguez,  
 Rosángela Valls, Anabel Alonso,  
 Florian Recio, Denis Rafter, Antonio  
 Simón, Juana Escabias y Luis  
 Miguel González.

**Departamento de**  
**Asuntos Económicos:**  
 Manuel González Villanueva, Marta  
 Torres y Luis Miguel González.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura



Esta revista está elaborada con papel procedente de explotaciones forestales controladas

fundación **sgae**

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

[www.academiadelasartesescenicas.es](http://www.academiadelasartesescenicas.es)





# EDITORIAL

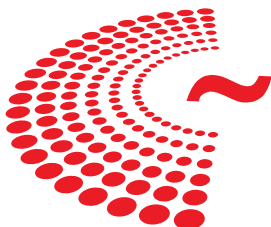
## Seguimos contando la escena

Moisés Rodríguez  
*Director de ARTESCÉNICAS*

**Q**ueridos compañeros académicos. Pasado el período vacacional, aquí estamos de nuevo. Este nuevo número de ARTESCÉNICAS subraya, una vez más, la enorme riqueza, diversidad y pluralidad de quienes formamos la Academia de las Artes Escénicas de España.

Miramos hacia la danza y hacia ese puente artístico que, desde Burgos, lleva años tendiéndose al otro lado del Atlántico a través del Certamen Internacional de Coreografía Burgos & Nueva York. Regresamos también a un verano en el que el teatro ha vuelto a ocupar plazas, patios, castillos y escenarios históricos. Lugares distintos unidos por algo que conocemos bien: esa extraordinaria capacidad de las artes escénicas para transformar durante unas horas un espacio y reunir a una comunidad alrededor de una historia.

Y miramos hacia nuestra memoria. Porque una Academia que piensa en el futuro necesita también conocer, conservar y reivindicar su pasado. Nos acercamos al CEDOA de la SGAE, el archivo de música civil y biblioteca teatral más importante de España, que custodia una parte fundamental de nuestra historia escénica y musical: miles



de obras de teatro lírico (zarzuelas, revistas, óperas) y música sinfónica española.

En ese diálogo permanente entre memoria y presente nos acercamos también a Manuel de Falla, cuando se cumplen 150 años de su nacimiento. Para observar su profunda re-

lación con la tradición popular, la danza, el teatro y las vanguardias, y aquella manera extraordinariamente moderna de entender la creación como un territorio de encuentro entre disciplinas, que sigue teniendo una sorprendente vigencia en la escena contemporánea.

Y, por supuesto, continúan nuestras secciones habituales, entrevistas (con especial afecto hacia nuestro Carlos Hipólito), reseñas literarias, curiosidades de la vida escénica, la Escenopedia y esos espacios que hacen de ARTESCÉNICAS una revista reconocible, útil y, sobre todo, nuestra. La Academia sigue creciendo y consolidándose, gracias a vosotros, los académicos, a quienes participáis, proponéis, investigáis, escribís, creáis y hacéis posible que una institución como la nuestra esté viva.

Queda mucho por hacer. Y eso es precisamente lo estimulante. Seguimos aprendiendo, imaginando y abriendo páginas.

Seguimos contando la escena. Nuestra escena.



# Festivales de Verano



Tras el periodo estival, llega el momento de hacer balance de unos encuentros que cada año convierten nuestros escenarios en lugares de celebración, creación y diálogo.

Los festivales son una pieza esencial para la vida cultural de nuestro país y, entre ellos, ocupan un lugar especial aquellos que mantienen un vínculo estrecho con la Academia de las Artes Escénicas de España.

Un recorrido por algunos de los festivales que, verano tras verano, mantienen vivo el pulso de nuestra escena.





# Festival de Olite 2026

## Lirismo y modernidad entre la piedra medieval

**Olite otra vez. Olite bajo ese sol de julio que no es sol sino caricia lenta, vino blanco derramado sobre las piedras del Palacio Real y alzado en copa antigua por un actor, una actriz... sobre las almenas que guardan todavía la conversación secreta de los reyes navarros.**

Uno llega a Olite con el corazón preparado, con la mirada paseada por tantos escenarios y con esa sed antigua de belleza que solo se sacia en los lugares donde el teatro y la piedra se reconocen, dialogan, se complementan... Olite es, en este sentido, una consagración, una fiesta laica oficiada por dos mujeres —Ane Pikaza y María Goiricelaya— que parecen haber nacido del diálogo entre la dramaturgia y el viento de la Zona Media. Ellas crearon el lema «Celebrando territorio», una declaración de guerra contra el olvido, una afirmación casi metafísica. El festival no estaba ni siquiera en el territorio: era el territorio. Del 17 de julio al 2 de agosto de 2026, la vigésima séptima edición —ya veintisiete, casi una vida completa

de amores y desengaños teatrales!— se desplegó en treinta y una funciones, veintisiete compañías, más de nueve mil almas que vinieron a arrodillarse ante la emoción. La Cava, esa plaza de armas de la sensibilidad, el Patio de la Morera, la Iglesia de los Franciscanos, las plazas de Teobaldos, el frontón de Beire, el Kulturgunea de Tafalla, Pitiillas, San Martín de Unx... Todo convertido en escenario, en camarín, en confesionario al aire libre bajo un calor casi tangible que olía a piedra caliente, a vino de la tierra y a esa expectación secreta que precede a las grandes noches de teatro.

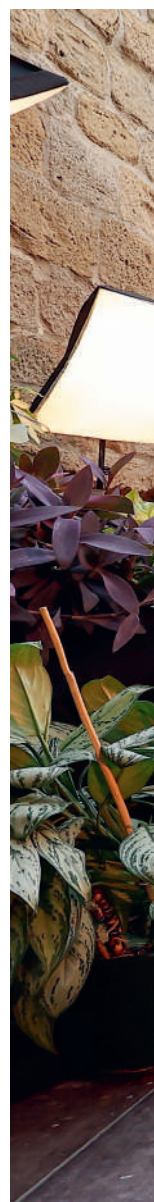
La primera noche, el viernes 17, La Cava se abrió como una boca sedienta. Pont Flotant llegó con *Adolescencia infinita*: tres adultos que intentan entender la adolescencia —la de ahora y

---

**Más de nueve mil almas que vinieron a arrodillarse ante la emoción**

---

la suya propia— con humor, ironía y una ternura inusual. Uno veía a esos actores y recordaba su propia adolescencia, esa edad en que el mundo todavía parece un secreto compartido. Al día siguiente, el sábado 18, llegó el mexicano Anacarsis Ramos con *Mi madre y el dinero*, una pieza documental y teatral tejida con los más de cuarenta oficios que Josefina, la madre, ejerció en Campeche. El







escenario se llenó de precariedad convertida en poesía, de una mujer que trabajó mientras el hijo aprendía a convertir el hambre en arte. El público salió en silencio. Y el domingo 19, en *Las Gratiitudes*, la adaptación de la novela de Delphine de Vigan, con Gloria Muñoz, Macarena Sanz y Rómulo Assereto, las localidades se agotaron. Después vino la segunda semana, esa en que el festival ya tiene el ritmo de una respiración

profunda. *Itzulera*, de Dejabu Konpainia, se presentó como una *road movie* escénica en euskera que viajaba por carreteras interiores sin necesidad de mapa. *Leonora*, de Producciones Come y Calla y Teatro del Acantilado, brilló con el texto luminoso de Alberto Conejero y Natalia Huarte habitando el universo de Leonora Carrington: la pintora, la surrealista, la mujer que convirtió el dolor en bestiario. *No mires*, de Cultu-

ra i Conflicte, obligaba a mirar precisamente aquello que uno preferiría no ver. Y *Declaración de amor (para siempre)*, del Teatro de La Abadía, fue una pieza que sonaba a promesa antigua y a desengaño contemporáneo. Pero el verdadero temblor que llegó en la recta final. *SELF!* la trilogía de la juventud, de Unavez en la vida, fue una epifanía: vecinos de distintas generaciones de Olite y de los pueblos cercanos subieron al escenario y se ➤



convirtieron en materia prima del relato. La ciudadanía dejó de ser público para convertirse en cuerpo compartido. *Mujeres que cantan tras el balcón*, de la compañía navarra Boga-Boga, agotó las entradas con esa elegancia que no pide permiso, esa manera navarra de cantar el dolor sin sentimentalismos baratos. *Niebla*, la versión de Píldes Teatro dirigida por Fernanda Orazi a partir de Unamuno, fue otro éxito, con el escritor vasco resucitado bajo las estrellas de Olite: el hombre que se pelea con su propio personaje, el escritor que se niega a morir dentro de su novela. *Sueño*, de Compañía Criolla, trajo una ensoñación casi tropical al festival. Y el domingo 2 de agosto, se produjo el cierre con *Ultimatum*, de Led Silhouette, danza contemporánea con el cuerpo como territorio, como frontera, como último espacio de resistencia. Cuando los bailarines terminaron, el silencio de La Cava fue más elocuente que cualquier aplauso.

Mientras tanto, en la Iglesia de los Franciscanos y en el Patio de la Morera del Palacio Real —entrada libre, como debe ser lo sagrado—, se representaban otras liturgias. *Nuur*, de La Banda Teatro Circo; *Feliz día*, de Sutottos; *Yo bailo*, el milagro comunitario de Damián Malvacio, donde vecinos de todas las edades bailaron su propia biografía hasta el agotamiento feliz; *El*

---

**Que Olite  
 continúe  
 escribiendo su  
 dramaturgia  
 territorial,  
 esa cuyo telón  
 es el cielo  
 de Navarra**

---

*enterrador*, de Pepe Zapata, que conversaba con la muerte con una elegancia casi barroca; el concierto de Olaia Inziarte, que llenó hasta el último resquicio de aire y de emoción; y *Bahía Botánica*, de Hugo Torres, una performance vegetal y onírica. Y las calles. ¡Ah, las calles! Barbara Probst, esa francesa de Monoblet, llegó con Bath-Flop y una bañera indomable. Clown, acrobacia, crítica al consumismo. La bañera se rebelaba, la espuma se descontrolaba, el público reía con esa risa que limpia. Manolo Alcántara ofreció su Refugi en la Plaza de los Teobaldos: un artista que se desnuda emocionalmente, que quita el *glamour* para que afloren las debilidades. Txema Muñoz con su magia de Gota; Orain Bi con Mute; Eunoia Kolektiva con Tenet; Maite Guevara con *¡Qué buen día!...* Las plazas se abarrotaron. La gente se quedaba mirando como quien

contempla un incendio hermoso que ilumina.

Hubo también residencias creativas: *Amortzia*, de La Májica, la emergente, que trabajó en Beire y Olite; y *Gatomaquia*, de Las Nenas Theatre, la profesional, que abrió su proceso en Tafalla y luego en Olite. Hubo talleres de dramaturgia con Jordi Casanovas, de creación con Fernanda Orazi, de gestión, el taller juvenil «Me voy a vivir a un árbol». Hubo encuentros en el Enozentrum, con aperitivo de Reyno Gourmet y vinos de la D.O. Navarra, donde los artistas hablaban y el público escuchaba entre confidencias. Pero, sin duda, el gran triunfo intergeneracional fue el de las mencionadas *SELFÍ* y *Yo bailo*, compartiendo relatos, cuerpos, silencios. Las directoras artísticas dijeron que la respuesta de la ciudadanía había superado todas las expectativas. Más de nueve mil asistentes. Finalmente, cuando el último aplauso de *Ultimatum* se disolvió en el aire nocturno de Olite, la mirada ávida del público seguía pidiendo más Olite, que continúe escribiendo su dramaturgia territorial, esa cuyo telón es el cielo de Navarra, temblando un poco con tanta belleza, como quienes acaban de salir de una función que no quieren que termine nunca. Nos veremos en 2027, seguro. ■

Por David Felipe Arranz



SAINETE LÍRICO EN UN ACTO

# LA VERBENA DE LA PALOMA

DE  
TOMÁS BRETÓN Y RICARDO DE LA VEGA

CON EL PRÓLOGO CÓMICO-LÍRICO

## ADIÓS, APOLO

DE  
ÁLVARO TATO



PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA (2024)

DEL 23 DE SEPTIEMBRE  
AL 4 DE OCTUBRE

DE 2026

ENTRADASINAEM.ES



TEATRO DE LA ZARZUELA

TEATRODELAZARZUELA.INAEM.GOB.ES



# Festival de Mérida

## Nuevas miradas hacia el mundo clásico

La septuagésimo segunda edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida se cerró el pasado 30 de agosto con un estupendo resultado de asistencia de público, que refrendó la selección de espectáculos ofrecida en diferentes escenarios, siempre manteniendo como centro neurálgico el Teatro Romano de Mérida.

181.088 personas han asistido a las funciones teatrales, actividades paralelas, exposiciones, sesiones de formación y otras propuestas que, además del citado coliseo romano, han llegado al Teatro María Luisa de Mérida y otros espacios de Madrid, Medellín, Regina y Caparra.

Jesús Cimarro, director del festival, destacó que las nueve producciones estrenadas en el Teatro Romano han permitido combinar «diferentes géneros, lenguajes y maneras de acercarse al mundo clásico», desde la danza, la tragedia y la comedia hasta el musical y otras miradas contemporáneas sobre los clásicos. Esas propuestas han sido: *Spartacus*, *Electra Jonda*, *Timón de*

*Atenas*, *Bacanal*, *La comedia de la olla*, *Cómicos de Roma*, *Fedra en los infiernos*, *El viaje de Edipo* y *Las 9 musas*, con fuerte presencia de académicos.

Protagonizado por Miguel Ángel Muñoz, un espectáculo del Düsseldorf Ballet Theater dirigido por María Graciani inauguró el 3 de julio el festival: *Spartacus*. Con una coreografía de Peter Agardi y coproducido por el Festival de Mérida y Lulalulica Events, se pudo ver una relectura contemporánea del mito del esclavo tracio, Espartaco, tan conocido popularmente gracias a la extraordinaria película de Stanley Kubrick. El espectáculo combina danza, interpretación y narración en una puesta en escena

concebida expresamente para el escenario emeritense.

Fusionando el teatro clásico con el flamenco, la música y la danza, el siguiente espectáculo presentado en el Teatro Romano fue *Electra jonda*, donde se abordaba el conocido mito griego de esa nueva perspectiva, trasladada a un cortijo andaluz. Manuel Canseco es el director de esta producción y ha reconocido que se trata del trabajo más complejo que ha abordado en su carrera profesional, donde ha pretendido «integrar interpretación, danza y música como un todo, y no como un puzzle, hasta conseguir un resultado de enorme riqueza escénica». Ha supuesto también el regreso de Manuel Canseco a







---

**Jesús Cimarro, director del festival, destacó que las nueve producciones estrenadas en el Teatro Romano han permitido combinar «diferentes géneros, lenguajes y maneras de acercarse al mundo clásico»**

---

un festival del que fue director en varias ediciones. El montaje ha podido verse posteriormente en la Sala Roja Concha Velasco de Teatros del Canal, como primer gran espectáculo de la nueva temporada.

Un texto de Shakespeare ambientado en la Antigüedad clásica, *Timón de Atenas*, fue el siguiente montaje en presentarse en el Teatro Romano, desde el 15 al 19 de julio. La obra

del genial autor no es una tragedia y tampoco una comedia, sino más bien una fábula, evidentemente adornada por las cualidades y sabiduría de Shakespeare, donde se muestra la ingratitud humana y se evidencia que la realidad puede ser una mera apariencia.

La base de esta nueva producción del festival es la presencia de Pepe Viyuela como gran protagonista, un actor

muy ligado al escenario del Teatro Romano, donde a lo largo de sus ediciones ha participado en obras como *Androcles y el león*, *Rómulo el Grande*, *Antígona*, *Miles Gloriosus*, *Las Ranas*, *Filoctetes*, *Metamorfosis* o *Las nubes*.

Viyuela siente que la obra está conectada claramente con la sociedad actual, ya que en ella aparece «la monetización de la amistad, de los afectos y de los principios». El actor ➤





indicó que interpretar a Timón ha supuesto una experiencia profundamente transformadora: «Creo que me llevo este personaje para siempre, para reflexionar y para sentir».

Hernán Gené dirigió esta producción donde, según sus propias palabras, «se pasa del blanco al negro inesperadamente, conduciendo al público hacia una reflexión profunda, oscura y dolorosa sobre la condición humana».

Continuando por la senda de la fusión de diferentes disciplinas que ha marcado esta edición, le tocó el turno a *Bacanal*, un espectáculo de Chevi Muraday y Juan Carlos Rubio en el que se reflexiona sobre la censura, partiendo de la prohibición de las bacanales decretada por el Senado romano. En este sentido, Muraday señala que el espectáculo, una mezcla de teatro y danza, es una «respuesta a un mundo de prohibiciones que reivindica la escucha, la

## El teatro María Luisa ha sido por quinto año uno de los escenarios más importantes del festival

libertad y el cuerpo como espacio de encuentro».

Por su parte, Juan Carlos Rubio concibe *Bacanal* como «una celebración compartida de la vida, el encuentro y la emoción colectiva». La presentación de las funciones tuvo lugar al día siguiente a la victoria de la Selección española de fútbol en el Mundial, lo que aprovechó Rubio para trazar un paralelismo entre ambos espectáculos: «en el fútbol siempre hay un vencedor y un derrotado, mientras que

*Bacanal* propone una celebración compartida de la vida, el encuentro y la emoción colectiva».

En el reparto, destacan nombres como Carlos Hipólito, que cumple el sueño de debutar al fin en el Festival de Mérida tras cincuenta años de trayectoria; Juana Acosta, quien se mostró encantada de participar en un montaje tan poco convencional, pero basado en la belleza emocional y visual; y Toni Acosta, que destacó la dimensión humana del proyecto y el compañerismo vivido en su gestación. Toni es una actriz que siempre ha reconocido una conexión muy especial con Juan Carlos Rubio. Sumado ello al afable carácter del resto de reparto no es de extrañar que se generara un buen ambiente.

En el meridiano del festival se destapó *La comedia de la olla*, de Plauto, una olla repleta de monedas de oro, que provoca en el protagonista, Euclión, el temor de que le sean arrebatadas





sus riquezas. Carlos Sobera fue el gran reclamo de esta producción, que considera plenamente vigente en los tiempos que corren, al reflejar la tendencia del ser humano a preocuparse «más por el tener que por el ser», según sus palabras.

Juan Luis Iborra, veterano director, ha querido convertir el texto de Plauto en un «vo-devil del siglo XXI», según sus propias palabras, y en la puesta en escena busca dotar de dinamismo un texto, en el que impera el sentido del humor, a través de coreografías y números musicales. Sin duda, consiguió un espectáculo ameno y divertido, puesto que las localidades se agotaron en las cinco funciones programadas.

Abriendo un paréntesis en este repaso de las producciones ofrecidas en el Teatro Romano, es justo citar las obras que han encontrado acomodo en el Teatro María Luisa, en la misma ciudad de Mérida. Por



quinto año es uno de los escenarios del festival, y por él han pasado siete espectáculos: *Penélope. La odisea de mujeres, diosas y monstruos*, *Medea*, *Prometeo*, *A Paz (La Paz)* –producción portuguesa–, *Un tal César*, *Medea* y *Antígona, la estirpe maldita*, esta última dirigida por Ricardo Iniesta.

David Mamet es un nombre aparentemente alejado de un festival de teatro clásico, pero el autor norteamericano tiene una obra, poco conocida, ambientada en la farándula romana: *Cómicos de Roma*. Fernando Tejero fue el protagonista más popular de esta producción y tuvo que afrontar su estreno con un problema de salud –una bajada de tensión– que casi da al traste con la función. Afortunadamente pudo reponerse, aunque pasó algún apuro durante la representación –cosa que no se advirtió desde la grada–, según declaró a la conclusión. Rafa Castejón acompaña a Tejero en las andanzas de este elenco de

cómicos, constituido exclusivamente por hombres, y en la presentación de la obra señaló que el texto de Mamet es un homenaje al oficio de los actores y a la tradición de la comedia clásica, en una función que calificó como muy loca y con ritmo trepidante. Estos cómicos metidos en mil dificultades concitaron el interés del público, llenando absolutamente las cinco funciones ofrecidas con más de 16.000 espectadores en total.

El regreso a los escenarios de Lydia Bosch, tras 37 años sin pisar las tablas de ningún teatro, fue un acontecimiento muy relevante en esta edición, en lo que supuso también el debut de la actriz barcelonesa en el Teatro Romano. Encarnó a la protagonista de *Fedra, en los infiernos*, a partir de un texto de José María del Castillo en el que afloran las pasiones humanas relacionadas con los deseos. Del Castillo también asume la dirección y ha declarado que la obra ►

supone «una revisión del mito que habla de la culpa, los prejuicios sociales y las expectativas que tenemos sobre los demás y que no nos permiten ser libres».

El Festival de Mérida siempre intenta colaborar con compañías extremeñas, y fruto de ello se presentó la coproducción con Inconstantes Teatro y Almor Movimiento, donde se ahondaba en un mito bien conocido, protagonista en varias tragedias de Sófocles y Esquilo. *El viaje de Edipo* está trazado por Isidro Timón y Emilio del Valle, autores del texto, y según Del Valle pretende ser «un tránsito, un camino, un recorrido por cuatro grandes textos clásicos que permiten seguir tanto el destino del protagonista como el de su estirpe». Este

espectáculo ha facilitado la presencia de numerosos profesionales extremeños, tanto detrás del escenario como sobre él en un trabajo coral, como destacaron ambos autores.

A ritmo de musical llegó el final de esta 72 edición del festival en el Teatro Romano de Mérida, gracias a las voces femeninas de *Las 9 musas*. Un espectáculo ágil y colorista donde se reunieron los personajes femeninos cuyo padre era Zeus, inspiradoras de artistas de toda condición, aquí concienciadas en poner algo de orden en este convulso mundo del siglo XXI.

No estuvo exento de inconvenientes el estreno, porque el día fijado apareció la lluvia en Mérida y obligó a suspender la función, cosa que no sucedía

en los últimos quince años del festival. Finalmente, pudieron ofrecerse las cuatro representaciones restantes, donde brilló un elenco capitaneado por Carmen Conesa, y dirigido por Xènia Reguant y Ricard Reguant. Este último quiso destacar el hecho de que el musical parte de «una idea totalmente original, no de una obra teatral, película o material previo, sino únicamente de las nueve musas y de la voluntad de contar sus historias». Con este musical, el domingo 30 de agosto se clausuró la 72 edición del Festival de Mérida, demostrando que mantiene un público fiel que aguarda, año tras año, la cita con el teatro clásico grecorromano. ■

Por Adolfo Ortega





# ESTA TEMPORADA NO TODO ESTÁ ESCRITO



Centro **#Dramático** Nacional



*¿Quiénes son los muñecos?*

## Pinocchio(live)#3

Idea y dirección **Alice Laloy**

**Teatro Valle-Inclán** | Sala Grande | 25 – 27 SEP 2026



*¿Podemos apropiarnos de la memoria?*

## ICTUS (Anatomía de La última lección de Castelao) (Anatomía de A derradeira lección de Castelao)

Una creación de **Chévere** Dramaturgia y dirección **Xron**

**Teatro Valle-Inclán** | Sala Francisco Nieva | 8 OCT – 8 NOV 2026



*¿Hay vida después del amor, como dijo Cher?*

## Al final de las cosas

Texto y dirección **Noemi Rodríguez**

**Teatro María Guerrero** | Sala de la Princesa  
9 OCT – 15 NOV 2026



*¿Qué nos hacen hacer los muertos?*

## Los huesos

Texto **Michael de Cock, Manuela Infante y Marcela Salinas**  
Dirección **Manuela Infante**

**Teatro María Guerrero** | Sala Grande | 15 – 18 OCT 2026



*¿Dónde termina el miedo y comienza la barbarie?*

## Magda

Texto **Chela De Ferrari y Luis Alberto León**  
Dirección **Chela De Ferrari**

**Teatro María Guerrero** | Sala Grande | 13 NOV – 27 DIC 2026

## DESDE EL DRAMA AL FUTURO

Todas las preguntas de la temporada,  
pases y entradas en

**dramatico.es**



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA

**inaem**

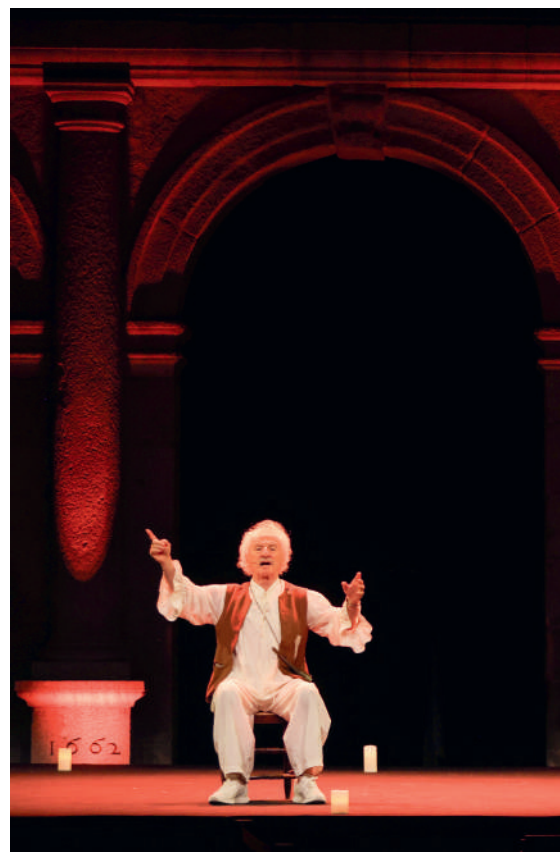
INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA



# Clásicos en Alcalá

25 años de clásicos,  
creadores y puentes  
con Iberoamérica

**La XXV edición del Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro vivió cuatro semanas de teatro, danza, música y creación contemporánea con cerca de 15.000 espectadores, y una presencia especialmente significativa de profesionales vinculados a la Academia de las Artes Escénicas de España.**



Alcalá de Henares cerró el pasado 5 de julio la XXV edición de Clásicos en Alcalá como había empezado: haciendo de la ciudad un gran escenario. Después de un mes de teatro, danza, música, circo, títeres y propuestas de calle, el Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro puso el punto final a su edición de aniversario entre fuego, música, acrobacias y un espectáculo pirotécnico que volvió a llenar de público el centro histórico.

Cerca de 60 propuestas, artistas procedentes de 16 países y más de 25 estrenos dieron forma a una edición especialmente pensada para celebrar los 25 años, pero también para mirar hacia lo que viene. «Queríamos

que este aniversario fuera una celebración, pero también una mirada hacia delante», comentaba la directora del festival, Clara Pérez. Y así fue: junto a Lope, Calderón, Cervantes, Tirso o Sor Juana Inés de la Cruz hubo nuevas dramaturgias, danza, música y propuestas que buscaron otras maneras de entrar en los clásicos.

## **La Academia también estuvo sobre el escenario**

Para nosotros, como profesionales de las artes escénicas, quizá una de las cosas más interesantes de esta edición fue comprobar hasta qué punto la Academia de las Artes Escénicas de España estuvo presente en el festival. Y no precisamente como una presencia institucional o

testimonial. Sus miembros estuvieron trabajando: dirigiendo, actuando, escribiendo, creando, bailando y también pensando en cómo acercar los espectáculos al público.

La coincidencia tenía además un significado especial. En 2025, Clásicos en Alcalá había recibido la Medalla de Oro de la Academia, un reconocimiento a la trayectoria de un festival que se ha convertido en una referencia para el teatro clásico en español. Un año después, varios de los profesionales que forman parte de la Academia estuvieron directamente implicados en la programación.

Pepa Pedroche dirigió *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, en versión de José Luis Alonso





© Fotos: Rubén Gámez

de Santos. Fue uno de los grandes estrenos de la edición y, además, un buen ejemplo de esa vocación de intercambio que define al festival. Lope viajó así desde Alcalá hasta la otra orilla del Atlántico y el propio proceso de creación incorporó esa conversación entre ambas escenas. Joaquín Notario estuvo en el reparto de *La dama boba*, otra de las grandes apuestas del festival. También Silvia Marsó participó en uno de los encargos de la edición, *La Gallarda*, acompañada por la Orquesta Filarmónica Cervantina de las 25 Villas. El espectáculo llevó el clásico hacia la poesía y la música y demostraba que acercarse al Siglo de Oro puede significar también buscar otras formas escénicas.

Rafael Álvarez, El Brujo, regresó a Alcalá con *El Lazarillo de Tormes*. Y hubo también lugar para la danza. Chevi Muraday, miembro de honor de la Academia de las Artes Escénicas, presentó *De oro*, de Losdedae, uno de los estrenos absolutos. El Siglo de Oro se convirtió aquí en materia para el movimiento y la creación coreográfica contemporánea. Juan Carlos Rubio participó en *Dulcinea*, la propuesta protagonizada por Paloma San Basilio, que recibió durante el festival el Premio Fuente de Castalia del Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Cervantes volvía a ser punto de partida para una creación actual, con una mirada nueva sobre uno de los personajes

femeninos más reconocibles del universo del *Quijote*.

Y, más allá de los escenarios, Juana Escabias estuvo al frente de la Academia de Espectadores. Su trabajo introdujo otra pieza fundamental: acompañar al público, generar conversación y crear espacios para que la experiencia de asistir a un espectáculo no terminara cuando se apagaban las luces.

### **Dos orillas que se encuentran**

El carácter hispanoamericano del festival se percibió especialmente en las coproducciones. *Los locos de Valencia* tendió un puente directo con Buenos Aires y *La dama boba* con México. Pero hubo más artistas y ➤



propuestas latinoamericanas durante toda la programación.

«La dimensión hispanoamericana no es un apellido, sino una forma de entender el festival», señalaba Clara Pérez. Y quizá ahí esté una de las claves de Clásicos en Alcalá: no se trata solamente de llevar obras españolas a otros países o de invitar compañías latinoamericanas, sino de poner a trabajar juntas a las dos escenas.

La programación reunió a autores fundamentales del Siglo de Oro —Lope, Calderón, Cervantes, Tirso, Sor Juana Inés de la Cruz, Ana Caro de Mallén, Moreto, Góngora o Quevedo— junto a dramaturgos contemporáneos como José Luis Alonso de Santos, Juan Carlos Rubio, Julieta Soria, Xus de la Cruz o Abel González Melo. El resultado fue un programa en el que mirar hacia atrás no significaba quedarse atrás.

### **También hubo tiempo para hablar de teatro**

El festival no se limitó a las funciones. Las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, dirigidas por Luciano García Lorenzo, se centraron en el teatro del siglo XVI, de Juan del Encina a la tragedia. La Academia de Espectadores y

---

**«No queremos  
que el público  
venga solamente  
a ver una función;  
queremos  
que viva una  
experiencia»,  
declaraba  
la directora**

---

las XVII Jornadas ADGAE, dedicadas a *La gestión del arte: Clásicos en construcción*, completaron ese espacio de encuentro entre profesionales, investigadores y espectadores.

«No queremos que el público venga solamente a ver una función; queremos que viva una experiencia», declaraba la directora. Y esa experiencia se extendió claramente más allá de las salas.

### **Cuando la ciudad se convierte en teatro**

Las plazas y calles del casco histórico se convirtieron durante la

apertura y la clausura en lugares de encuentro para quienes habían ido al festival y para quienes simplemente se encontraron con él mientras paseaban.

La despedida fue especialmente espectacular. *Sátiros y demonios*, de Alea Teatre; *Quimera*, de La Fam; y *Bestias Ígneas*, de L'Avalot Teatre, tomaron el centro de Alcalá con música, fuego y criaturas gigantes. Hubo una batucada de sátiros y demonios, acróbatas, bengalas de humo, un monumental dragón y enormes esqueletos cargados de fuego. Y, finalmente, los fuegos artificiales pusieron el punto final.

Una manera bastante apropiada de terminar 25 años de festival: con el Siglo de Oro literalmente ardiendo en las calles.

Después de 25 años, quizá de eso se trate: de que los clásicos sigan dando trabajo, provocando preguntas, llenando teatros y generando encuentros. De que Lope pueda viajar a Buenos Aires, Cervantes encontrarse con nuevas voces, el verso seguir pasando de unos intérpretes a otros y la danza encontrar también su manera de hablar con el Siglo de Oro. ■

Por Rosa Arroyo



# Geofest

## un geoparque como escenario

**GEOFEST nació de una conversación entre Javier Maisterra, Juanjo Molina y yo, Eva Manjón, y de una intuición compartida: El geoparque UNESCO Las Loras tenía todo lo necesario para convertirse en un escenario extraordinario para las artes escénicas.**

**Y**había, además, un lugar que parecía estar esperando ese nuevo uso.

La iglesia de San Lorenzo de Fuenteodra, conocida hoy como La Dama de Las Loras, llevaba más de veinte años cerrada después de haber sido declarada en ruinas. En 2020, cuando comenzó a tomar forma el movimiento ciudadano para salvarla, sus magníficas bóvedas góticas del siglo XV estaban amenazadas y el edificio parecía condenado al abandono.

La respuesta llegó desde el propio territorio: vecinos y simpatizantes se organizaron alrededor de la Asociación Cultural Manapites y, con el apoyo de Hispania Nostra y de distintas administraciones, pusieron en marcha campañas de micromecenazgo que permitieron acometer los estudios, proyectos y obras necesarios para su recuperación. En 2023, San Lorenzo salió de la Lista Roja

del patrimonio y pasó a la Lista Verde. La iglesia estaba salvada. Pero la pregunta era ahora otra: ¿qué nueva vida podía tener?

Pero desde el principio tuvimos claro que no queríamos crear simplemente un festival y llevarlo hasta los pueblos. Queríamos construir algo que tuviera sentido allí. Que dialogara con el paisaje, con el patrimonio, con las personas que viven en el territorio y también con quienes llegan desde fuera.

Javier Maisterra y Evita Produce partíamos de miradas profesionales muy diferentes, pero complementarias. Mientras él ha ido desarrollando la dimensión cultural, patrimonial y asociativa del proyecto a través de La Dama de Las Loras y Manapites, desde Evita Produce asumimos la concepción artística y la construcción de la programación.

Y ahí empezó, uno de los trabajos más estimulantes que

---

**«Estar en Geofest es un privilegio para cualquier artista, lo que allí sucede es indescriptible»**  
**Didac Flores**

---

puede afrontar un productor: programar sin tener un teatro como punto de partida. En GEOFEST el espacio no es un contenedor de la obra. El espacio es parte de la obra. Una iglesia, un pequeño pueblo o un paisaje tienen una historia y una identidad propia. Tienen una acústica, unas dimensiones, unas posibilidades y unas ➤



limitaciones. Y todo eso condiciona la experiencia artística.

Por eso, cuando programamos, la pregunta no es solamente «¿qué espectáculo queremos traer?», sino también: «¿qué puede ocurrir aquí con este espectáculo?»

### **Programar desde el territorio**

Creo que esa es una de las diferencias fundamentales entre programar un festival como GEOFEST y programar una temporada convencional. En un teatro de ciudad, normalmente conocemos de antemano las condiciones del espacio. Aquí tenemos que empezar por escuchar el lugar.

No buscamos una única estética ni un único tipo de espectáculo. Buscamos calidad, diversidad y capacidad de encuentro.

Por eso pueden convivir en el mismo festival propuestas muy diferentes: teatro musical, música, humor, conciertos, artistas

## **«Ojalá más festivales así y más personas que quieran acercar el teatro a los pueblos, porque lo que vivimos allí fue una fantasía»**

**Nacho Guerreros**

de enorme trayectoria y formatos mucho más íntimos.

Uno de los ejemplos que mejor explica esta filosofía es Rodrigo Cuevas. Un artista acostumbrado a grandes escenarios y a reunir a miles de personas decidió cambiar esos espacios por la iglesia de San Lorenzo de Fuentedra, un pueblo de Las Loras de apenas veinte habitantes.

Su propuesta, *Al pie del llar*, estaba concebida precisamente desde la cercanía: un encuentro prácticamente de tú a tú entre artista y público. El aforo se

limitó a 400 personas y las entradas se agotaron pocas horas después de ponerse a la venta.

Para mí, lo importante de aquella experiencia no es solamente que Rodrigo Cuevas llenara un espacio pequeño. Lo verdaderamente interesante es por qué tenía sentido que estuviera allí.

Ese es el tipo de relación que buscamos. No se trata de hacer pequeño lo grande

Hay una idea que me parece especialmente importante cuando hablamos de cultura y





© Foto: Victoria Díaz

mundo rural: no creo que debamos plantear estos territorios desde la carencia. No solo nos interesa la idea de «llevar cultura» a lugares donde supuestamente no la hay.

En los pueblos hay cultura. Hay memoria, tradiciones, patrimonio, conocimiento, música, historias y formas de relacionarse. Lo que podemos hacer desde un proyecto como GEOFEST es poner todo eso en contacto con otras formas de creación contemporánea. Y así el intercambio funciona en las dos direcciones. El público descubre artistas y propuestas que quizá habitualmente no tiene cerca. Pero el artista también descubre un público diferente, un espacio diferente y una manera diferente de vivir el espectáculo.

*Asesinato para dos* es otro buen ejemplo. Es una propuesta de enorme exigencia interpretativa y musical: dos actores construyen trece personajes diferentes

mientras tocan el piano en directo. Llevar un espectáculo de estas características a San Lorenzo de Fuenteodra demostraba que un espacio patrimonial de estas dimensiones podía acoger propuestas escénicas contemporáneas sin necesidad de convertirlo en un teatro convencional.

### **La música como lugar de encuentro**

La música tiene una capacidad extraordinaria para conseguirlo. En esta edición hemos incorporado también la experiencia de Magical & Mystery Orchestra, una formación creada por Juanjo Molina que trabaja con distintos formatos y repertorios, desde propuestas de cámara hasta programas vinculados al cine.

En Huérmeces, por ejemplo, planteamos un concierto dedicado a las canciones más populares de la historia del cine. Quinteto de cuerda, piano y cuatro voces que se encontraron

con un repertorio capaz de atravesar generaciones: *Ghost*, *El guardaespaldas*, *Mary Poppins*, *Cantando bajo la lluvia*, *Armageddon* o *El Mago de Oz*.

Que el festival pertenezca al territorio

El verdadero reto de GEOFEST es otro. Que el festival deje de ser algo que ocurre allí y pase a ser algo que pertenece allí. Y ahí es donde la dirección del Geoparque UNESCO Las Loras ha apoyado desde el principio, su acompañamiento su apoyo económico, han sido esenciales.

También las instituciones, cómo no, han sido claves, especialmente las Diputaciones de Burgos y Palencia, amén del apoyo local de algunos ayuntamientos, que han hecho posible levantar este sueño.

En GEOFEST, el territorio no es el lugar donde sucede el festival. El territorio es parte de lo que estamos creando. ■

Por Eva Manjón y Javier Maisterra



© LaDiagoStudio

# Peñíscola, o cuando los clásicos miran al mar

**Cuando llega julio y el sol cae sobre el Mediterráneo, el Castillo del Papa Luna vuelve a transformarse en escenario y el teatro clásico encuentra aquí un paisaje difícil de olvidar: piedra, mar, noche, palabra...**

La XXIX edición del Festival de Teatro Clásico Castillo de Peñíscola, celebrada del 6 al 18 de julio, ha reunido cerca de 2.200 espectadores en torno a ocho propuestas y ha conseguido cinco llenos absolutos. Son cifras que hablan de la respuesta del público y de la vitalidad de una cita que ha sabido hacerse un lugar propio dentro del mapa estival de los festivales de teatro clásico. La actual dirección, encabezada por Javier Sahuquillo, presenta este año su quinta edición.

Pero quizá convenga detenerse un poco más allá del dato. Porque lo que ocurre en Peñíscola durante esos días tiene que ver también con la forma en que un festival ocupa una ciudad. El Patio de Armas, los Jardines del Castillo y el paseo marítimo han acogido una programación que ha viajado desde la tragedia griega hasta Federico García Lorca y que ha puesto en diálogo a Cervantes, Lope de Vega, Molière, Juan Ruiz de Alarcón o Shakespeare con voces contemporáneas y nuevas formas de mirar el repertorio.

Ahí reside uno de los rasgos más reconocibles de esta edición: la convivencia. El clásico entendido como repertorio, como patrimonio y como materia todavía abierta a la escena. El festival ha reunido compañías procedentes de Extremadura, Aragón, Madrid, la Comunitat Valenciana y Nueva York, construyendo una programación heterogénea que no necesita renunciar a los títulos conocidos para hacer sitio a propuestas de creación contemporánea.

El viaje comenzó en el paseo marítimo con *Cabinas literarias*, una instalación de Proyecto Cultura que convirtió tres antiguas cabinas telefónicas en espacios de escucha. Allí, en plena ciudad y junto al mar, la literatura aparecía de una manera inesperada: Shakespeare, Lorca, Dickinson o Machado llegaban a los viandantes a través de las voces de intérpretes como Ana Fernández, El Brujo o Pedro Casablanc. Un comienzo que ya anunciaba una voluntad clara: llevar la palabra más

allá del espacio escénico y hacer del propio paisaje una parte del acontecimiento teatral.

Después llegó *Jasón y las furias*, con texto de Nando López, una revisión contemporánea del mito producida por el Festival de Mérida y Teatro del Noc-támbulo y *La monja alférez*, recuperando a Juan Ruiz de Alarcón y la figura extraordinaria de Catalina de Erauso de la mano del Teatro Círculo de Nueva York. Ambas propuestas responden a una misma pregunta que atraviesa buena parte de los festivales de nuestro tiempo: qué hacemos hoy con los clásicos y desde dónde queremos volver a contarlos.

La respuesta de Peñíscola ha pasado este año por la dramaturgia contemporánea y por la revisión de los grandes textos. El estreno absoluto de *Palabra de perro*, a partir de *El coloquio de los perros* de Cervantes y con texto de Juan Mayorga, ha sido una de las apuestas de producción más significativas de la edición. El festival ha impulsado esta





coproducción junto a Lantia Escénica, del mismo modo que ha acompañado a La Jalea Teatro en *La trova de Buena Saña*, una creación joven que pone el foco en los cómicos del Siglo de Oro y en el propio oficio teatral.

Lorca regresó al castillo en una propuesta de La Máquina que permitió volver a escuchar uno de esos textos que nunca terminan de agotarse: *Doña Rosita la soltera*. Como tampoco lo hace *La dama boba*, una de las grandes comedias de Lope, presentada aquí en coproducción entre Clásicos en Alcalá, Octubre Producciones y Ajedrez. En el tramo final del festival apareció además *Don Juan en los infiernos*, en la versión escénica de Teatro Che y Moche a partir de Molière y de la relectura cinematográfica de Gonzalo Suárez.

Visto en conjunto, el recorrido tiene algo de mapa de la tradición escénica occidental. Grecia, el Siglo de Oro, el teatro francés, Lorca, Cervantes, Shakespeare, la poesía y la creación actual se dan la mano en apenas dos semanas. Y quizá ahí esté una de las mayores virtudes del

festival: entender el repertorio como un territorio por el que todavía podemos caminar, siempre que alguien se atreva a abrir nuevos caminos.

Peñíscola cuenta, además, con una circunstancia que no debería pasarse por alto. El festival ha sido capaz de crecer sin perder la singularidad de su emplazamiento y ha apostado en esta nueva etapa por la ampliación de públicos, la colaboración institucional y la formación de jóvenes. Ese trabajo con los nuevos públicos tiene uno de sus mejores ejemplos en el Taller Pepe Monleón de Periodismo Joven, que este verano ha celebrado su cuarta edición. Cinco periodistas y un poeta, procedentes de distintos puntos del territorio y también de Marruecos, han seguido el festival a través de entrevistas, críticas, reportajes y piezas literarias, publicadas en la web y en las redes sociales del certamen. El encuentro con Daniel Galindo ha servido además para poner en contacto a estos jóvenes con una de las voces más reconocibles del periodismo cultural radiofónico.

Hay algo especialmente significativo en ese proyecto. Un festival de clásicos no puede limitarse a programar espectáculos y esperar que las nuevas generaciones se acerquen. Tiene que generar también herramientas para reflexionar qué significa hoy asistir a una función de Lope, de Lorca o de Molière. Formar espectadores y formar a quienes cuentan la cultura son, en este sentido, dos caras de un mismo trabajo.

Peñíscola llega así a las puertas de su trigésima edición y será, por razones evidentes, un momento especial. Pero antes de las celebraciones y de las novedades que inevitablemente acompañarán a una cifra tan redonda, conviene quedarse con la imagen de este verano: espectadores llenando el Patio de Armas, el mar al fondo, una instalación literaria junto al paseo marítimo, un viejo verso pronunciado de nuevo y compañías llegadas desde lugares distintos para encontrarse durante unos días en una ciudad que parece construida para la fábula. ■

Por Daniel Migueláñez



© Fotos: Pablo Lorente

# 49° Festival de Almagro

*Que os juntéis los teatristas de todo el mundo en Almagro y su festival toméis*

Décadas ha que el Festival de Almagro es referente mundial en la escena teatral, destaca como el hábitat real y soñado para el pensamiento y el encuentro de profesionales que crean propuestas en torno al Siglo de Oro. Se trata de una cita que, en esencia, se dedica a preservar y difundir la obra de autores y autoras de interés excepcional, siendo este uno de sus objetivos primordiales. Más arriba, me he permitido intervenir los versos con los que el comendador Fernán Gómez inicia la primera escena

de *Fuenteovejuna* para embaucar y embarcar al Maestre de Calatrava en la guerra contra los Reyes Católicos. Los versos originales son estos:

*...que juntéis los caballeros de Calatrava en Almagro y a Ciudad Real toméis...*

Pero juntarse en Almagro siempre será para ensalzar el amor al teatro, y allí toda guerra es ficción sobre el escenario.

Son varias la ocasiones en las que he escuchado decir a compañeras y compañeros que

Almagro es el pueblo de los que no tenemos pueblo, ese pueblo al que te vas mínimo una semana de verano.

Hace cuatro años que Irene Pardo capitanea y lidera este Festival con todo el amor y el rigor del que es capaz, que es mucho. Y, por supuesto, esto no es tarea sencilla, dado el tamaño y la historia del festival, unida a la voluntad de su directora de implicar a diferentes sectores del pueblo entero para que lo sientan como suyo. Y lo ha conseguido: cada año el éxito es mayor.



---

**Su programación  
artística tiene  
una mirada  
poliédrica,  
capaz de abrazar  
diversas poéticas,  
narrativas y  
puntos de vista  
heterogéneos**

---

Su programación artística tiene una mirada poliédrica, capaz de abrazar diversas poéticas, narrativas y puntos de vista heterogéneos, donde lo tradicional y lo contemporáneo coexisten en armonía. Quienes acudimos a tan maravillosa cita, damos fe del cuidado con el que se promueve el patrimonio material e inmaterial que encierra el Festival, destacando la importancia de la lengua española, la gastronomía, las tradiciones y la arquitectura relacionadas con el Siglo de Oro, así como el valor de la ciudad de Almagro y de sus icónicos lugares escénicos. Son 14 los espacios donde se puede disfrutar en un hecho escénico.

Su programación multidisciplinar está abierta a todos los públicos. En los estrenos, tanto nacionales como internacionales, se apuesta por la novedad, así como en las propuestas vanguardistas que propongan nuevas interpretaciones de temas y paradigmas del Siglo de Oro. A su vez, se cuenta con un hermoso equilibrio que consiste en apostar por estas propuestas y mantener los espectáculos más tradicionales, fomentando un ecosistema teatral en el que reina la variedad, el diálogo y la convivencia.

Considerable resaltar la reflexión sobre el rol de la mujer a lo largo del Siglo de Oro español, tanto como creadoras, como las protagonistas de los textos dramáticos de la época.

Uno de los proyectos más estimulantes dentro del Festival es el que precisamente se crea junto a la Academia de las Artes Escénicas: *La casa del verso*, que ya alcanza su cuarta edición, ocupando un importante lugar en el que la palabra poética del Siglo de Oro permanece viva, activa y profundamente vinculada a nuestro presente.

Este espacio de formación atrae a profesionales de todo el país. Está dirigido a intérpretes y formadores con experiencia en el repertorio barroco español.

En el acto inaugural participó la directora del Festival, Irene Pardo, y nuestra presidenta

de la Academia de las Artes Escénicas, Magüi Mira. Fue el académico Eduardo Vasco, quien inventó junto a Irene Pardo este proyecto, diseñándolo cada año y realizando su presentación. César Barló es el académico que se encarga de su coordinación.

Los actores y especialistas en verso que imparten estos talleres son Eva Rufo y Eduardo Mayo, funcionó muy bien el primer año, motivo por el que se ha repetido y deseamos que se siga repitiendo por muchos años. *La casa del verso* se consolida como una parte fundamental para la formación, la transmisión y la actualización de la palabra clásica.

Un acontecimiento especial de esta 49ª edición, fue el Premio Corral de Comedias a nuestro académico Pepe Viyuela: «Mirar a Pepe Viyuela es reconocer un rostro conocido y siempre cercano. Alguien que nos ha acompañado durante años desde el teatro, el cine y la televisión. Pero basta con detener la mirada un instante para descubrir que en él hay mucho más, algo que no siempre se ve a primera vista y que, sin embargo, sostiene todo lo demás. Pepe Viyuela es, ante todo, un hombre de teatro».





El homenaje a la gran escenógrafa, figurinista y artista plástica Elisa Sanz, fue otro de los momentos importantes del Festival: «Ha acompañado al Festival en distintos ámbitos, de la responsabilidad técnica a la creación, y su trabajo en escenografía y vestuario forma parte de muchas de las obras que han dado forma a esta cita. Y el Festival se llena de energía cuando Elisa aparece en la Plaza Mayor. El año pasado tuvimos el privilegio de verla crear en directo con Honra, una acción escénica que partía de una pregunta incómoda, cómo pensar hoy la honra en las mujeres del Siglo de Oro».

Elisa es única, infatigable, sabia y está llena de talento. Este año el Festival puede acoger el enorme éxito *Va de Bach*, un espectáculo de Aracaladanza para toda la familia con escenografía y vestuario de la propia Elisa Sanz.

En cuanto a la programación de este año, el espectador ha podido disfrutar de los siguientes



---

## Un acontecimiento especial fue la concesión del Premio Corral de Comedias a nuestro académico Pepe Viyuela y el homenaje a la escenógrafa y figurinista Elisa Sanz

---



espectáculos en los que diferentes artistas miembros de la Academia han desempeñado sus diferentes disciplinas:

R&J, a partir de la obra de William Shakespeare *De: La Dramática Errante*, dirigida por María Goiricelaya. *Laurencia*, con la actuación de Ana Wagener, la dirección de la académica Aitana Galán y la autoría del académico Alberto Conejero. *El lindo Don Diego* de MIC producciones, dirigida por el académico Borja Rodríguez. *La dama boba*, dirigida por Josep María Mestres. *La vengadora de mujeres*, dirigida por Carlos Martín, una coproducción de la CNTC y Teatro de Temple. *A quien contaré yo mis quejas*, con Pepe Viyuela y Rosa León. *El compuesto milagroso* de Cervantes y Saavedra, un espectáculo unipersonal con la actuación Ernesto Arias y la dramaturgia y dirección de Brenda Escobedo. *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca, con versión de Carolina África y dirección de Beatriz Argüello, ambas académicas.

*Palabra de perro*, a partir de *El coloquio de los perros* de nuestro amado Cervantes, una obra de Juan Mayorga y dirección de la que firma estas líneas. Además, en este proyecto contamos con los también académicos Luis Crespo en la escenografía, Pier Paolo Álvaro en el vestuario y Jordi González en la producción. *Fiesta*, dirigida por la académica Marta Poveda, cuya tarea realiza junto a Laura Ferrer y Natalia Llorente y cuyo iluminador es el académico Rodrigo Arribas.

He participado en cinco ocasiones en el Festival de Almagro, dos como actriz y tres como directora de escena. He podido ver como un gran equipo técnico, de gestión, producción, dirección artística, sala, ... se deja la piel haciendo de este Festival algo inigualable. Cada mes de Julio, Almagro se convierte en un paraíso de arte, cultura, convivencia y posibilidades.

Llegar allí cualquier día es formar parte activa, independientemente del rol que te ha

llevado allí. El diálogo internacional se hace real desde los niños a los más mayores. Los espectadores conversan con los artistas, la cercanía, la comunidad, se impone.

En palabras de Irene Pardo: «Ahí el Festival encuentra su sentido, en un espíritu que no pertenece solo a un lugar, sino a quienes lo viven y que se transforma cada año, porque también nosotros cambiamos. El teatro, como el juego, exige atención, imaginación y riesgo, y es entonces cuando algo nos seduce, nos interpela y nos implica. Quizá por eso volvemos, verano tras verano, para jugar juntos y juntas a imaginar el mundo».

Esperamos con pasión, la 50ª edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Las colaboraciones y sinergias entre el Festival y la Academia de la Artes Escénicas de España se potenciarán dando sus mejores frutos, segura estoy de ello. ■

Por Rakel Camacho

# Olmedo, o la resistencia de Lope

La vigésima edición de su Festival Clásico, celebrada entre el 17 y el 26 de julio de 2026, ha cerrado con las mejores cifras de su historia: 7.123 espectadores en la Corrala del Palacio del Caballero —nueve de los diez montajes alcanzaron o rozaron el lleno, incluidas las localidades de visibilidad reducida— y cerca de 1.500 asistentes a las trece sesiones de las Jornadas sobre Teatro Clásico. No son números fríos ni estadísticas de escaparate. Son el testimonio “caliente” y estival de que todavía existe un público dispuesto a dejarse conmover por la palabra exacta, por el verso bien dicho y por esa belleza que no necesita del marketing ni del postureo para concitar el amor del público, ni siquiera en la parrilla veraniega que es el corazón de Castilla.

Durante diez días, Olmedo se ha convertido en un pequeño reino ordenado y generoso. Trece montajes formaron el eje central de la programación, escogidos por Germán Vega García-Luengos y Benjamín Sevilla no solo por su calidad artística, sino por su capacidad de mostrar la amplitud real del teatro clásico: autores, estilos, periodos históricos y tradiciones distintas, compañías de

procedencias variadas y propuestas escénicas que huían deliberadamente de la uniformidad. En un tiempo que premia la digestión fácil, este festival ha apostado, una vez más, por todo lo contrario: densidad, exactitud y emoción que nace del rigor. Lope de Vega, como correspondía a la Villa del Caballero, ha sido el gran anfitrión y el corazón latente de esta edición. El festival se inauguró con *El caballero de Olmedo*, tragedia universal nacida de la propia tierra, en la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con versión y dirección de Laila Ripoll. Pocas obras del Siglo de Oro llevan tan grabado a fuego el nombre de un lugar y, al mismo tiempo, hablan con tanta fuerza de la condición humana.

La presencia del Fénix se completó con dos montajes más que recordaron su asombrosa capacidad para transitar de la tragedia a la comedia sin perder nunca la catarsis del auditorio: *La dama boba*, de Octubre Producciones, con versión de Xus de la Cruz y dirección de Josep Maria Mestres, y *La vengadora de las mujeres*, coproducción de la CNTC y Teatro del Temple, con versión de Alfonso Plou y María López Insausti y dirección de Carlos Martín. Tres obras que, juntas,

**Hay pueblos que, cuando entra de lleno el mes de julio, se convierten en un acto de fe. Olmedo es uno de ellos.**

muestran por qué Lope sigue siendo tan inagotable e inabarcable en 2026 como lo fue en vida. No faltó el otro grande del teatro áureo, Pedro Calderón de la Barca, que llegó con una de sus comedias de enredo más brillantes: *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, erigida sobre una sucesión de equívocos, amores secretos y continuas entradas y salidas. Verbo Producciones la presentó en una adaptación en prosa de Fernando Ramos que respetó el ingenio del original sin renunciar a la claridad contemporánea. La comicidad barroca de Agustín Moreto se hizo presente con *El lindo Don Diego*, espectáculo de MIC Producciones en versión del gran Fernando Sansegundo y dirección de Borja Rodríguez. Y el universo del figurón y la intriga escénica de Francisco de Rojas Zorrilla cobró vida en *Entre bobos anda el juego*, montaje de Morboria Teatro con versión y dirección de Eva del Palacio. Cervantes, siempre vigente y siempre necesario, habló a través de la mirada satírica de Els Joglars y *El retablo de las maravillas*, en versión de Albert Boadella y Ramon Fontserè dirigida por el propio Boadella, que volvieron a demostrar que el entremés cervantino sigue siendo un espejo incómodo y







luminoso de cualquier sociedad que prefiera creer en lo que le conviene antes que en lo que ve. Andrés de *Claramonte*, en el año del cuarto centenario de su muerte, tuvo su espacio reservado con el espectáculo *Claramonte*, a partir de *La estrella de Sevilla*, realizado por Elprecio-delpine & Arena Teatro y Danza bajo la dirección de María Rodríguez. Un gesto de justicia literaria hacia un autor que merecía más atención de la que tradicionalmente ha recibido.

Los clásicos europeos no quedaron fuera del mapa. William Shakespeare llegó con *Timón de Atenas*, producción del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y Bombonera, con versión de Joaquín Hinojosa y Hernán Gené y dirección de este último. Molière lo hizo a través de *Don Juan en los infiernos*, espectáculo basado en la recreación de Gonzalo Suárez, con versión de Joaquín Murillo y dirección de Marian Pueo para Teatro Che y Moche. Dos piezas que recordaron que los clásicos,

cuando lo son, no entienden de fronteras cuando se los trata con rigor y talento. La programación se enriqueció además con el concierto de Ángel Corpa, *Clásicos para una libertad sin ira*, y con el recital poético-musical *Versos esenciales del teatro del Siglo de Oro*, concebido por Emilio de Miguel y protagonizado por los actores David Boceta, Blanca Izquierdo, Jesús Peña, Carlos Pinedo y Arturo Querejeta.

Detrás de cada montaje hubo elencos de intérpretes de reconocido prestigio que devolvieron a los textos su condición de materia viva. Porque el teatro clásico sigue reflejando con lucidez las pasiones, las debilidades y las grandezas humanas, y en el caso de Olmedo, mucho más allá de las tablas. Como en ediciones anteriores, las Jornadas buscaron favorecer una comprensión más profunda del teatro clásico a partir de las claves de su tiempo, impulsar su presencia en los escenarios, en la investigación y en la enseñanza, y contribuir a asegurar su continuidad en

el futuro. El 20 Curso de Análisis e Interpretación Actoral Fernando Urdiales también combinó contenidos teóricos y prácticos dedicados al teatro clásico español. Dramaturgia, interpretación del verso, danza y trabajo actoral formaron parte de un programa que culminó con la puesta en escena de diversos fragmentos de *Buen amante y buen amigo*, de Isabel María Morón. Germán Vega y Benjamín Sevilla han logrado consolidar un espacio de formación y disfrute que recuerda que el teatro clásico se transmite, se estudia y se reinventa con cada nueva generación, gracias a la capacidad de un festival que atrae tanto a los vecinos de Olmedo y su entorno como a espectadores llegados desde otros puntos de Castilla y León y del resto de España a través de una afirmación serena y tenaz, tanto como lo son sus generosos organizadores. ¡Viva la Villa del Caballero! ■

Por David Felipe Arranz

# Carlos Hipólito

## Medio siglo de teatro

**El actor Carlos Hipólito cumple 50 años de su estreno como actor en *Proceso a la sombra de un burro*, de Dürrenmatt. Desde entonces, el intérprete madrileño no ha dejado de compaginar sus trabajos en los estudios y en las tablas.**

**César Gil.** Carlos López Hipólito. Actor. Eres actor. También eres académico, Académico de Honor de nuestra Academia. Comencemos hablando de ella.

**Carlos Hipólito.** Pertenecer a la Academia de tu gremio es imprescindible. Las academias son lugares donde se centraliza todo el sentir de un oficio y donde se gestionan un montón de cosas vinculadas con esa profesión en concreto. Nuestra Academia es joven aún, pero está haciendo un trabajo estudiando. Al nuevo equipo le deseo mucha suerte y mucho tino a la hora de elegir dónde poner el énfasis. Ser académico es estar dentro de un vehículo que articula todo lo que ese oficio va demandando.

**C. G.** Pero no es un sindicato...

**C. H.** No, no es un sindicato. En absoluto. Es otra cosa. Es un lugar donde debatir, donde intercambiar ideas.

**C. G.** ¿Un actor debe tener un compromiso público ético, social o político?

**C. H.** Que nos dediquemos al espectáculo nos da en algunos casos visibilidad. Nos hacen entrevistas y muchas veces nos preguntan por temas que no tienen que ver directamente con tu oficio. Creo que el compromiso de un actor es el de cualquier ciudadano. Hay que ser coherente con las ideas que uno tiene. El mundo del espectáculo en general tiene que ser un espejo en el que se mire la sociedad para

reconocerse, para reflexionar. Debemos tener un compromiso a la hora de los trabajos que elegimos, que lo que hacemos sea algo que coincida con tus principios. He tenido suerte porque los proyectos que me han ido llegando han sido muy cercanos a mi criterio. En el caso de que no hubiera sido así, probablemente no los hubiera aceptado. Tampoco creo que haya que ser doctrinarios. Pero sí intentar que el nivel, digamos intelectual, de lo que uno hace, tenga altura.

**C. G.** Repasando lo que has hecho, no he encontrado títulos banales. ¿Cómo lo has conseguido? ¿Has dicho «no» muchas veces?

**C. H.** He dicho algunas veces «no», pero no creas que tantas. ➤







*Proceso por la sombra de un burro, 1976.*

Los primeros pasos que uno da determinan, de alguna manera, el camino que vas a seguir. Me inicié con unos equipos de trabajo muy buenos. Entré en la escuela de William Layton, donde él estaba de profesor con Miguel Narros y José Carlos Plaza, grandes directores y maestros. Nos enseñaban no solo a hacer nuestro trabajo, sino una manera de estar en él, el compromiso que hay que tener, el esfuerzo que no hay que escatimar nunca. El señor Layton insistió muchísimo en que había que intentar vigilar la vanidad. Esa es una de las grandes enseñanzas que nos dio. Respetar al público, involucrarte absolutamente en lo que haces. Empecé con ellos y elegían muy buenos textos de grandes autores. Luego el trabajo fue llamando al trabajo.

**C. G.** Con Narros te iniciaste en papeles importantes.

**C. H.** Sí. Con Miguel estuve cinco años en el Teatro Español.

Después con Adolfo Marsillach. Los directores me han ido proponiendo cosas siempre muy buenas. Y si alguna vez me han propuesto algo que no era de ese nivel, alguna vez he dicho que no. Hay que decir «no» a ciertas cosas. Y lo digo con la boca pequeña porque no hay que olvidar que este oficio es un trabajo muy intermitente.

**C. G.** Tú no has parado.

**C. H.** A mí me ha ido muy bien, en el sentido de que prácticamente no he tenido parones, pero no me olvido de que un tanto por ciento altísimo de nuestros compañeros no puede decir lo mismo. Muchas veces hay que hacer las cosas porque hay que comprar el pan y porque hay que llevar dinero a casa. Pero fíjate, aun haciendo algo que no es lo soñado para ti, por el compromiso ético de cada uno, hay que implicarse absolutamente en ello. Sea el papel grande, sea pequeño, sea

más bonito, sea más feo, sea la obra más interesante, o lo sea menos, habrá que hacerla como si fuera la mejor, siempre.

**C. G.** Lo primero que hiciste, más o menos profesional, fue *Proceso a la sombra de un burro* de Dürrenmatt, antes de la famosa huelga de actores en España. ¿Participaste en ella?

**C. H.** Sí; la viví. Estuve en alguna de las asambleas. Todavía no era actor. Estaba en la escuela de Layton. Los alumnos íbamos a ver cómo era aquello. De esa huelga y de aquellas asambleas me impresionó muchísimo el ver juntos a gente tan dispar. Fue muy bonito ver aquello siendo tan jovencito y entender que, independientemente de las ideas de cada uno, hay determinadas cosas que nos pueden unir a todos.

**C. G.** Se consiguió la función única, cobrar los ensayos...

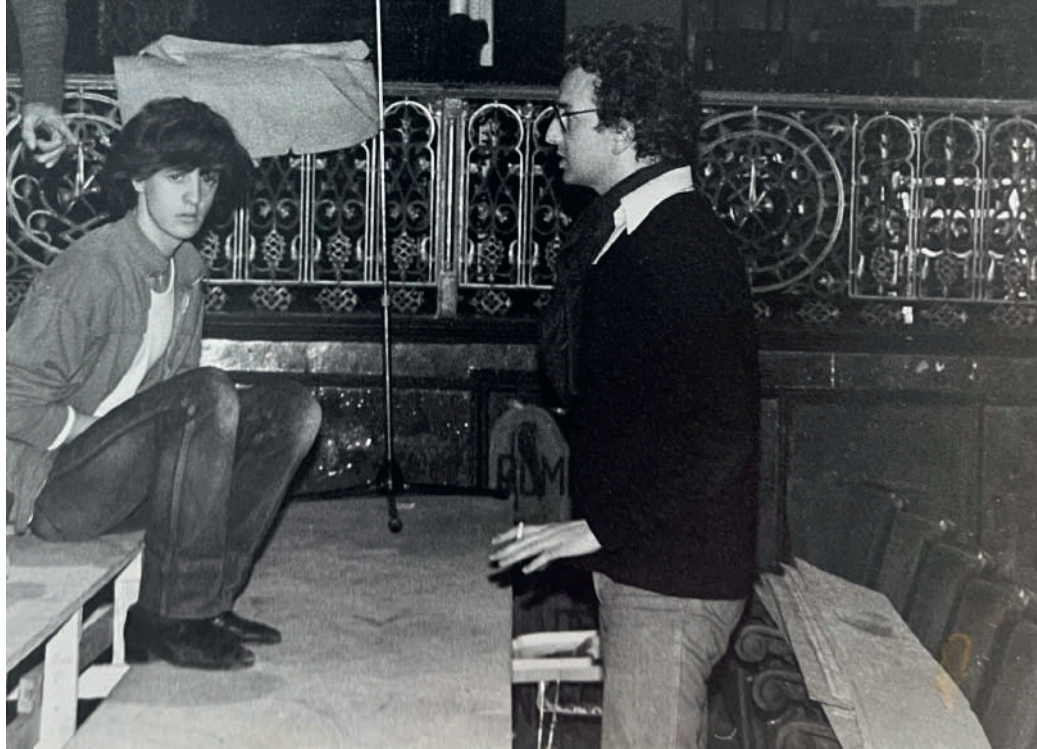
**C. H.** No pillé esa época cuando empecé. Recuerdo una



---

**El mundo del espectáculo en general tiene que ser un espejo en el que se mire la sociedad para reconocerse, para reflexionar**

---



Con José Carlos Plaza, 1979.

anécdota que me contó Paco Valladares: en esa época no tenían día de descanso; cuando una obra era un éxito estaban los siete días de la semana metidos en el teatro. Tuvo un éxito enorme con *Las mariposas son libres*. Cuando terminaron en Madrid, pararon antes de salir de gira. El primer día que estaba en la calle y vio el atardecer, se echó a llorar. Se dio cuenta de que llevaba un año sin ver un atardecer. Aquello me impresionó muchísimo. Nosotros trabajamos mucho, pero creo que no es comparable con lo que hacían los actores de esa generación y las anteriores. Hacían dobles funciones de teatro todos los días; después, por las mañanas, grababan los *Estudio 1*. A veces por la noche se iban a hacer café-teatro... Me parece que tenían una capacidad de trabajo extraordinaria. Eran épocas en las que rodaban, ¡yo que sé!, cinco películas al mes.

**C. G.** En aquella época había menos actores.

**C. H.** Pues no sé yo si entonces había más trabajo que ahora. Creo que se acometían proyectos con elencos más grandes. Hoy es muy complicado que un reparto sea largo. Si tiene más de cinco o seis actores es casi una excentricidad. Se han disparado los costes muchísimo, y eso es un problema porque da menos trabajo a la gente. Si nos fijamos ahora mismo en la cartelera, la mayoría de las obras tienen dos, tres, cuatro intérpretes y no suelen pasar de ahí. Aparentemente hay más trabajo porque tenemos más series de televisión que te solucionan la vida si eres el protagonista. Pero si haces un pequeño papel... ¿quién puede vivir de dos o tres sesiones al año? Tengo la sensación de que antes los actores tenían más fácil sobrevivir en este oficio.

**C. G.** Es contradictorio. Ahora hay muchas más cosas que hacer,

pero antes también daba la sensación de que eran siempre los mismos. Eso sí: no había tantas escuelas de interpretación. Salían menos aspirantes a actores.

**C. H.** O directamente hacían el meritoriaje.

**C. G.** ¿Tú lo hiciste?

**C. H.** No. No llegué a hacer meritoriaje.

**C. G.** ¿No tuviste el carné?

**C. H.** No. Yo empecé con el TEC, el Teatro Estable Castellano, que fue en lo que desembocó el TEI, el Teatro Experimental Independiente, el grupo que dirigieron Plaza y Layton. Nunca he tenido un título de actor ni nada que se le parezca. No hice el meritoriaje porque ya no existía el sindicato vertical. Lo que hice en *Proceso por la sombra de un burro* fue una sustitución para la que me llamaron cuando estaba formándome, en 1976. Eran funciones esporádicas. Siempre considero que mi debut ➤

profesional fue dos años después, cuando hice *Así que pasen cinco años* y tenía que ir todos los días al teatro.

**C. G.** Luego la volviste a hacer.

**C. H.** Sí. Esa es una de las cosas que me confirmó que había hecho bien eligiendo este oficio. En *Así que pasen cinco años* hacía dos papeles pequeños, pero muy bonitos: el Amigo segundo del primer acto y el Arlequín del tercer acto. Es una obra en la que el personaje principal dice «Dentro de cinco años existe un pozo en el que caeremos todos». Lorca la escribió en 1931. Hay algo premonitorio en esa función. Y dos ciclos de cinco años después, es decir, diez años después, el mismo director, Narros, que me había dado esos papeles para mi debut, me llamó para ser el protagonista de la misma obra. Entonces dije: «Ahora voy a hacer bien este tipo, porque ahora confío más en mi vida».

**C. G.** Han salido nombres muy importantes: Layton...

**C. H.** William Layton es uno de los grandísimos maestros en mi historia personal. Todos le llamábamos «señor Layton». Era un americano que trabajaba en Estados Unidos. Daba clases a actores famosísimos en el Actor's Studio de Nueva York. Vino a España en la década de los 60. Contaba que decidió quedarse porque le gustaron mucho los actores que veía. Pero fue a la misma obra varias veces y se dio cuenta de una cosa: los



*Así que pasen cinco años*, 1978.



actores españoles tenían mucho potencial, mucha energía, mucha emoción, mucha verdad, pero poca técnica. Todo estaba muy bien en el estreno, pero a los cuatro días ya lo veía todo bastante peor. Entonces pensó: «A esos actores hay que intentar ayudarles a que puedan codificar un poco más su trabajo y puedan aprender a estudiar mejor. Porque lo hacen de una manera, pero mantenerlo requiere de cierta técnica».

**C.G.** Y se siguió su método...

**C.H.** Contactó con Narros, después con Plaza y así se creó la gran escuela de actores de la que hemos salido muchísimos de los que estamos trabajando ahora. Layton me enseñó cosas que para mí han sido fundamentales. Una de ellas, quizás la más importante, es que el trabajo no se tiene que notar. Me decía: «Carlitos –con su acento americano– tu público, cuando ve tu trabajo, no debe pensar mientras ve la obra “qué buen actor”, ¡no! Debe pensar: “Al pobre hombre, ¿qué le está pasando?” Y luego cuando termina la obra debe decir: “¡Qué buen actor era que me lo creí!”». En ese sentido explicaba que al escenario tienen que salir los personajes, no los actores: «Nunca enseñes el trabajo, Carlos. Si algo te cuesta mucho no tienes que hacerlo notorio. No debemos salir al escenario a hacer alardes interpretativos de “miren qué bien me muevo, miren qué voz tengo” ¡No! Tienes que

---

**Hay veces que  
estoy en los  
ensayos de una  
obra y pienso:  
«Señor Layton,  
¿esto lo estoy  
haciendo  
bien?» Y, en mi  
imaginación,  
me contesta**

---

salir a vivir la historia que tienes que vivir, sea la que sea. Y vas a hacer más: darle verdad al personaje. Ojalá todo el mundo te diga: “parece muy fácil lo que haces tú”. Pues eso es que lo estás haciendo bien. Aunque a ti te esté costando mucho, tú tienes que hacer ver que para ti es fácil. Y ese papel eres tú, que eres así, pero no tiene nada que ver contigo, claro». Fíjate el tiempo que hace que ya no está con nosotros, pero hay veces que estoy en los ensayos de una obra y pienso: «Señor Layton, ¿esto lo estoy haciendo bien?» Y, en mi imaginación, me contesta.

**C. G.** Plaza fue también importante para ti.

**C.H.** José Carlos es otro director extraordinario. Me dio los primeros “personajazos”. Me llamó para hacer el *Don Carlos* de Schiller. Confío en mí teniendo

yo veintidós años. Con esta obra también se cumplió otro ciclo curioso: treinta y tantos años después, Calixto Bieito me llamó para una nueva versión de *Don Carlos*. Ahí ya era Felipe II: fui el padre del que había sido. Son pequeños círculos que se van cerrando. He sido una persona bastante insegura; ahora menos. Con los años te va dando un poco igual el juicio de los demás. Pero he sido muy frágil desde muy joven. He intentado agradar a la gente y eso no siempre se consigue. Sobre todo en un trabajo como este, donde dependemos de que nos digan que lo hemos hecho bien o no. Porque, ¿quién es mejor actor que otro? Pues depende del que lo ve. Plaza me dio gran confianza en mí mismo.

**C. G.** Y Miguel Narros...

**C.H.** Era una explosión de creatividad permanente. Es uno de los hombres más sabios que he encontrado en este oficio. Hice con él once funciones. Me dio una serie de personajes que me consolidaron. Lo he querido como si fuera un segundo padre para mí. Miguel era de los que pasaban muy poco rato sentado en el patio de butacas. Se subía al escenario, te agarraba, te llevaba... Una de las primeras cosas que hice con él fue *Seis personajes en busca de autor*. Cuando montó el último acto de la obra, subió al escenario y empezó a hacer todos los personajes: de uno, del otro..., nos fue pidiendo texto, comunicándonos ➤

una energía... Montó el tercer acto así, con una brillantez extraordinaria. ¡Ah! Y a estos tres nombres hay que añadir el de Arnold Taraborrelli. Un coreógrafo, también americano, que trabajó mucho con todo ese equipo. Nos enseñó a estar en un escenario. No me refiero solo a estar bien plantado, sino a entender que cuando alguien se mueve ahí, desplaza un aire que hace que tú te tengas que mover también. Nos enseñó a manejar el espacio.

**C. G.** Pasemos a la palabra. Tienes fama de saber decir el verso muy bien.

**C. H.** Recuerdo con mucho cariño mi etapa en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Soy de los convencidos de que el verso tiene que sonar a verso. No hay que prosificarlo. Pero hay que tener muy en cuenta que los personajes del teatro del Siglo de Oro, o del teatro clásico en general, hablan en verso porque piensan en verso. Me refiero a que es su manera natural de expresarse. No están recitando. No son personajes que hablan de una manera normal y luego, cuando se dirigen al otro, lo hacen en verso; no. En un recital de poesía, el intérprete puede poner más énfasis en la recitación, pero en una obra de teatro, no. En una obra de teatro en verso lo que importa es lo que está pasando. Siempre he pensado que era más importante una pausa dramática que una pausa versal. Es decir: si entre



*Historia de un caballo, 2001.*

verso y verso hay que hacer una pausa para decir bien el verso métricamente, pero el personaje está asustado o está viviendo un momento X, siempre será más importante lo que marca la acción de la obra que la manera de decirlo.

**C. G.** Has trabajado en verso con directores muy distintos...

**C. H.** Sí. Con Pilar Miró, con Marsillach, con Narros... Los directores con los que he trabajado me han dejado trabajar así. Recuerdo un momento en el que estaba ensayando una escena de *El médico de su honra*: un monólogo de Don Gutierre muy reflexivo y largo, en romance. Nos quedábamos Adolfo y yo solos muchas veces. Un día estaba diciéndolo en el escenario, y Adolfo paseando por donde estaban las butacas. En un momento se

volvió y, con ese tono que tenía Adolfo, siempre un poco como cínico, me dijo: «Oye Carlos, a ti, ¿quién te ha enseñado a decir el verso?» Y le conté: «Pues mira, Adolfo, yo nunca he ido a clases de verso. Mi padre no era actor ni nada que se le pareciera, pero le gustaba mucho la poesía. Por la noche, a mis hermanos y a mí nos recitaba versos que se sabía de memoria. Recitaba muy bien, de una manera muy fluida y bonita». Y Adolfo me dice: «Ah, o sea que entonces es tu padre quien te ha enseñado a decir el verso, así como lo dices...». Y le contesté: «Creo que sí, porque lo primero que oí de verso fue escucharle a él». Entonces Adolfo me dijo: «¿Y tú podrías, de mi parte y de parte de todos los espectadores españoles, darle las gracias a tu padre?» ¡Qué bonito, ¿no?! En fin, a los directores les gustaba cómo lo decía: dejarse llevar por la música del verso. Porque el verso es una partitura que hay que interpretar, como cuando cantas.

**C. G.** ¿Te has llevado bien con todos los directores? No me refiero a relaciones personales, sino a si estabas de acuerdo con lo que te planteaban.

**C. H.** Con todos, no. Con los que te he hablado, sí. No siempre he estado de acuerdo con lo que me decían o cómo enfocaban la obra. Pero hay que respetar al director, porque es quien hace la lectura de la obra finalmente. Nunca he tenido grandes





**Imagen superior con Alberto Closas, 1988.**

**Imagen inferior con Adolfo Marsillach en 1996.**



problemas de discusiones ni de enfrentamientos. Sí es verdad que, con algunos, no he vuelto a trabajar. Por decisión de ellos..., y por decisión mía también.

**C.G.** ¿Sigues haciendo *casting*?

**C.H.** La verdad es que he hecho muy pocos. Desde hace muchos años la mayoría de las veces me han llamado directamente a mí. Es cierto que hay que hacerlos porque los directores no te conocen. Por ejemplo, acabo de rodar una película en Italia. No había hablado italiano en mi vida, pero buscaban un actor de habla castellana para interpretar al papa Francisco.

**C.G.** ¿Al papa Francisco?

**C.H.** Sí, acabo de rodarlo: ... *che Dio perdona a tutti*. El director, Pierfrancesco Diliberto, buscaba un actor español. Vino a España y me decía: «Yo sé qué tipo de intérprete es usted, pero no es que esto sea un *casting*». Y le dije: «Sí, es un *casting*. Además, me parece lógico que usted quiera saber cómo trabajo». Muchas veces te piden hacerlos, no porque duden de tu calidad sino por ver si hay química entre tú y otro actor o actriz. En los últimos treinta años habré hecho cinco *castings*. Hice uno para Woody Allen, ►



Con Pilar Miró, 1991  
(*La verdad sospechosa*)

que no me cogió. Otro he hecho para Diliberto, que sí me cogió. Alguna vez he hecho otros para series en las que me han visto demasiado joven o demasiado lo que sea...

**C. G.** Ahora se hace *casting* buscando gente con muchos seguidores en redes sociales...

**C. H.** Eso a mí me parece terrible. Es una moda que existe. Tuve redes, pero decidí hace unos años que no me interesaban. Tampoco me sirven de promoción porque el trabajo que me sale es porque me han visto en otras cosas. Que haya productores que piensen que un actor es mejor y más contractable porque tiene más seguidores que otro me parece que dice muy poco sobre su inteligencia artística. Eso puede que sirva

para alguna cosa de televisión, pero para el teatro no sirve para nada. Es muy triste que valoren a un intérprete por el número de seguidores y no por la emoción que transmite.

**C. G.** En medio siglo han cambiado muchas cosas. Te quiero plantear una: el tema del micrófono en el teatro.

**C. H.** En su momento fui muy reacio a que nos pusieran micros inalámbricos para hacer funciones, porque toda la vida he trabajado con la voz natural. Lo que me ha hecho cambiar de opinión es que la mayoría de las veces no representamos las obras en teatros; las hacemos en auditorios. Muchos de ellos están diseñados para conciertos, congresos y, también, para teatro. En esos sitios no se puede

trabajar sin micro. Porque su acústica no está pensada para la voz hablada. Está pensada para otra cosa. Los teatros tienen otra estructura. Llevamos micrófonos porque sería imposible hacer giras sin ellos. Entonces ¿qué intentamos? Pedir a los técnicos que el sonido amplificado no se note, que amplifiquen lo justo para que lo que decimos sea audible y entendible. A veces es muy difícil de conseguir porque son salas donde el sonido rebota mucho. Ojalá pudiéramos seguir, como se decía, haciendo teatro a pleno pulmón, pero ahora es imposible. Hoy estás en una sala de trescientos espectadores y al día siguiente en una de mil trescientos.

**C. G.** Pero se ponen incluso en teatros donde antes, y supongo



Por segunda vez,  
*Así que pasen cinco*  
años, en 1989



que ahora, se escucha bien sin micrófonos. ¿No hay un abuso?

**C.H.** Sí, se abusa. Pero es que, por otro lado, es imprescindible. Porque si la gente no entiende lo que dices, ¿de qué sirve que lo que digas sea hermoso? Tel público tiene que entenderlo, tiene que escucharlo y tiene que disfrutarlo.

**C.G.** Has formado una familia de intérpretes. Hablemos de ello. Tienes una esposa actriz, Mapi Sagaseta, y una hija actriz...

**C.H.** Mi hija Elisa empezó de una manera no buscada. En *Sonrisas y lágrimas*, donde yo iba a ser el Capitán Von Trapp, buscaban muchos niños porque ellos solo podían hacer dos funciones a la semana y necesitaban tener contratados a muchos chicos. Dio la casualidad

de que los productores vinieron a verme a Barcelona donde representaba *Todos eran mis hijos*. Ese día estaba mi hija conmigo en el teatro; tenía nueve años. Los productores la ven y dicen: «¡Ah, mira qué mona! ¿Y tú cantas? ¿A ti te gustaría hacer de hija de tu papá en una obra de teatro?» Y contesté: «Oye, antes de decírselo a ella, preguntádmelo a mí». El caso es que le hicieron la prueba y la cogieron. Luego esos mismos productores iban a hacer *Billy Elliot*, se acordaron de ella, la llamaron y entonces se empezó a formar en la escuela SOM Academy. Después siguió haciendo musicales un tiempo con ellos mismos: *Grease*, por ejemplo. Elisa tenía ya formación en canto y en distintos tipos de baile: claqué, clásico, jazz....

**C.G.** Ahora se ha pasado al texto...

**C.H.** Un día decidió que no quería ser solamente actriz de musicales. Siguió un poco mis pasos, pero no fue a la escuela de Layton sino a la que ella quiso. Uno de los mayores placeres que a su madre y a mí nos ha regalado la vida es poder sentarnos en un patio de butacas a ver trabajar a nuestra hija. Es una estupenda actriz. El hecho de que Mapi, mi mujer, y Elisa, mi hija, sean actrices, hace que seamos una familia un poco peculiar, sí, es verdad. Pero lo cierto es que eso nos une mucho.

**C.G.** Ya habéis trabajado juntos.

**C.H.** Sí. Este verano. Por primera vez. En el Teatro Romano de Mérida. Haciendo *Bacanal*, dirigidos por Chevi Muraday, con un texto de Juan Carlos Rubio. ➤

Con mucha danza. También Mapi, mi esposa, fue bailarina de *ballet* clásico durante muchos años antes de dedicarse a ser actriz, profesión para la que también se formó en la escuela de Leyton, curiosamente.

**C. G.** ¿Cómo habéis superado los peligros de la profesión fuera del escenario? Parece que formáis un matrimonio muy sólido...

**C. H.** La verdad es que con mucho respeto y mucho cariño. Afortunadamente ya llevamos treinta años unidos y siempre ha primado el amor y el deseo de seguir juntos. Mucha gente puede pensar que trabajar con la persona que es tu pareja, es una pesadilla. En nuestro caso no es así. De hecho, vamos a repetir Mapi y yo. Voy a cerrar otro de esos círculos de los que te hablaba porque voy a ser el papá del que fui en una nueva versión de *Largo viaje hacia la noche*, de O'Neill. La hice en 1988 con Alberto Closas, otro actor al que admiré muchísimo y que fue otro casi segundo padre para mí. Conoció a mi familia y se hicieron amigos. Cuando venía a mis estrenos, Alberto les decía en el patio de butacas: «¡Qué hijo tenemos!».

**C. G.** Closas tenía fama de tener un carácter difícil.

**C. H.** Conmigo fue una persona encantadora. Este *Largo viaje hacia la noche* es una cosa que yo soñaba: «Algún día haré el papel que hacía Alberto». Pues mira, ahora lo voy a hacer.

## Lo que realmente a mí me ha mantenido en el trabajo es el escenario

Mapi y yo haremos la pareja del matrimonio de la obra. Pero no creas que en casa estamos todo el día hablando de la profesión. Nos ayuda a que seamos más piña todavía. Compartimos muchas cosas. Tenemos inquietudes similares, deseos y miedos parecidos.

**C. G.** Los miedos, la inseguridad de la profesión que tiene un final no muy feliz para muchos. Recuerdo a José María Rodero cuando un día me contó: «Mire, César, estoy muy desanimado. No me puedo jubilar porque me queda una cantidad ínfima. ¡A mí, que he cotizado todos los días de mi vida!»

**C. H.** Yo ya estoy jubilado. La mayoría de los empresarios con los que he trabajado han sido bastante decentes. Gracias a la pelea que está haciendo nuestro sindicato con el *Estatuto del Artista*, los actores ahora podemos trabajar a la vez que cobrar la pensión. Esta profesión tiene cosas duras y un poco amargas en ocasiones. Lo digo siempre:

no he escatimado el esfuerzo, pero a veces hay que tener la suerte para que ese esfuerzo te dejen demostrarlo y ejercerlo. Este oficio me ha dado algunas penas y muchas alegrías. Tiene algo que le decía a mi hija hace poco: «Si consigues hacerte un lugar en el teatro, el escenario te suele ser fiel. La cámara, no. Tu físico cambia y la cámara, de pronto, ya no te quiere tanto. Pero no porque salgas más feo ni más viejo, sino porque los que te tienen que dar los papeles, productores y directores, ven que ya no encajas. Ya no puedes ser el padre, pero todavía no eres el abuelo... Entonces estás ahí en un terreno de nadie. Y, sin embargo, el escenario sí te es más fiel porque puedes encontrar papeles que van con tu edad». Lo que realmente a mí me ha mantenido en el trabajo es el escenario. Habrá abuelitos para hacer, ¿no? Y habrá, y hay, personajes de personas mayores, más en el teatro que en el cine y en la tele, bonitos de interpretar. Mientras tenga capacidad de poder memorizar, de poder trabajar a gusto y bien en un escenario, ahí seguiré.

**C. G.** El veneno del teatro...

**C. H.** Sí... Pero mira... El veneno del teatro desapareció en una época de mi vida. Y te voy a explicar por qué. No sé si tengo cuarenta y cinco obras estrenadas. Teniendo en cuenta que ha habido títulos como *Arte*, *El método Grönholm* o *El crédito* con los que he estado tres años, me sale ➤



© Foto: David Ruano





**Arte, 1999**

más de una por año. Todo lo que me ha pasado en la vida me ha pasado estando en un escenario. El día que murió mi madre, por la noche hice *El misántropo*, en el Teatro de la Comedia. Adolfo, que era el director, muy amable, me dijo, «Carlos, si quieres suspendemos. Tenemos el teatro lleno, pero suspendemos». Y yo le pregunté: «¿Y mañana? Porque yo mañana voy a estar peor que hoy y pasado mañana seguramente peor». Eso es lo más duro del actor de teatro: que estés como estés, y te pase lo que te pase, tienes que estar impecable y al público le importa un pito lo que te ha pasado a ti en tu vida. Tú tienes que hacer el personaje, como me decía Layton: «bien y a tope, cada día». Cuando murió mi padre, hice por la tarde *El burlador de Sevilla* en el Pavón,



**Con Arnold Taraborrelli**



con la Compañía Nacional. Y cuando murió mi hermano, hice el Capitán Von Trapp en el Coliseum de la Gran Vía. Esos días son los únicos periodos en los que he dejado de sentir el veneno del teatro. Incluso pensé que no quería volver a hacer teatro. Porque en un momento en el que quería estar metido debajo de la cama o en una habitación a oscuras, me obligaba a socializar todo el rato. En esos días, por vez primera, yo me he sentido en un escenario como si fuera la foca de un circo, a la que tiraban una pelota. La pelota iba donde tenía que ir y me aplaudían. «¡Pues, hala, me quiero ir a mi casa!» El teatro dejó de ser un espacio de libertad para ser un espacio que me aprisionaba. Pero eso se superó y me sigo sintiendo muy feliz al estar en un escenario.

**C.G.** Los disgustos de la profesión...

**C.H.** Sí, claro. Además, no siempre te dan los papeles que tú querías que te dieran. Si me quejara sería un ingrato y un idiota. Pero sí es verdad que alguna vez he pensado: «Cuando era jovencillo, un *Hamlet* lo hubiera podido hacer.» Pues nunca me lo dieron..., pero la vida te compensa por otros lados. Me dio el gustazo de hacer los monólogos de *Hamlet* en una pieza para recitador y orquesta que armó un músico contemporáneo extraordinario, Benet Casablancas: *Siete escenas de Hamlet*. Fue muy bonito poderlo hacer, además tan bien. Lo ingrato

de este oficio es que no siempre consigues hacer tu trabajo como hubieras querido.

**C.G.** ¿Has hecho cosas flojas?

**C.H.** No siempre todo me ha salido bien, aunque a lo mejor, para los demás, sí. En ocasiones he quedado insatisfecho. Muchas veces he pecado de excesiva autoexigencia. Una de las cosas que más me ha ayudado

---

**Mientras tenga  
capacidad  
de poder  
memorizar,  
de poder trabajar  
a gusto y bien en  
un escenario,  
ahí seguiré**

---

a aguantar en este oficio es una enseñanza que mis padres me dieron: «Hijo, intenta siempre ponerte en el lugar del otro». Es una enseñanza, buenísima y especialmente para un actor, porque al final tú lo que tienes que hacer es ponerte en el lugar del personaje que haces, ¿no? Pero a la vez te permite entender por qué muchas veces las cosas no han salido bien. El papel que te han dado no es el que tú quisiste... Pues piensa que el otro eligió de la mejor manera que supo. Una de las principales

cosas para poder mantenerte en este oficio, y con buena salud mental, es aprender a gestionar la frustración. Por muy bien que nos vaya. Siempre uno querría cosas que no tiene o querría que las cosas pasaran de otra manera diferente.

**C.G.** ¿Recuerdas algún fracaso?

**C.H.** Fracasos estrepitosos, no. Recuerdo estrenos más exitosos o vitoreados que otros, pero fracasos de decir «¡qué horror!», no. Sí he vivido lo que hemos vivido todos los actores. Ahora, afortunadamente, cuando salgo al escenario, la sala suele estar llena. Pero no siempre fue así. *Arte* fue un éxito brutal, con el teatro lleno con meses de antelación. Pues recuerdo que Flotats siempre nos decía: «¡Ojo! Igual que se ha llenado, se puede vaciar. Que un cartel de “no hay localidades” puesto, es una batalla ganada; pero hay que ganar la guerra. Hay que mantener esto hasta el final». Muchas veces es un misterio por qué los teatros se llenan o se vacían. Y alguna vez me ha tocado, como nos ha tocado a todos, hacer funciones con muy pocos espectadores. Curiosamente, en esos días las funciones salían mágicas. Teníamos tanto agradecimiento a las pocas personas que habían ido, que hacíamos la función con doble entusiasmo.

**C.G.** Por cierto, tienes fama de hacer casi siempre personajes de gente buena. En *Arte* eras el que ponías la paz al final, por ➤

ejemplo. En teoría era el papel menos brillante de la obra, pero conseguiste muchos premios.

**C. H.** Pues sí. Eso es una lotería también. ¿Por qué nos dan los premios? A mí me han dado muchísimos, probablemente muchos más de los que me merezco.

**C. G.** Hablemos de ellos. El último ha sido el Godot. El Godot de Honor, a toda una vida.

**C. H.** Si me lo dan es porque debo ser viejito ya... Los premios me hacen una ilusión enorme. Pero todos. O sea, el Godot, que es un premio importante..., o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes...

**C. G.** Esa medalla se supone que es el premio más importante que puede dar un gobierno a un intérprete. Creo que, incluso, tiene más rango que el Premio Nacional de Teatro; eres «Excelentísimo...»

**C. H.** Sí. No lo sabía. Eso me dijo Uribe, que era ministro de Cultura cuando me llamó para lo de la medalla. Pero me hace igual de ilusión el premio que me dieron el año pasado en un festival de teatro aficionado, en San Clemente, un pueblo de Cuenca: el premio Francisco Nieva. Para mí todos son importantes. Los tengo todos por algún sitio en mi casa. Especialmente me gustan, claro, los que me han dado otros compañeros. Tengo tres Max que me dieron cuando votaba la gente del oficio. Ahora son jurados, quien los da. Pero en esa época me hacían más ilusión por-

---

## El reto del actor de teatro es que haya pasado el tiempo que haya pasado desde la primera representación, la obra tiene que estar igual de brillante

---

que me decía: «Hombre, pues a los compañeros les gusta lo que hago». ¿Y qué contarte de los de la Unión de Actores y Actrices? Me lo han dado ocho veces.

**C. G.** Has hecho cosas muy importantes y personajes muy importantes.

**C. H.** Sí, generalmente son buenos, buenos personajes en el sentido teatral, porque un buen personaje es un malo...

**C. G.** Malos no has hecho muchos. Bueno, has hecho, no lo quiero nombrar ahora, el rey escocés. Y no te pasó nada...

**C. H.** Sí, no me pasó nada. ¡Ojo! A mí no..., pero el director, Gerardo Vera, se nos fue poco antes de empezar a ensayar. O sea que: ¡cuidado! Hice ese personaje, y también otro que no es malvado,

pero es de los más tristes que he hecho en mi vida: el Josef K de *El proceso*, a las órdenes de Ernesto Caballero en el CDN. Cuando acababa la obra yo decía: «¡Ay, por Dios, este señor que se quede aquí! ¡Que me deja incapaz!» Ese, y el rey escocés, son los personajes más oscuros que me ha tocado hacer. Aunque debo decir que ninguno me ha afectado en mi vida particular.

**C. G.** No te los llevas a casa...

**C. H.** ¡Nooo! ¡Jamás! Me siento un poco marciano. A veces pienso: «Qué actor más poco interesante debo ser». Y mira que soy mucho más emocional que cerebral. Me entrego y entro a saco en las emociones del personaje. Pero siempre cuando ha terminado la obra, «aquí se queda este y aquí me voy yo».

**C. G.** ¿Cómo puede conseguir un actor estar tres años representando una obra todos los días y seguir estando como el día del estreno?

**C. H.** El último día de la última representación de *Arte* llevábamos setecientas y pico representaciones. Estábamos haciéndola en el Teatro Tívoli, en Barcelona. Llegó mi esposa al camerino y nos pilló a Flotats, a Pou y a mí diciendo: «Oye, y si en esta escena hiciéramos... no sé qué». ¡Y era el último día! Hay determinados textos y montajes de los que me cansaría al mes de estar haciéndolo. Pero hay otros que podría haber hecho toda la vida. Me pasó con *Arte*, con *El método Grömholtz* y con *El crédito*. Son ➤



**“ Me entrego  
y entro a saco  
en las emociones  
del personaje**



Ensayando *Largo viaje hacia la noche* (2026)

tres obras extraordinariamente bien escritas, con unos personajes magníficamente diseñados, y las direcciones de Flotats, de Townsend y de Vera eran muy acertadas. Crearon un equipo en cada una de estas obras donde se trabajó hasta el último día como si fuera el primero. Esto también nos lo decía el señor Layton: «El estreno tuyo es el primer día que haces la obra. Pueden haber pasado años, pero para el público es la primera vez». El reto del actor de teatro es que haya pasado el tiempo que haya pasado desde la primera representación, la obra tiene que estar igual de brillante, igual de verdadera: cero mecanización. Porque para el espectador que viene, ese día es su estreno.

**C. G.** ¿Y esa actitud cómo se consigue en la práctica?

**C. H.** Se consigue con concentración, no relajándose y trabajando

mucho con el que tienes enfrente. Ese compañero cada día viene con una energía diferente. La obra siempre es la misma y dices la misma frase, con el mismo movimiento y en el mismo momento de la función. Pero hay sutiles matices. Si tú trabajas con eso y lo incorporas, aquello se alimenta de vida y de verdad. Esa es la única fórmula para conseguir que eso pase.

**C. G.** ¿Cómo es tu método de trabajo desde que te dicen «esto lo vas a hacer tú»?

**C. H.** Depende mucho de la obra y del personaje. Intento comprender, sobre todo, la línea de pensamiento del personaje. Por supuesto te tienes que saber el texto que dice. Tienes que saber qué quiere decir con cada una de las cosas que dice..., o que no dice. Como en la vida. Las personas muchas veces se definen más por lo que callan que por lo

que hablan. Entonces hay que buscar en ese texto. Si el texto está bien escrito, encuentras las cosas que el personaje decide no decir. Si tienes clara esa línea de pensamiento del personaje, no te perderás nunca al hacer una transición, de pasar de una cosa a otra, de entender cómo va cambiando la relación con la persona que tienes enfrente.

**C. G.** ¿Con qué personajes estás más satisfecho?

**C. H.** No sé, porque todos son como hermanitos...

**C. G.** Pero hay hermanitos preferidos...

**C. H.** Hay algunos que han sido saltos cualitativos para mí a la hora de entender lo que es la interpretación. Uno de ellos, en 1988, fue el Edmund de *Largo viaje hacia la noche*. Aprendí algo que no había hecho hasta entonces. Fue la primera vez que sentí que dejaba de hacer deberes en el escenario: «Aquí te ríes, aquí lloras, aquí te levantas, aquí te sientas, aquí haces no sé qué...» Muchas veces estás pensando en escena lo que tienes que hacer más que en lo que tienes que vivir. En aquella obra, viendo trabajar a José Pedro Carrión, a Closas..., empecé a dejarme llevar. Dejé de pensar «ahora es cuando lloro, ahora es cuando me río, ahora es cuando no...» De repente, las cosas pasaban y, claro, la buena técnica es la que olvidas mientras estás trabajando. Por eso, el Edmund es uno de los personajes que





Foto de familia en el Festival de Mérida: Carlos Hipólito, Mapi Sagaseta y Elisa Hipólito (2026)

más me ha marcado. Luego, por extraño y por raro, el Caballo..., de *Historia de un caballo*, que era un personaje que lo había hecho un actor al que yo había admirado muchísimo, José María Rodero. ¡Terrible! ¿cómo podía compararme a él?

**C.G.** Y pasaste de caballo a burro...

**C.H.** Pues sí, pasé a burro, que también ha sido una de las experiencias más bonitas que he vivido en el escenario gracias a ese texto de Álvaro Tato y a la dirección de Yayo Cáceres..., y a mis compañeros. ¡Ojo, que tenía tres compañeros en escena en el *Burro*, que eran músicos y actores buenísimos!

**C.G.** ¿Y fuera del teatro?

**C.H.** Probablemente el personaje de Carlos, en *Mi hermano del alma*, la primera película de

Mariano Barroso y la primera vez que yo hacía un protagonista en cine.

**C.G.** Y de Carlos pasaste a Carlitos...

**C.H.** Sí, es verdad. Veintitrés años haciendo esas narraciones...

**C.G.** ¿Eso no te encasilló?

**C.H.** No. ¿Cómo te va a encasillar una voz? Además, la cambiaba un poco porque también pensaba «¿y si luego hago cualquier papel? Que no digan “mira Carlitos Alcántara y no tal...”»

**C.G.** ¿Y en televisión?

**C.H.** Ahí hay dos personajes muy especiales para mí. Uno es el padre protagonista de una serie para Televisión Española que se llamaba *Desaparecida*. Fue una serie hermosísima, la primera del grupo Ganga. La dirigió Carlos Sedes. El productor

era Ramón Campos. Ese personaje, ese padre, se llamaba Alfredo Marcos. Me regaló el cariño de tanta gente que lo recuerdo con mucha emoción todavía. Y, en *El ministerio del tiempo*, el papel de Felipe II.

**C.G.** El mismo personaje que hiciste en *Don Carlos*...

**C.H.** ¡Cierto! El de la tele era tan bonito cómo estaba escrito que lo recuerdo con mucho cariño, también.

**C.G.** Pero te quedas con el teatro...

**C.H.** Sí. Digo siempre lo mismo: «Mi casa está en el escenario. Luego tengo una segunda residencia que me encanta: la cámara. Allí tengo también cosas preciosas y paso temporadas largas, pero mi casa es el escenario». ■

Por César Gil Covarrubias

# Javier de Dios

## Presidente de la AAT

(Asociación de Autoras y Autores de Teatro)



**Nieves Rodríguez.** Tras haber dedicado algunos años de tu carrera profesional a la gestión cultural (director del Centro de Documentación Teatral y subdirector general de teatro del INAEM), ¿qué aprendizajes has atesorado para tu nueva etapa como presidente de la Asociación de Autoras y Autores de Teatro?

**Javier de Dios.** Toda experiencia suma. Quizá más en una profesión como la nuestra, en la que las responsabilidades y las funciones que asumimos son tantas veces permeables sin dejar por ello de ser muy específicas. Cuando llegué al INAEM para dirigir el Centro de Documentación Teatral, que enseñada se fusionó con el de Música y Danza y se transformó en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, yo ya tenía un buen

conocimiento de la AAT porque había sido su secretario general desde 2015. Pero el trabajo en el Centro de Documentación y en la Subdirección General de Teatro me proporcionaron un conocimiento del sector teatral y del lugar que ocupan en él los autores que habría sido imposible adquirir sin pasar por ambos cargos. Intuyo que conocer de primera mano el funcionamiento interno de las administraciones culturales, haber mantenido un contacto directo con los principales agentes teatrales y poseer una especie de “panorámica” del sector y la autoría de nuestro país puede resultar útil para el trabajo al frente de la AAT. Pasar por puestos de dirección y gestión como los que he desempeñado le da a uno una visión más realista, más práctica, de cuáles son

las posibilidades, hacia dónde se pueden dirigir las energías y dónde están los límites. Este bagaje no puede ser malo a la hora de gestionar cualquier asociación o entidad.

**N.R.** ¿Qué retos crees que tiene el tejido asociativo en nuestro país? ¿Cuáles los específicos relativos al teatro y la autoría?

**J.D.** Este tema daría para un largo debate, Nieves... A veces pienso que los problemas que afronta el asociacionismo no son ni más ni menos que algunos de los que afrontamos como sociedad: la hipertrofia del individualismo, la competitividad más allá de lo razonable, la autoexplotación resultante de un entorno en el que, demasiado a menudo, impera el “sálvese quien pueda”... Esas actitudes quizá den réditos en



---

## Uno de los rasgos definitorios de la AAT actualmente es que aglutina a varias generaciones de autores y autoras en activo

---

otros ámbitos, pero ¿en el teatro? El teatro es un arte colectivo y asociativo por definición. Como todos los autores, yo he cuidado mi propia trayectoria profesional, por supuesto, pero a la vez siempre he creído en el asociacionismo. Más allá de derivadas ideológicas y de planteamientos ingenuos. ¿Es que no hay retos y problemáticas comunes que nos afectan a todos los autores y autoras? La irrupción desenfrenada de la IAG y cómo afrontarla, nuestra dignidad profesional y la remuneración justa de nuestro trabajo, la visibilidad de la autoría y la mejora de su valoración social... Son muchos los frentes en los que podemos trabajar juntos para conseguir mejoras. Y soy razonablemente optimista respecto al papel de nuestra asociación: la AAT la formamos casi 500 autores y autoras de escuelas, generaciones y estéticas muy diferentes; y además de la representatividad que este número supone, yo no habría dado el paso de presentar mi candidatura para presidir la asociación si no hubiera contado con la complicidad y el apoyo de los 17 compañeros y compañeras que integran la Junta Directiva, tan implicados como yo e igualmente convencidos de que la labor que hacemos es necesaria.

El camino no es fácil ni para la AAT ni para otras asociaciones profesionales, pero hay que seguir en él con empuje y convencimiento. En definitiva, las asociaciones somos la voz de los profesionales ante las administraciones y la sociedad.

**N.R.** ¿Qué nuevas líneas de actuación quieres incorporar a la AAT? ¿Por qué?

**J.D.** Como te decía, somos casi 500 autores y autoras repartidos por todo el territorio nacional. Más allá de los objetivos a los que me he referido, de entre las líneas que desea potenciar la nueva Junta Directiva, una es la comunicación directa y periódica con nuestros asociados, para que todos nos sintamos aún más partícipes del proyecto de la AAT. Esa comunicación, evidentemente, también ha de orientarse al exterior, para mejorar la visibilidad de nuestro colectivo. Otras dos líneas que nos gustaría desarrollar son las publicaciones, con más proyectos para que nuestros asociados

puedan escribir y publicar; y la formación, a través de talleres que, sin competir con otras ofertas formativas, permitan a nuestros asociados acercarse al ejercicio de la escritura dramática desde distintas estéticas y perspectivas. Ojalá los recursos nos permitan abordar estos proyectos y mantener otros que ya funcionan muy bien: el área de teatro y juventud (con actividades como Encuentros con autores en el aula en los institutos, la colección de obras breves para adolescentes «El tamaño no importa» o el Club de lectura para docentes); nuestro premio Jesús Campos de textos teatrales; la revista de investigación Las puertas del drama; o el propio Salón Internacional del Libro Teatral (SILT), que este año cumple su 27ª edición. Obviamente, también trabajaremos para mantener y fomentar las relaciones de la AAT con otras instituciones y asociaciones.

**N.R.** Como dramaturgo, ¿qué te ha aportado la Asociación de Autoras y Autores de Teatro? ¿Qué crees que puede aportar a una joven autora o un joven autor?

**J.D.** Mira, de entrada, la AAT me descubrió la posibilidad de establecer contacto directo con otros compañeros y conocer nuestras inquietudes comunes, ➤



© Fotos: Sergio Reyes

hablar de nuestras obras, compartir experiencias... Es tan tónico como cierto que la escritura es una labor solitaria. Para mí, la AAT sirvió para, más allá de las relaciones que pudiera establecer en las tablas, sentirme parte real de un colectivo profesional. No solo desde un punto de vista abstracto y emotivo: he escrito, publicado, dirigido y gestionado proyectos con y para la AAT, por lo que la asociación también ha constituido una parte significativa de mi desarrollo en la profesión. A los jóvenes les animaría a acercarse a la AAT, a conocernos, a participar y darse la oportunidad de saber no solo qué puede hacer la asociación por ellos, sino qué pueden hacer ellos por esta asociación que, en definitiva, trabaja por y para su presente y su futuro. Y no solo animo a los jóvenes, sino a todos los autores y autoras: uno de los rasgos definitorios de la AAT actualmente es que aglutina a varias generaciones de autores y autoras en activo.

**N.R.** ¿Qué crees que podríamos hacer para fortalecer la presencia y el trabajo del autor o autora en los procesos de investigación y producción teatrales?

**J.D.** Lo primero, trabajar por la visibilidad de la labor autoral tanto en el sector como en la sociedad. Hay que llegar más a los productores, a los directores, a los gestores y programadores de los teatros... a los agentes teatrales, en definitiva, e incluyo las instituciones. Desde hace años, como sabes, la AAT organiza junto a Fundación SGAE una serie de encuentros con traductores en el SILT con el fin de internacionalizar nuestras obras; muchos de estos traductores mantienen que en España vivimos una segunda Edad de Plata de la escritura teatral: cuatro generaciones de autores en activo, un volumen de ediciones de obras dramáticas sin comparación con los países de nuestro entorno, diferentes poéticas, estilos y temas compartiendo escenarios... Pues, sinceramente, creo que esta visión externa

tan favorable no se comparte tanto entre nosotros. Por ejemplo, piensa en cómo los medios de comunicación, cuando elaboran listados de las mejores obras publicadas, nunca o rara vez incluyen el teatro. ¿Por qué otros géneros como la poesía o el ensayo sí pero el teatro no? ¿Nos ningunean? Peor aún: ni nos conocen. Invitaría a esos medios de comunicación y a los agentes teatrales de los que hablaba a acercarse a nuestras obras, a conocerlas primero para poder valorarlas después y decidir sobre ellas. Esta visibilidad es uno de los objetivos de la AAT en todas sus iniciativas, muy especialmente en el SILT. Por otra parte, pensemos que la eclosión de la literatura dramática de los últimos años no nace de la nada, es fruto del establecimiento de las enseñanzas de dramaturgia en las escuelas de arte dramático, de políticas que puntuaban favorablemente la producción de obras de autores españoles vivos en las ayudas de distintas instituciones, de una





mayor sensibilidad en los teatros públicos –y algunos privados– a la hora de programar a esos autores... Sigamos adelante en este sentido. ¿Sabes cuántas obras de autores españoles vivos se estrenaron en los teatros nacionales públicos en 1975? Tres. ¿Sabes cuántas fueron en 2025? Cuarenta. En fin, lo que quiero decir es que la pujanza, la visibilidad y la valoración de la autoría que tanto ha evolucionado en las últimas décadas dependen de políticas e iniciativas que la potencien. Escribimos solos, pero estrenamos en complicidad.

**N.R.** Como docente, sumado a tus facetas como dramaturgo y gestor cultural, ¿qué relaciones has establecido entre la educación y el teatro?

**J.D.** Pues unas relaciones absolutamente esenciales. Desde muy joven fui un asiduo espectador de teatro, pero como creador llegué a él desde la docencia y realmente nunca he abandonado ese vínculo: primero a

través de la creación del grupo y después compañía La Barca Teatro, que evolucionó y llegó a profesionalizarse partiendo de un origen formativo; después con los talleres de teatro en Educación Secundaria, para alumnos y también para docentes; o a través de los cursos de dramaturgia y escritura dramática en la Universidad de Alcalá... Sí, podría decir que los retos docentes han contribuido a mi desarrollo como autor, han retroalimentado mi escritura durante mucho tiempo. Y me han hecho ver que el teatro es la mejor herramienta para el desarrollo personal, la socialización, la adquisición de habilidades expresivas y el fomento de la creatividad del alumnado. Estoy absolutamente convencido de esto. Lo sabemos bien en la AAT y obramos en consecuencia, con las actividades para jóvenes y niños a que me refería antes. Me pregunto si, como sociedad, algún día seremos conscientes de este potencial del teatro y le daremos el valor y el lugar

que verdaderamente merece en nuestro sistema educativo.

**N.R.** ¿Cómo valoras las alianzas entre la Asociación de Autoras y Autores de Teatro con otras asociaciones y entidades culturales? ¿Qué nuevos retos crees que tenemos por delante en esta red de tejido cultural?

**J.D.** Valoro esas alianzas muy positivamente, no podría ser de otro modo; resultan fundamentales para nuestra labor y hasta para nuestra supervivencia. No me refiero solo a las alianzas establecidas con instituciones que, por su propia naturaleza y la de la AAT, comparten objetivos con nosotros (el DGAEM e INAEM, la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, SGAE y Fundación SGAE, la Dirección General del Libro, la de Industrias Culturales, la propia Academia de Artes Escénicas...). Pienso también en la excelente relación con la Asociación Colegial de Escritores (de la que somos una sección autónoma) o CEDRO. ➤

Ante todas ellas y en los foros que propician, la AAT da voz a los autores y autoras de teatro, exponiendo nuestros puntos de vista, reivindicando nuestros derechos y también aportando cuanto podemos en esa labor conjunta que es el fortalecimiento de las artes escénicas. Cuanto más sumemos, más ganamos todos. Con este espíritu trabajamos también con otras asociaciones de autoría de nuestro país en la plataforma Dramaturgia en red, uniendo fuerzas para conseguir el objetivo común de dignificar, visibilizar y apoyar la labor de las autoras y autores teatrales.

**N.R.** Hablemos del próximo SILT. ¿Qué significa el Salón Internacional del Libro Teatral para la AAT?

**J.D.** El SILT es nuestro buque insignia a la hora de trabajar por

los objetivos que he mencionado y abrimos al sector y a la sociedad, aunque esos objetivos alienten de una manera u otra todas nuestras actividades. Con los años, el SILT se ha convertido en punto de encuentro fundamental entre autores, entre autores y editores, entre representantes de las instituciones y los creadores... Y, por supuesto, punto de encuentro con los lectores y el público de teatro. El próximo octubre celebramos la 27ª edición... Ya es decir: 27 años para un evento que sacamos adelante un muy reducido número de personas pero implica a muchísima más gente; una cita que ha conocido múltiples emplazamientos y que desde hace varios años celebramos en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, en el Centro Dramático Nacional (CDN), gracias a la

complicidad del INAEM y del propio Centro, que al prestar su apoyo al SILT impulsan que se conozca el trabajo de cientos de autores y se facilite que sus obras lleguen a los lectores y los espectadores. Para nosotros, el SILT va más allá de ser una feria del libro teatral, es mucho más. Lecturas dramatizadas, encuentros de autores y traductores, actividades que dan voz a niños y jóvenes, mesas redondas, presentaciones de premios y novedades editoriales, el concurso de teatro exprés, el fallo del premio Jesús Campos, el nombramiento anual del Socio de Honor... El SILT es una auténtica fiesta de la escritura dramática a la que estáis todos invitados. Del 22 al 25 de octubre, nos vemos en el SILT. ■

Por Nieves Rodríguez Rodríguez





# ... EL MUNDO PARECE INMENSO Y CALLADO



ÓPERA DE CÁMARA EN PEQUEÑO FORMATO  
12 SEPTIEMBRE - 3 OCTUBRE



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
11, 13, 15, 17 OCTUBRE



RICHARD WAGNER  
15, 18, 21 NOVIEMBRE



JESÚS TORRES  
4, 5 DICIEMBRE



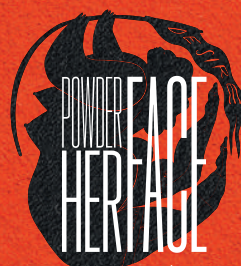
GEORGE FRIDERIC HANDEL  
21, 23 ENERO



AMBROISE THOMAS  
7, 9, 11, 13 MARZO



BENJAMIN BRITTEN  
16, 17 ABRIL



THOMAS ADÈS  
ÓPERA DE CÁMARA  
15, 16 MAYO



JAVIER CARMENA  
ZARZUELA  
25, 26, 27 JUNIO

¡ABÓNATE!

DESDE  
**140€**

MEJORES  
DE 30 AÑOS  
**35€**

ÓPERA 26-27

Consulta el programa en  
[OPERADETENERIFE.COM](http://OPERADETENERIFE.COM)



PRODUCE:



COLABORA:

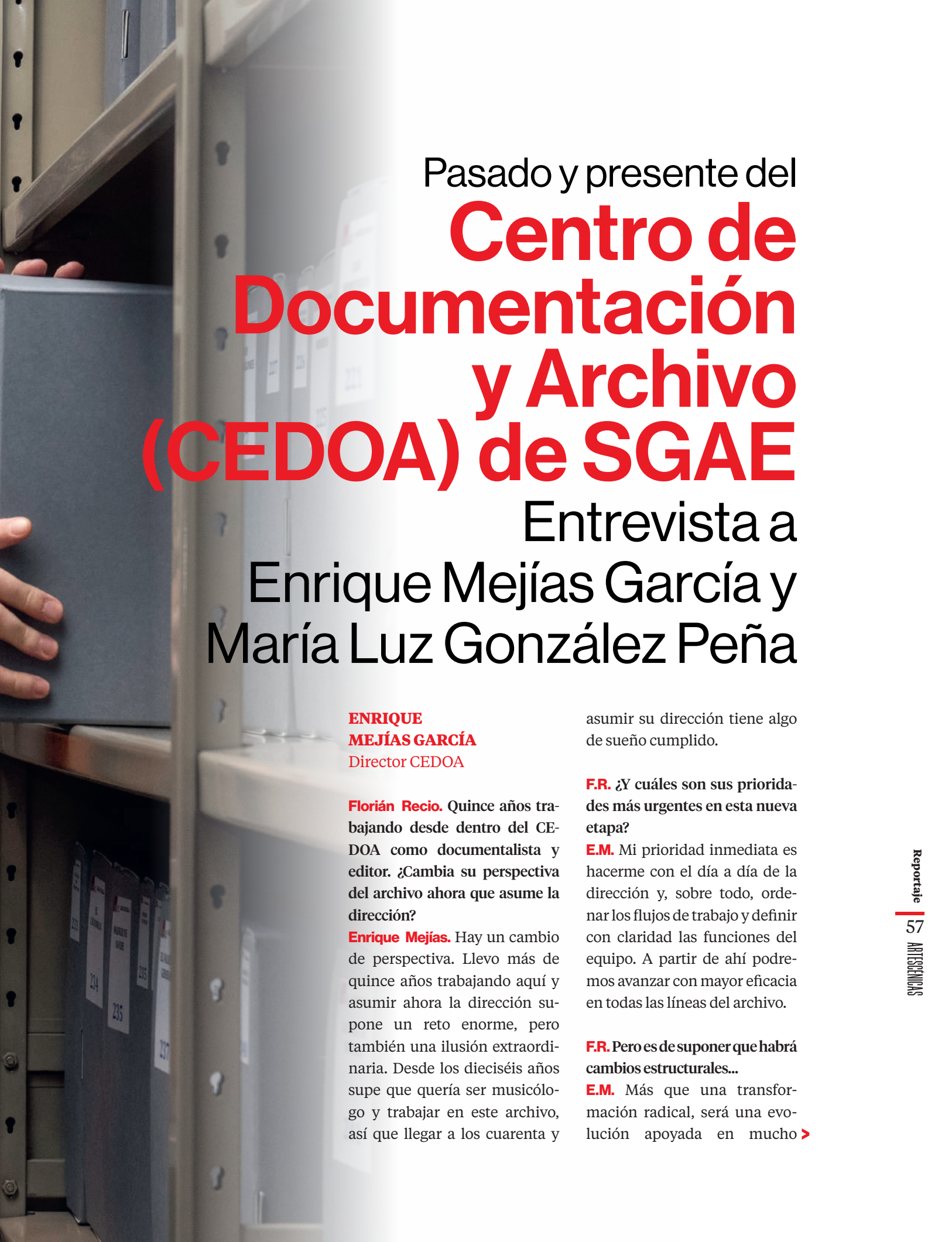




# # Reportaje







# Pasado y presente del **Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de SGAE**

## Entrevista a Enrique Mejías García y María Luz González Peña

**ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA**  
Director CEDOA

**Florián Recio.** Quince años trabajando desde dentro del CEDOA como documentalista y editor. ¿Cambia su perspectiva del archivo ahora que asume la dirección?

**Enrique Mejías.** Hay un cambio de perspectiva. Llevo más de quince años trabajando aquí y asumir ahora la dirección supone un reto enorme, pero también una ilusión extraordinaria. Desde los dieciséis años supe que quería ser musicólogo y trabajar en este archivo, así que llegar a los cuarenta y

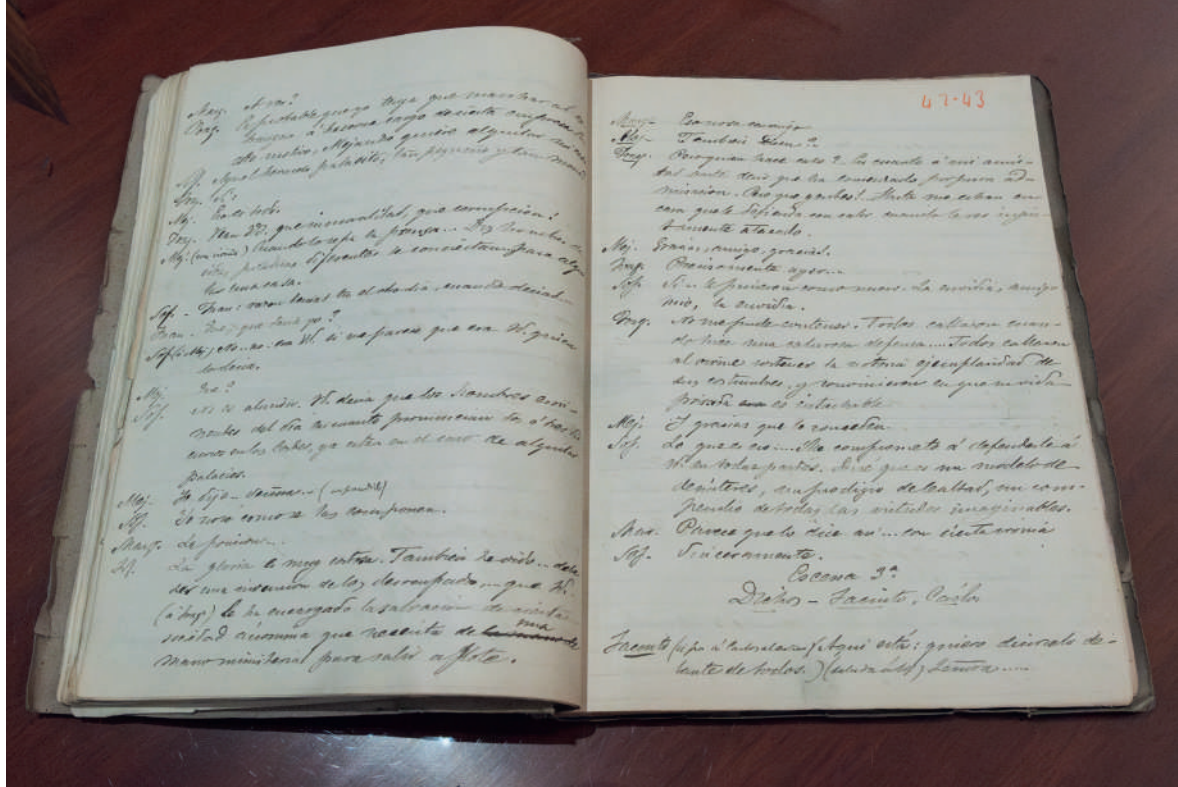
asumir su dirección tiene algo de sueño cumplido.

**F.R.** ¿Y cuáles son sus prioridades más urgentes en esta nueva etapa?

**E.M.** Mi prioridad inmediata es hacerme con el día a día de la dirección y, sobre todo, ordenar los flujos de trabajo y definir con claridad las funciones del equipo. A partir de ahí podremos avanzar con mayor eficacia en todas las líneas del archivo.

**F.R.** Pero es de suponer que habrá cambios estructurales...

**E.M.** Más que una transformación radical, será una evolución apoyada en mucho >



Benito Pérez Galdós. *Un joven de provecho*. Comedia original en cuatro actos. Manuscrito. © Luis Camacho

trabajo ya realizado, pero con una mayor coordinación entre conservación, investigación y difusión. Yo hablaría de tres pilares: preservar y conocer mejor nuestros fondos; activar ese patrimonio mediante la investigación, la edición y su vuelta a los escenarios; y abrir el centro, facilitando el acceso digital y reforzando la colaboración con otras instituciones.

**F.R.** ¿Qué papel va a jugar la edición e investigación activa dentro de la hoja de ruta del CEDOA bajo su dirección?

**E.M.** Yo solo he realizado una edición crítica propiamente dicha, la de *Gloria y peluca*, de Barbieri. Pero nuestra labor editorial viene de mucho antes: desde la década de 1990 hemos preparado ediciones modernas de más de 120 títulos de teatro lírico; a ellas se suman unas 75 obras de música sinfónica y de cámara. Son ediciones prácticas, concebidas

para que las obras puedan volver a interpretarse en las mejores condiciones posibles. Nuestra máxima es muy sencilla: «Objetivo: cero erratas».

**F.R.** Pero la investigación no termina en la edición.

**E.M.** En absoluto. El trabajo cotidiano con nuestras fuentes alimenta publicaciones académicas y divulgativas, notas al programa y conferencias. Solo en el último curso he publicado sobre historia de la zarzuela en volúmenes de Oxford y Cambridge University Press y he colaborado con instituciones como la Fundación Juan March, el Teatro de la Zarzuela, el Theater an der Wien o el Festival de Salzburgo. Para mí esa transferencia de conocimiento forma parte esencial del trabajo de Archivo SGAE.

Y esta forma de trabajar tiene resultados escénicos muy concretos: sin ir más lejos,

producciones realizadas a partir de nuestras ediciones, materiales o fuentes han estado presentes en las tres últimas ediciones de los Premios Talía: *La Dolores*, Premio a Mejor Espectáculo de Lirica; *Marina*, con dos nominaciones; y *El Vizconde*, con tres nominaciones.

**F.R.** El CEDOA custodia uno de los fondos de música civil y teatral más importantes de España. Con la declaración de la zarzuela como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, ¿qué acciones específicas planea impulsar para potenciar este repertorio?

**E.M.** Para mí es fundamental seguir ofreciendo ediciones musicales fiables de zarzuela en dominio público y continuar mejorando nuestro catálogo y repositorio digital, que ya permiten acceder a miles de documentos desde cualquier lugar. Y hay una labor quizá menos visible,



## Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de SGAE

### ¿Qué es?

El CEDOA conserva, documenta y pone a disposición de la sociedad el patrimonio musical y teatral generado a lo largo de más de 125 años de actividad de SGAE.

### ¿Qué conserva?

Partituras y materiales orquestales de teatro lírico, música sinfónica y de cámara; libretos y textos teatrales; repertorio histórico de música popular; fotografías, prensa, carteles, documentación de autores y fondos personales, además de una biblioteca especializada en música, teatro y derechos de autor.

### ¿Qué hace?

Conserva, cataloga y digitaliza sus colecciones; atiende consultas de investigadores, intérpretes y profesionales; facilita materiales musicales; desarrolla trabajos de edición y promueve el conocimiento, estudio y recuperación del repertorio que custodia.

### ¿Desde cuándo?

El archivo nació ligado a la propia Sociedad de Autores Españoles, fundada en 1899. El CEDOA se constituyó en 1993 mediante la unión del Archivo Musical y la Biblioteca Teatral de SGAE.

### ¿Dónde?

El CEDOA se reparte entre las sedes de SGAE en Madrid, Barcelona y Valencia. Cada sede cuenta con su propia colección, aunque es posible solicitar el envío de documentos de unas sedes a otras.

### ¿Para quién?

No es necesario ser socio de SGAE ni contar con un permiso especial de investigación, la consulta está abierta a todo el mundo: investigadores, intérpretes, programadores, instituciones culturales y cualquier persona interesada en la música, el teatro y el patrimonio de la creación.

pero constante: no paramos de servir materiales de orquesta para conciertos y representaciones por toda España, Europa y América. La zarzuela está también presente en escenarios importantes de Colombia, México o Uruguay y, por supuesto, en incontables conciertos líricos por toda Europa, donde siguen sonando sus romanzas, dúos, coros y preludios.

Quiero añadir que tengo, además, un empeño muy personal: impulsar nuevas grabaciones. Hay muchísimo repertorio valioso que sigue sin tener una verdadera vida sonora. Si conseguimos que nuestras ediciones lleguen a los atriles de orquestas y estudios de grabación, estaremos haciendo una aportación decisiva a la recuperación de la zarzuela.

**F.R.** ¿Qué planes tiene para fortalecer los lazos de cooperación e investigación con instituciones musicales del otro lado del Atlántico?

**E.M.** El archivo de la SGAE cuenta con una inmensa riqueza de fondos compartidos con América Latina, como el arte lírico cubano. Y, aunque nuestros fondos latinoamericanos lógicamente no son tan extensos como los españoles, conservamos auténticas joyas, como *La Virgen morena*, de Eliseo Gre-net y *La niña Mersé*, de Moisés Simons (dos joyas cubanas), o *La cuarta plana*, de Carlos Curti ➤

(título emblemático del género chico mexicano).

Estos repertorios muestran hasta qué punto la historia de la zarzuela fue también una historia de ida y vuelta entre España y América. Mi intención es facilitar al máximo su estudio y favorecer proyectos de investigación y recuperación en colaboración con instituciones del otro lado del Atlántico.

**F.R.** ¿De qué manera planea abrir el centro y conectar sus tesoros documentales con el público general y las nuevas generaciones de músicos?

**E.M.** Creo que ya estamos avanzando mucho en esa dirección gracias a la apertura digital de nuestras colecciones. Hoy cualquier persona puede consultar desde su casa cerca de 138.000 registros catalográficos, de los cuales unos 18.000 incluyen objetos digitales descargables en PDF.

Pero abrir el archivo no significa únicamente digitalizar. Recibimos visitas de universidades e instituciones, colaboramos continuamente con teatros, editoriales y centros culturales y prestamos imágenes y documentos para publicaciones y exposiciones. Nuestros fondos han estado recientemente en muestras del Museo de Historia de Madrid (*¡Viva la Bohemia! Los bajos fondos de la vida literaria*), la Biblioteca Regional (*Al compás*

## CEDOA en cifras

**138.000** registros en el catálogo online

**18.000** documentos con PDF descargable  
(un 13% del catálogo)

### Archivo Lírico:

- **10.000 títulos** con materiales de orquesta de zarzuela
- **2.000 partituras** orquestales originales
- **15.000 libretos** (textos teatrales)

**Teatro declamado:** más de **30.000 textos**

**Música instrumental:** **40.000 obras de música clásica** no teatral

### Archivo Histórico de Pequeño

**Derecho:** **40.000 obras** del archivo de **música pop histórica**

**Biblioteca:** **10.000 referencias** sobre música, teatro, cine, danza y derechos de autor

### Otros fondos:

- Fondos iconográficos (**10.000 fotografías** antiguas)
- Fondos hemerográficos (**100 cabeceras** de prensa histórica teatral o musical)

### Archivos Personales y Colecciones Especiales

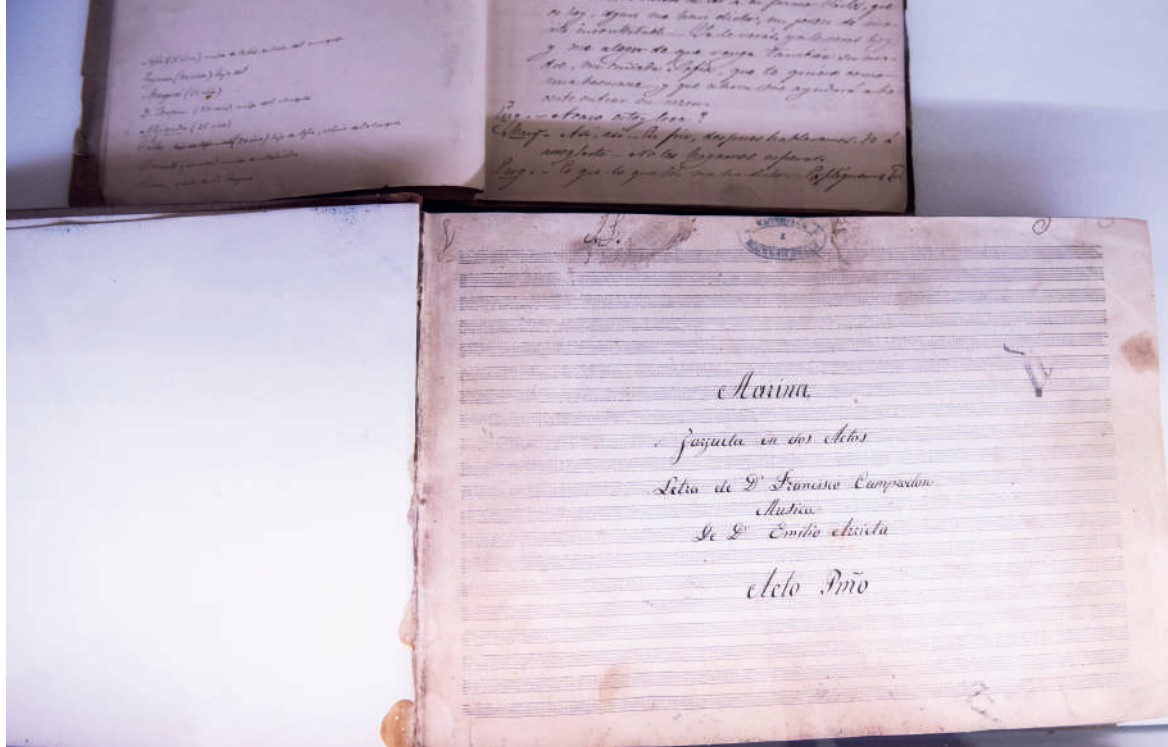
(fondos que han ingresado como donaciones)

- **40 archivos** personales donados por autores, editores, empresarios o intérpretes. Nombres tan importantes y variados como José Serrano, Bernardo Bonezzi, Pablo Luna, Antonio Buero Vallejo o Conrado del Campo.
- **2 colecciones especiales** del fondo histórico de SGAE: Documentación Histórica del Teatro Real de Madrid y Documentación de la Compañía de Revistas Zorí-Santos
- **1 archivo editorial** en depósito: el Archivo Histórico de la Unión Musical Española

### Para más información:

<https://archivo.sgae.es/>  
@archivosgae en Facebook y en X





**Emilio Arrieta. *Marina*. Zarzuela en tres actos, libreto de Miguel Ramos Carrión, T. Del Circo, 1855. Partitura manuscrita. © Luis Camacho**

de Madrid) o Filmoteca Española (*Errantes y perseverantes. El siglo de Lola Flores, Ana Mariscal y Margarita Alexandre*). El Archivo tiene que salir también físicamente de sus depósitos y encontrarse con públicos muy distintos.

**F.R.** ¿Cómo interactúa el pasado custodiado en el CEDOA con las necesidades y la protección del repertorio de los creadores actuales?

**E.M.** El CEDOA no es únicamente un archivo histórico: es también un archivo vivo. Seguimos recibiendo y documentando obra de autores contemporáneos. En realidad, el pasado y el presente no están separados. Las obras que hoy consideramos patrimonio fueron también creación contemporánea en su momento. Nuestro trabajo consiste en conservar esa memoria, pero también en ayudar a construir la del futuro.

**F.R.** Para cerrar, si tuviera que lanzar un mensaje directo a las

instituciones culturales, programadores y a la sociedad española sobre la urgencia y el valor real de proteger y dar vida a los tesoros que custodia el CEDOA, ¿cuál sería?

**E.M.** España posee un patrimonio musical y escénico extraordinario. Nuestra obligación como archivo es ponerlo a disposición de la sociedad; la de quienes construyen la vida cultural, atreverse a sacarlo de las estanterías y devolverlo al escenario.

Conservar no basta. El verdadero sentido de un archivo como el de SGAE es conseguir que ese patrimonio vuelva a generar conocimiento, emoción y vida escénica. Por eso necesitamos también la complicidad de instituciones, investigadores, intérpretes y programadores. Cada vez que una partitura vuelve a estudiarse, a sonar o a subir a un escenario, deja de ser solamente memoria y vuelve a formar parte del presente.

**MARÍA LUZ GONZÁLEZ PEÑA**  
Ex Directora del CEDOA

Resumir la biografía de María Luz González Peña no es fácil. Pero hay una palabra que no falta en cualquiera de sus entrevistas y reseñas: pasión. Tal vez eso la defina. Acaso en lo profesional. Investigadora, documentalista, licenciada por la Universidad de Oviedo en Magisterio, Historia del Arte y Musicología, especializada en Biblioteconomía, Archivística y Documentación, ha ejercido como directora del Centro de Documentación, Archivo y Patrimonio (CEDOA) desde su fundación en 1993, donde se conservan, entre otros muchos documentos, las casi 10.000 zarzuelas de nuestro patrimonio lírico. Ahora le llega el momento de la retirada. El pasado 16 de mayo del presente año la SGAE le concedió la Medalla de Oro en reconocimiento a sus ➤



Mariluz González Peña con la Medalla de Servicios, Sevilla, 11 de mayo de 2026. © Cellesarcellesar

méritos y su impecable trayectoria. Y su pasión.

**Florián Recio.** Más de tres décadas al frente de una institución como el CEDOA, de la que sale con honores.

**María Luz González.** Pero mi mayor logro, sin duda, es haber conseguido formar un equipo de maravillosos profesionales que han permitido que el CEDOA sea en la actualidad un referente para todo lo que tiene que ver con la música española, fundamentalmente la Zarzuela.

**F.R.** Alguna batalla habrá dado por perdida.

**M.L.G.** Recuperar más obras. Ver representada en un gran teatro cualquier zarzuela de nuestras pioneras, las primeras compositoras y dramaturgas socias de SGAE.

**F.R.** ¿Cuál ha sido, a su juicio, la transformación más importante que ha experimentado el CEDOA en estos 33 años que usted ha estado al frente?

**M.L.G.** Fácil: que se pueda acceder a nuestro catálogo desde cualquier punto del planeta. En 2024 conseguimos poner nuestro archivo a disposición de todo el mundo. Ahora basta con entrar en [archivo.sgae.es](http://archivo.sgae.es) para saber de inmediato lo que tenemos en el CEDOA. Y no solo eso, sino que gracias a la intensa labor de digitalización realizada en estos años puede acceder a cualquier documento de los que tenemos digitalizados, siempre que estén en dominio público. Esto, me gustaría añadir, ha sido un empeño de la Junta Directiva y sobre todo del presidente, Antonio Onetti, ya que el CEDOA depende del departamento de Presidencia.

**F.R.** Un logro significativo, sin duda, y que habrá tenido repercusiones para la investigación sobre la música y las artes escénicas españolas.

**M.L.G.** Incluso antes de crearse el CEDOA, algunos investigadores y musicólogos venían a investigar al archivo, hay muchas tesis doctorales, publicaciones, artículos, trabajos fin de máster y fin de grado, que han sido posibles gracias al CEDOA.

En los últimos años hemos podido ayudar a numerosas investigadoras...

**F.R.** Así, en femenino...

**M.L.G.** Hablo en femenino porque casi siempre son mujeres las que se interesan por sacar a la luz a otras mujeres. Aunque no en exclusiva. También hay algunos investigadores trabajando sobre ellas y llevando esas investigaciones a las salas



**Tomás Bretón.**  
**La verbena**  
**de la Paloma.**  
**Zarzuela**  
**en un acto.**  
**Libreto de**  
**Ricardo**  
**de la Vega.**  
**Borrador**  
**manuscrito**  
**y autógrafo,**  
**1894.**



de conciertos, que es la mejor forma de darlas a conocer.

**F.R.** De hecho, uno de sus trabajos más significativos de los últimos años ha sido la recuperación de compositoras de zarzuela que habían quedado prácticamente ocultas. ¿Por qué ha sido tan difícil encontrarlas?

**M.L.G.** La historia ha relegado a las mujeres en todos los ámbitos, y el de las creadoras no ha sido una excepción. Desde el CEDOA quisimos enmendar esto. El problema estaba en que en nuestras bases de datos no teníamos un apartado para diferenciar a los autores por sexo, con lo cual era difícil encontrarlas. Durante la pandemia me dediqué a identificar a las autoras en las diversas bases de datos que manejábamos, por el sistema de buscar los nombres femeninos que se me iban

---

**La historia ha  
 relegado a las  
 mujeres en todos  
 los ámbitos, y el  
 de las creadoras  
 no ha sido una  
 excepción.  
 Desde el CEDOA  
 quisimos  
 enmendar esto**

---

ocurriendo, y una vez encontraba uno iba añadiendo «autora» al lado de su nombre. Luego, tras la pandemia, hicimos una preciosa exposición: «¡Pionera tenías que ser!», en la que dimos a conocer a varias socias y sus obras, y no hemos dejado de trabajar sobre ellas, organizando conciertos, copiando y difundiendo sus obras. Se ha avanzado mucho, pero aún queda bastante por hacer.

**F.R.** Suena reconfortante, pero ¿no le da miedo que la recuperación de mujeres creadoras sea solo una tendencia pasajera?

**M.L.G.** Viendo el rumbo que está tomando el mundo, claro que da miedo pensar que pueda ser algo pasajero, pero, por fortuna, no es una recuperación que se esté haciendo solo en España. Se están recuperando creadoras en todo el mundo. Nosotros, ➤



© Fotos: Luis Camacho

Diseños escenográficos para el estreno de *Operación un millón*, producción de la compañía Zori-Santos (temporada 1962-1963).

por nuestra parte, hicimos una labor de investigación en las Actas de la SAE para detectar a las primeras socias desde 1899. Descubrimos, por ejemplo, que la primera mujer que se hizo socia de la SAE fue Casilda Antón del Olmet, en 1901.

**F.R.** Reparación histórica. Hacer del archivo un patrimonio colectivo. Esa ha sido su bandera, pero, no sé yo si las instituciones culturales españolas tienen suficientemente arraigada esa idea.

**M.L.G.** Yo creo que sí. Aunque hay que insistir continuamente en ello. Afortunadamente los archivos y centros de documentación no trabajamos aislados, la mayor parte estamos integrados en AEDOM, la Asociación Española de Documentación Musical, y a través de ella, nos relacionamos con la IAML o AIML, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, lo que nos permite

emprender trabajos colectivos y nos da más fuerza como colectivo ante las instituciones. Somos imprescindibles para cualquiera que quiera estudiar nuestro género lírico.

**F.R.** El CEDOA conserva miles de partituras, libretos, fotografías, carteles y documentos personales. ¿Hay alguno que, por su fragilidad o por su rareza, le produzca una especial emoción cuando lo tiene delante?

**M.L.G.** Cualquier partitura de Barbieri. Mi compositor favorito. Muchas de sus partituras tienen datos que nos sirven a los musicólogos para estudiar su obra, la fecha en la que la terminó, la fecha y teatro en que la estrenó además de su recepción crítica. Por motivos obvios, cualquier obra de Chapí que es el fundador de la SAE, antecedente de la SGAE, y más si es en colaboración con Sinesio Delgado, el otro padre de la Sociedad.

**F.R.** Imagino lo emocionante que tiene que ser tener esos documentos originales entre las manos.

**M.L.G.** Así es. Yo le tengo especial cariño a *El rey que rabió*, de Chapí, que tiene una preciosa cubierta ilustrada por Ramón Cilla. Conservamos también el manuscrito de *La Malquerida*, de Jacinto Benavente y el manuscrito de *Un joven de provecho*, de Benito Pérez Galdós, que también me emocionan mucho. O las partituras de María Rodrigo, que se han conservado gracias al Archivo de la SGAE, porque ella, en sus exilios tras la Guerra Civil, perdió gran parte de su obra.

**F.R.** El CEDOA posee un fondo de extraordinario valor, ¿hay alguno que considere especialmente decisivo para comprender la historia de las artes escénicas españolas?

**M.L.G.** Creo que el Archivo Lírico es, sin duda, el más importante,





Mary Garden como Mélisande en *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Ejemplar de la revista *Le Théâtre*, 11 de junio de 1902.

porque nos permite ver la evolución de ese género a través de los años, y cómo se ha ido adaptando a las necesidades de cada momento, reinventándose una y otra vez.

Pero tenemos también fondos personales como el de Jaime Salom, importantísimo para el teatro, o el de Bernardo Bonizzi, con las partituras de las primeras películas de Pedro Almodóvar y el de Waldo de los Ríos, con bandas sonoras de cine de terror, así que nuestro archivo no sirve solo para la zarzuela o el teatro, sino también para el cine y la televisión.

### Zarzuela, prejuicio y pasión.

**F.R.** Hablemos de zarzuela. Durante décadas fue considerada por determinados sectores intelectuales un género menor y posteriormente quedó asociada al franquismo.

**M.L.G.** Ese prejuicio ha sido muy perjudicial para la zarzuela, pero, afortunadamente,

poco a poco eso está cambiando. En primer lugar, la vuelta de la música a la Universidad, con los estudios de Musicología, que empiezan en la Universidad de Oviedo, con el catedrático Emilio Casares, fiel defensor de la Zarzuela, que nos transmitió a sus alumnos, al igual que la pasión por la música española. Eso ha hecho que muchos musicólogos se hayan acercado al género para sus tesis doctorales, sus trabajos fin de máster o fin de grado. Hay que hacer un gran esfuerzo para acercar el género a las nuevas generaciones, y hay proyectos que contribuyen mucho a ello, como el Zarza que Daniel Bianco puso en marcha en el Teatro de la Zarzuela.

**F.R.** Por fortuna, países como Alemania o Francia tienen una mirada más indulgente con nuestra zarzuela.

**M.L.G.** No solo en Francia o Alemania, ocurre en Suiza, en Inglaterra, en los países asiáticos...

**El Archivo Lírico es, sin duda, el más importante, porque nos permite ver la evolución de ese género a través de los años**

ellos no pueden relacionar el género con el franquismo, evidentemente, y simplemente escuchan la música o ven la obra y se rinden a ella, sin prejuicios políticos; la zarzuela tiene una fuerza enorme, y países que la conocen a través de las galas líricas, la aprecian muchísimo y dar el paso a representar una obra es mucho más sencillo.

### El CEDOA y la Academia de las Artes Escénicas.

**F.R.** ¿Qué significa para una persona dedicada al estudio de las artes escénicas disponer de un archivo como el CEDOA?

**M.L.G.** Quizás al hablar tanto de Zarzuela podemos olvidar un tanto el teatro, pero tenemos una colección inmensa de obras teatrales desde mediados del siglo XIX a la actualidad, una biblioteca teatral que no se limita al teatro español, sino al teatro de todo el mundo; tenemos una colección de obras teatrales catalanas, que es una de nuestras ➤



**Ruperto Chapí.**  
**La tragedia de Pierrot. Zarzuela en un acto, libreto de Ramón Asensio y José Juan Cadenas. Editada por la Sociedad de Autores Españoles.**

© Luis Camacho

joyas y es muy poco conocida, creo, realmente, que el CEDOA puede ayudar a cualquiera de los compañeros académicos.

**F.R.** ¿Cree que las nuevas generaciones de investigadores conocen suficientemente los archivos y centros de documentación que tienen a su disposición?

**M.L.G.** Creo que corren el peligro de pensar que todo está en internet, y no es así, los archivos seguimos siendo fundamentales, al igual que los que hemos estado, están y estarán al frente de los mismos, que, conociendo nuestras colecciones, podemos hacer sugerencias, tanto a quien viene buscando cosas muy concretas como a quien viene más despistado.

**F.R.** Como académica de las artes escénicas, ¿qué responsabilidad cree que tiene la Academia a la

hora de proteger y poner en valor ese patrimonio lírico?

**M.L.G.** Creo que esa es una hermosa misión para la Academia, a mí me encantaría que se les pudiese ofrecer una visita guiada al CEDOA, porque una imagen vale más que mil palabras, y aunque hay académicos que nos conocen mucho, hay muchos otros que no, y es un patrimonio para presumir de él, pero el primer paso es conocerlo, sin conocerlo no es posible valorarlo.

**F.R.** ¿Existe mucha distancia entre la investigación académica y el mundo profesional de las artes escénicas?

**M.L.G.** Siempre hay distancia, pero, al menos, en el caso de los teatros líricos, sí saben generalmente a dónde acudir, y hemos tenido una relación muy fluida con el Teatro de la Zarzuela,

que se ha plasmado en la recuperación de numerosas obras; para nosotros, como custodios de ese patrimonio, no hay nada más satisfactorio que ver que una de esas obras, que conservamos en el archivo, se lleva a escena. La dimensión humana del oficio.

**F.R.** ¿Algún documento que recuerde especialmente por la historia humana que contenía y no solamente por su valor documental?

**M.L.G.** La mayor sorpresa de mi vida profesional me la llevé hace unos años cuando un librero me dijo: «tengo aquí un diploma de Chapí». Yo imaginé que se trataría de un diploma del Conservatorio, pero cuando me mandó una foto, me quedé estupefacta porque el documento atestiguaba que Ruperto Chapí había sido admitido como socio de la SACEM, la sociedad de autores francesa, nueve años antes de fundar la Sociedad de Autores Españoles. Eso me hizo entender cómo habían podido, los 11 fundadores de la SAE, hacerla funcionar en tan poco tiempo.

**F.R.** Una palabra que defina lo que ha significado para usted el CEDOA

**M.L.G.** Agradecimiento. He sido feliz realizando un trabajo que me ha permitido conocer a mucha gente maravillosa y ayudar a muchísimas personas. ■

Por Florián Recio



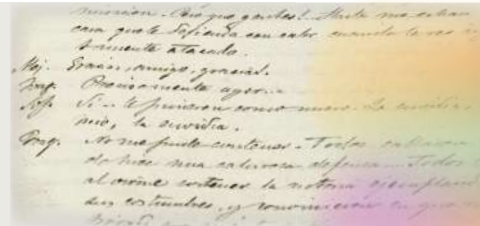
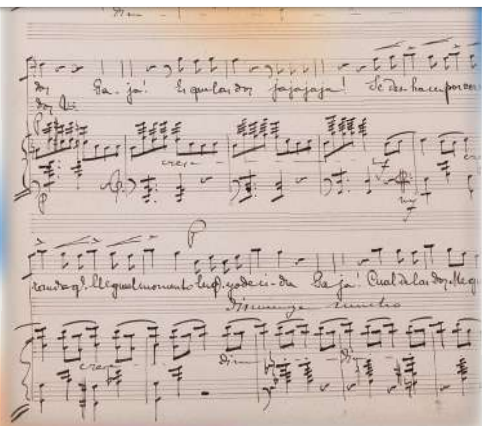
# CEDOA



Centro de Documentación y Archivo SGAE

Más de un siglo de música, teatro, danza y cine conservado en partituras, libretos, fotografías y archivos personales.

[archivo.sgae.es](http://archivo.sgae.es) 



**138.000** Registros

**18.000** Documentos digitalizados



[archivo@sgae.es](mailto:archivo@sgae.es)

Madrid: Calle Fernando VI, 4 · 28004

Barcelona: Passeig de Colom, 6 · 08002

@archivosgae en



# XXV años del Certamen Internacional de Coreografía Burgos - Nueva York

## Un encuentro de coreógrafos y bailarines en constante evolución

Bailando con  
Piedras y Danza  
en el Camino,  
iniciativas surgidas  
alrededor del  
Certamen, se  
consolidan como  
nuevas sinergias  
en danza en cinco  
Comunidades  
Autónomas.

El Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York ha cumplido en 2026 veinticinco años. Tradicional cita veraniega de los creadores de danza contemporánea en España, el Certamen se ha convertido en el que ofrece el mayor número de premios y más cuantiosos de su modalidad, nada menos que cerca de 36.000 euros.

Patrocinado por el Ayuntamiento de Burgos, la Junta de Castilla y León y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, el Certamen Coreográfico es la cita anual para la renovación creativa de la escena contemporánea.

Cuando a finales de los años noventa Kazuko Hirabayashi y el académico, coreógrafo y bailarín Alberto Estébanez comenzaron a imaginar una plataforma que

conectara Burgos y Nueva York a través de la coreografía, difícilmente se podría prever que llegarían a celebrar 25 años, pero ambos tenían claro que existía una necesidad. De aquella inquietud nació en 2002 el Certamen Internacional de Coreografía Burgos & Nueva York que hoy dirige Alberto Estébanez. En sus palabras: «los coreógrafos necesitaban lugares donde poder ser vistos, confrontar su trabajo y encontrar oportunidades reales para continuar creando».

El pasado julio se celebró en la ciudad de Burgos la edición XXV del Certamen a la que se presentaron más de 220 propuestas de las que tras pasar una exhaustiva selección, llegaron 16 obras a la final de países como España, Francia, Italia, Japón, Corea del Sur, Albania, Taiwán, Alemania, entre otros.

El jurado de esta edición ha estado presidido por el bailarín, coreógrafo, director y creador de la compañía Marcat Dance, Mario Bermúdez, y compuesto por especialistas en danza, y entre ellos, directores de festivales, programadores, coreógrafos y periodistas de varias procedencias.

Siete fueron las coreografías finalistas, y tras la actuación en el Teatro Principal de Burgos, el primer premio del Jurado, dotado con 9000 €, fue para el coreógrafo albanés Mateo Mirdita por *DADAlove*, una pieza que conquistó también el Premio del Público. El galardón fue entregado por Paz Santa Cecilia, directora general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

El segundo premio fue para el italiano Francesco Paolino





por *Muga*, obra que recibió además el Premio Staatstheater Augsburg. El tercer premio recayó en el creador español Luis Tena por *Sweet Lure*.

Completaron el palmarés del jurado el italiano Giovanni Napoli, galardonado con el cuarto premio por *Whispers of an Ending*, y el surcoreano Heung Won Lee, que recibió el quinto premio por *Speechless*.

La gala reconoció también el talento de otros creadores gracias a los premios otorgados por las entidades colaboradoras: Marta Requejo y Jesús Rodríguez recibieron el Premio Sara Saiz por *Puentes de Luz*; el ruso Ildar Tagirov fue distinguido con el Premio Centro Coreográfico de La Gomera por *Mamà*; y las italianas Marilisa Gallichio y Alessia Sinato obtuvieron el Premio SÓLODOS en Danza por

*Pack-Back*, presentada en la sección Bailando con Piedras.

La gala de inauguración del Certamen 2026 contó además con una actuación muy especial, la pieza creada por Mario Bermúdez para el alumnado del International Summer Dance, uniendo formación, creación y futuro sobre el escenario. Como broche final, el público tomó el escenario para celebrar junto a artistas, compañías y organización el cierre de esta histórica edición, convirtiendo el Teatro Principal en una auténtica fiesta al ritmo de la música de DJ Petite Mort.

Hay que señalar que con motivo del XXV aniversario en la gala de inauguración del Certamen Internacional de Coreografía Burgos & Nueva York la ciudad de Sevilla galardonó al festival con el Giraldillo, una

distinción que Sevilla concede a personalidades e instituciones por su trayectoria y su destacada contribución a la creación artística.

El galardón fue entregado por Luis Ybarra, director de la Bienal de Flamenco de Sevilla, a Alberto Estébanez, director del Certamen, y a Cristina Ayala, alcaldesa de Burgos, en un acto que contó también con la presencia de Mario Bermúdez, presidente del jurado de esta XXV edición del Certamen.

En nombre del alcalde de Sevilla, José Luis Sanz, se destacó este reconocimiento como homenaje a los 25 años de vida del Certamen y a su contribución a la danza y la cultura. Durante su intervención, Luis Ybarra evocó también la figura del bailar burgalés Juan Martínez, cuya historia unió Burgos con Sevilla ►

a través del flamenco y la danza, recordando el vínculo cultural que ambas ciudades comparten.

«Que el Giraldillo os guíe con compás, con buenos vientos para otros 25 años más, y nuestra admiración y agradecimiento a la ciudad de Burgos, a los creadores del Certamen y, sobre todo, a los habitantes de esta ciudad por saber conservar iniciativas como esta que reafirman la necesaria presencia de la cultura en la vida de todos los ciudadanos», dijo Ybarra durante la entrega del galardón.

### Otros “satélites”

Pero el Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York, ha servido también para dinamizar la actividad dancística en Castilla y León creando nuevas sinergias, y así en 2018 nació *Danza en el Camino*, una iniciativa que supone el encuentro entre patrimonio y creación contemporánea.

Se trata de un proyecto internacional que invita a la danza a dialogar con uno de los itinerarios culturales más importantes del mundo, el Camino de Santiago, utilizando la composición coreográfica como herramienta para reflexionar sobre los valores humanos, sociales y espirituales que encierra la Ruta Jacobea.

En la edición 2026 del 1 al 19 de julio de 2026 *Danza en el Camino* ha recorrido cinco Comunidades Autónomas, Aragón, La Rioja, Castilla y León, Galicia y País Vasco con un total de 18





actuaciones en las que han participado compañías de Taiwán, Costa Rica e Italia. El recorrido se inició en la plaza de la Catedral San Pedro de Jaca (Huesca) siendo la última actuación en el Museo Guggenheim de Bilbao, habiendo recorrido localidades como Canfranc, Alfaro, Navarrete, Villalcázar de Sirga, Mansilla de las Mulas, la Bañeza, entre otras.

Otro de los "satélites" surgidos del Certamen Internacional es *Bailando con Piedras*, por el que la danza salía de la tradicional caja escénica, y que cada año tiene lugar en la denominada Llan de Afuera, junto a la puerta de Pellejería de los alrededores de la Catedral de Burgos, convirtiéndose el patrimonio histórico en un escenario vivo para la creación contemporánea.

En la edición 2026 el primer premio dotado con 3000 euros ha sido para la obra *Aka*, el segundo premio con 2000 euros de dotación para *Tu, Lei & Ilo* y el tercer premio para el trabajo titulado *Unarys*.

El jurado estuvo formado por la que firma estas líneas; Maruxa Salas, coreógrafa, bailarina y codirectora de *Sólo dos en Danza*; Pedro Chicharro, gestor cultural y director del Festival Internacional de Danza de Itálica, y Senador González, gestor cultural y programador de artes escénicas.

El espíritu con el que se creó el Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York sigue hoy más vivo que nunca.

## «Los coreógrafos necesitaban lugares donde poder ser vistos, confrontar su trabajo y encontrar oportunidades reales para continuar creando»

**Alberto Estébanez**

Organizado por CIDANZ Producciones - Ballet Contemporáneo de Burgos con la colaboración de la Gerencia Municipal de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Burgos, el Ministerio de Cultura, la Junta de Castilla y León y bajo la dirección del coreógrafo Alberto Estébanez promociona el arte de la coreografía y los valores creativos que inspiran la danza del siglo XXI.

### Otras iniciativas

Alrededor del Certamen han surgido también iniciativas como *Moving Spaces*, donde la cultura urbana encontró un territorio propio. Las nuevas generaciones están desarrollando lenguajes extraordinariamente vivos fuera de los circuitos tradicionales y era necesario descubrir estas nuevas iniciativas.

Pero la danza también debía dejar en Burgos una huella permanente y de esta iniciativa surgió el *street Art* y el muralismo que ha convertido muros y casas de Burgos en verdaderas obras de arte creando un nuevo paisaje urbano.

Hay que destacar que paralelamente durante estos veinticinco

años se ha desarrollado una labor fundamental en la formación, y así nació el International Summer Dance, surgido de aquella relación inicial con Nueva York y con Kazuko Hirabayashi, que ha convertido a Burgos durante cada verano en lugar de convivencia entre bailarines, profesores y creadores procedentes de diferentes lugares, convirtiéndose el Certamen en un nodo de relaciones.

El Certamen mira ahora hacia el futuro. Aparecerán nuevos lenguajes, nuevas tecnologías y nuevas formas de relacionarse con el público. Seguramente surgirán otros satélites alrededor del Certamen que hoy todavía ni se imaginan, pero surgirán.

Después de veinticinco años los proyectos culturales cuando están vivos nunca terminan de construirse, y eso es lo que le ocurre al Certamen Internacional de Coreografía Burgos-Nueva York que se encuentra en permanente evolución y transformación para poder crecer, mirando siempre hacia el futuro. ■

Por Marta Carrasco



# La Casa del Verso

## En el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro

Que la llegada de Irene Pardo a la dirección del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro ha sido una alegría para el territorio y las gentes que lo habitan, y para las que disfrutamos del teatro clásico, no es ningún secreto. En estos cuatro años ha sembrado varias semillas que poco a poco han ido dando sus frutos: la visibilización del patrimonio cultural de la comarca buscando la integración y la participación de sus habitantes, la conexión con la riqueza gastronómica de la región, proyectos de mediación cultural y educativa, y la confianza depositada en las nuevas generaciones a través de residencias para investigar, compartir y crear.

En el ámbito de la formación, las Jornadas de Teatro Clásico que dieron origen al Festival continúan celebrándose desde el año 1992, cumpliendo una misión fundamental para el estudio y la difusión del teatro áureo español. Como actriz que lleva visitando el festival de manera casi continua desde 2006, he asistido a varios coloquios posteriores a las funciones programadas, y en muchos casos sentía una brecha entre lo que los teóricos consideraban la forma correcta de decir el verso, y lo que la práctica escénica requería. Durante los años como actriz de la Compañía Nacional de Teatro Clásico fui consciente del esfuerzo y el entrenamiento que un intérprete necesita para llenar de veracidad un lenguaje

repleto de información, belleza y “normas” que respetar, y del conocimiento teórico imprescindible para que esas normas tengan sentido y jueguen a tu favor. En la interpretación del verso barroco, teoría y práctica son dos ámbitos que se necesitan y retroalimentan, y en este sentido, tanto Irene como Eduardo Vasco, entonces miembro de la Junta directiva de la Academia, se propusieron desarrollar un proyecto de formación orientado a la práctica.

Gracias a la coordinación entre el Festival de Almagro y la Academia de Artes escénicas, lo que en 2023 partió del encuentro de actores y actrices vinculados a la CNTC intercambiando su visión de la puesta en práctica de nuestro verso barroco





Eduardo Mayo y yo hemos compartido por tercer año consecutivo con los asistentes al taller herramientas que nosotros mismos ponemos en práctica

*La casa del verso* es un taller enmarcado en el Festival, pero con espíritu viajero, y así

Por Eva Rufo



© Fotos: Isa & José Vicente

# Presentación de la Academia en la **Feria de Teatro de Castilla y León**

**La Feria de Teatro de Castilla y León alcanzó este año su vigesimonovena edición convertida ya en uno de los grandes encuentros profesionales de las artes escénicas de España.**

**D**urante cinco días, del 25 al 29 de agosto, Ciudad Rodrigo volvió a demostrar que la excelencia, la dedicación y la diversidad de quienes trabajan en las artes escénicas no dejan de crecer. Y, sobre todo, que quienes dedican su vida profesional a llevar su arte a públicos de todas las edades siguen unidos por una misma

pasión y cada vez más comprometidos con su profesión.

Por eso, este año la Academia de las Artes Escénicas de España quería estar presente en Ciudad Rodrigo. Queríamos acercarnos a los profesionales que participan en la Feria, explicar qué significa formar parte de nuestra Academia, qué papel desempeña y cuáles son los

retos, proyectos y sueños que tenemos por delante para el futuro de las artes escénicas en nuestro país.

Desde el primer contacto, hace ya algunos meses, el director de la Feria, Manuel González Fernández, y todo su equipo nos abrieron las puertas y nos facilitaron cuanto necesitábamos. Y hacerlo en una Feria de estas



dimensiones no es sencillo. Durante cinco intensos días se organizan y presentan más de cincuenta propuestas de todos los géneros y formatos: teatro de calle y de sala, teatro clásico, circo, mimo, comedia, tragedia, danza, magia, música y espectáculos dirigidos a niños y niñas. Los espacios se llenan de público de todas las edades y procedencias.

Y, sin embargo, allí nadie se siente forastero.

Al contrario. La Feria de Teatro de Castilla y León tiene algo especial: consigue que todos nos sintamos parte de una misma familia, hablando un lenguaje común, esa lengua mágica que es el teatro.

Con un público formado por profesionales tan atento y entregado, asumimos la responsabilidad de realizar una presentación concisa, pero también completa y enérgica. Patricia Cercas, vicepresidenta tercera de la Academia, responsable del Departamento de Estudios y Actividades, y yo, como miembro de la Junta Directiva y coordinador de las Especialidades, hablamos de lo que significa la Academia para las artes escénicas españolas, de la importancia que tiene para cada uno de sus miembros y también de nuestra propia experiencia como parte de ella.

Intentamos encontrar un equilibrio entre la información que queríamos compartir y los sentimientos y emociones que hemos descubierto dentro de la Academia. Porque formar parte




---

## **La Feria consigue que todos nos sintamos parte de una misma familia, hablando un lenguaje común: el teatro**

---

de una institución vinculada a las artes significa también compartir experiencias, escuchar otras voces y poner en común la pasión que todos sentimos por nuestra vocación.

Patricia lo expresó con especial claridad durante su intervención:

*«Durante unos días recordamos que, aunque cada uno tenga su*

*propia batalla, formamos parte de algo mucho más grande. Formamos parte de las Artes Escénicas.*

*¿De quién son las artes escénicas? ¿De quienes escriben? ¿De quienes actúan, bailan? ¿De quienes dirigen, producen, programan, distribuyen?*

*¿De quienes están encima del escenario y de quienes hacen posible que ese escenario exista?*

*De todas nosotras. De todos nosotros.*

*Y si son nuestras, necesitamos también un espacio que sea nuestro.»*

Ese espacio quiere ser la Academia de las Artes Escénicas de España. Ante más de doscientos profesionales reunidos en el elegante e histórico Palacio de Montarco, no quisimos hablar de triunfos ni de grandes éxitos. Hablamos de algo que consideramos mucho más importante: de qué significa ser miembro de la Academia, de cuál es nuestro ➤



papel en el presente y de la necesidad de contar con un colectivo unido, plural y fuerte, capaz de hacer oír su voz en defensa de cada uno de los sectores de las artes escénicas y, al mismo tiempo, de contribuir al conjunto de la sociedad.

Hablamos como se habla en familia. Con cercanía, con respeto y con el cariño que sentimos por quienes comparten con nosotros una misma profesión, aunque cada uno la viva desde una especialidad, una trayectoria o una mirada diferente.

Y hubo algo que nos sorprendió especialmente: el desconocimiento que todavía existe sobre la Academia entre muchos profesionales. Algunos tenían una imagen incompleta y, en ciertos casos, incluso equivocada. Por ejemplo, la idea de que se trata de una institución elitista.

Después de nuestra intervención, quisimos dejar claro precisamente lo contrario.

La Academia quiere ser un espacio abierto a quienes dedican su vida y su trabajo a las artes escénicas. Un lugar de encuentro, reflexión, estudio, diálogo y defensa de una profesión extraordinariamente diversa. Un espacio en el que las distintas especialidades puedan reconocerse unas a otras y trabajar juntas.

Que esta presentación tuviera lugar en Ciudad Rodrigo no fue tampoco una casualidad. Forma parte de nuestra voluntad de llevar la Academia fuera de los lugares habituales, de acercarla a distintos territorios y de fomentar actividades por todo el país. Y quisimos poner un énfasis especial en la necesidad de que esas actividades sean verdaderamente transversales y permitan el encuentro entre las nueve especialidades que actualmente forman parte de la Academia.

Nuestra experiencia en la Feria de Teatro de Castilla y León nos confirmó que existe un enorme

interés por conocer mejor nuestra institución. Las preguntas, las conversaciones y el interés mostrado por profesionales procedentes de distintos puntos de España y vinculados a prácticamente todos los ámbitos de las artes escénicas nos animan a seguir trabajando en esta dirección.

Nuestro agradecimiento, de todo corazón, a Manuel González Fernández y a todo su equipo por su generosa acogida, por su cercanía y por habernos facilitado un espacio privilegiado para presentar la Academia ante un público tan numeroso y tan representativo de nuestro sector.

Ciudad Rodrigo nos recordó que el futuro de las artes escénicas no dependa solamente de lo que cada uno sea capaz de hacer por separado, sino también de nuestra capacidad para reconocernos, escucharnos y caminar juntos. ■

Por Denis Rafter





# EL CABALLERO DE OLMEDO

DE LOPE DE VEGA

Versión y dirección Laila Ripoll

Producción

Compañía Nacional de Teatro Clásico

TEATRO DE LA COMEDIA • SALA PRINCIPAL  
24 SEP — 22 NOV 2026

Entradas en [entradasinaem.es](https://entradasinaem.es)



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA

**inaem**

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

Victor Sáinz en la obra Gonzalo de Vilches, / conde de Vilches, atribuido a John Philip  
Por cortesía del Museo Nacional del Prado. Fotografía de Sergio Parra

40 AÑOS  
TEATRO  
COMPAÑÍA NACIONAL  
**CLÁSICO**

1986—2026





## Picasso diseñó el vestuario y la escenografía de un ballet español

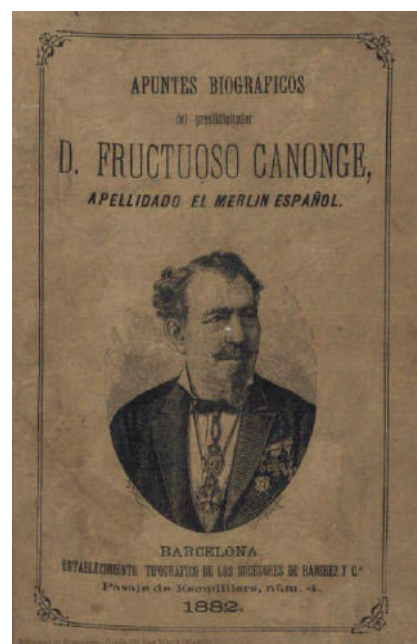
**E**n 1919, los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev estrenaron en Londres *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla, coreografía de Léonide Massine y decorados y figurines de Pablo Picasso. El encuentro entre música española, danza, pintura y vanguardia convirtió aquel montaje en un acontecimiento internacional y abrió un camino decisivo para la proyección moderna de la danza española.

## Uno de los grandes ilusionistas españoles del siglo XIX comenzó como limpiabotas

**F**ructuoso Canonge, conocido como el Merlín español, procedía de un ambiente humilde y trabajó como limpiabotas en Barcelona.

Mientras atendía a sus clientes realizaba pequeños juegos de manos para atraer su

atención. Acabó convirtiéndose en un célebre prestidigitador y actuó ante públicos de España y América. Su trayectoria demuestra que la historia de la magia también está llena de vidas que parecen, por sí mismas, un número de ilusionismo.





## El Teatro Real de Madrid: almacén de guerra

**E**l Teatro Real de Madrid ha conocido algunos de los episodios más convulsos de la historia de España. Durante la Guerra Civil dejó de ser un espacio dedicado a la ópera para convertirse en almacén militar e incluso fue utilizado con fines logísticos. Terminado el conflicto, el edificio permaneció cerrado durante décadas antes de recuperar su función original. Su reapertura en 1997 no fue solo la inauguración de un teatro renovado: simbolizó el regreso de uno de los grandes templos de la lírica europea.

## Una ópera descendió a cientos de metros bajo tierra

**E**n varias minas europeas se han representado conciertos y producciones operísticas, pero uno de los casos más singulares tuvo lugar en la mina de sal de Wieliczka, en Polonia, declarada Patrimonio de la Humanidad. Allí, a más de cien metros de profundidad,

cantantes y músicos interpretan obras en una capilla excavada íntegramente en sal. La acústica natural del lugar y el entorno subterráneo convierten cada representación en una experiencia única. Pocas veces la ópera ha estado tan cerca de las entrañas de la tierra.



## Hubo un tiempo en que las mujeres tenían prohibido subir a los escenarios

**D**urante buena parte del siglo XVI, en España las mujeres no podían actuar en los teatros. Los personajes femeninos eran interpretados por muchachos o actores jóvenes, siguiendo una tradición heredada de otros países

europeos. Sin embargo, la enorme popularidad del teatro llevó a las autoridades a reconsiderar esa prohibición. En 1587, una disposición del Consejo de Castilla permitió que las mujeres actuaran legalmente, siempre que estuvieran casadas con

un miembro de la compañía teatral. Aquella decisión transformó para siempre la escena española. Actrices como Jusepa Vaca o María Calderón, “La Calderona”, acabarían convirtiéndose en auténticas celebridades de su tiempo. El escenario dejaba de ser un espacio exclusivamente masculino para comenzar una revolución silenciosa que cambiaría la historia del teatro.

# Abotargarse

**Esta es la historia de un cómico italiano del siglo XVI que llegó a Madrid cuando era el Hollywood del momento. Actores, escritores, pintores, músicos y buscavidas en general acudían a la llamada del sueño español, como ahora acuden al sueño americano.**

**Y** tantos chascos se llevaron aquellos como se lo llevan los de ahora. El triunfo y la gloria solo están, como estuvieron siempre, a disposición de unos pocos escogidos.

Y, entre esos escogidos, se encontraba el actor Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanello Bottarga, (Venecia, 1540-1590), quien en los inicios de nuestro Siglo de Oro trabajó en la famosa compañía de Alberto Naselli, alias zan Ganassa, uno de los actores y empresarios más celebrados de aquellos entonces.

La especialidad de Bottarga consistía en interpretar el papel de *Magnífico*, para el cual se disfrazaba de forma grotesca, inflando su cuerpo con ropajes de colores extravagantes y ridículos, ya que el personaje que interpretaba era un viejo fatuo, al que, dentro de los estáticos roles de la *commedia dell'arte*, tocaba ser engañado una y otra vez por el listo de turno, el actor principal, es decir, por el jefe de la compañía, el zan Ganassa.

La pareja –que con el resto de la compañía llegó a España en 1574–, se hizo tan célebre que hay quien asegura que

Cervantes se inspiró en ellos, en el flaco y listo Ganassa y en el gordo y torpe Bottarga, para dibujar a Don Quijote y Sancho Panza. Esto, claro, es mucho decir. Pero, sea como fuere, lo cierto es que en 1580 Lope de Vega

---

**La especialidad de Bottarga consistía en interpretar el papel de Magnífico, para el cual se disfrazaba de forma grotesca**

---

en *El verdadero amante*, ya hablaba de «un tropel de ganasas y botargas» para referirse a figuras vestidas de modo extravagante, como hoy diríamos «un tropel de Kardashians y Rosalías».

En menos de cincuenta años a partir de que la usara Lope, la palabra había crecido tanto que Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 da a

botarga, además de la ya conocida acepción de ridícula indumentaria teatral, otra nueva: la de una «especie de longaniza». Es decir, que nuestro personaje había realizado ya el magnífico viaje del epónimo, del lenguaje de especialidad al de la vida cotidiana, del teatro a los fogones en un alarde de imaginación poética popular.

Y no paró aquí. En el siglo XX, Valle Inclán usa botarga como sinónimo de barriga desmesurada, por eso dice en *Tirano Banderas* que don Celes infló la botarga o que declamó el gachupín, con la mano en la botarga.

El *Diccionario de la Real Academia Española* afirma que la palabra correcta es abotargarse, y la define, refiriéndose a una parte del cuerpo de un animal, o de una persona: Hincharse, generalmente por enfermedad. El *Autoridades* de 1726 dice exactamente: «Abotargarse es lo mismo que hincharse: efecto que suele causar el beber mucho. Es voz compuesta de la partícula A, y del nombre Bota, por lo que esta se hincha, o con el aire o con otra cosa que la introducen».





Máscara de Stefanello Bottarga interpretando a Pantalone. Grabado incluido en Le Recueil Fossard, siglo XVII.

XXXVI

Abotagarse está recogido en la práctica totalidad de nuestros diccionarios del siglo XVIII al XX, mientras que el término «abotargarse» figura solo en el diccionario de Domínguez, de 1847 y en el de Gaspar y Roig, de 1855. La RAE, aunque lo incluye en su nómina desde la edición de 1925, nunca lo ha reconocido como hijo propio, esto es, nunca le ha dado una definición y lo remite a la palabra abotagarse, que es, como ya hemos dicho, la que da por buena.

Sin embargo, abotagarse, en el sentido de hincharse el cuerpo, y en especial el rostro o los ojos, se ha empleado en español desde el siglo XVII y no ha parado desde entonces. La han usado desde Torres de Villarroel, Galdós, Miguel Ángel Asturias a Camilo José Cela, por citar solo a unos pocos. En la novela *Los pazos de Ulloa*, escrita en 1886 por Emilia Pardo Bazán se dice: «El travieso y maleante clérigo gozaba lo indecible viendo al Arcipreste

sofocado, abotargado, con la mano en la oreja a guisa de embudo, o introduciendo rabiosamente el fusique en las narices». Habla de un arcipreste, pero, a nuestros oídos, suena como si hablara de Bottarga, corriendo arriba y abajo por el escenario tras el sátiro zan Gannassa, sofocado, ridículamente abotargado, con la sola intención de arrancar unas sonrisas a nuestros abuelos. ■

Por Florián Recio



## **El actor y el espacio**

**de Declan Donnellan.**

Editorial Fundamentos. 177 pp.

**E**s difícil saber cuándo comienza a organizarse el pensamiento de un artista, cuál es el origen de eso que le distingue de otros. Una de las cosas que llamaron mi atención de los primeros montajes de la compañía británica Cheek by jowl era cómo resolvían algunas de las transiciones entre escenas. Y no puedo evitar pensar que en esas soluciones estaba ya el germen de este libro, *El actor y el espacio*. Me explico. Era frecuente ver que un personaje que acababa sus frases y tenía que hacer mutis no salía del escenario. Permanecía en él mientras entraban los otros actores a los que les correspondía continuar la acción y seguía allí como una presencia fantasmagórica. Los otros no lo veían, no lo atendían, pero estaba presente. De alguna manera, los espectadores entendíamos que, aunque no participara de la acción físicamente, formaba parte de lo que estaba ocurriendo porque estaba enquistado en el pensamiento de los otros personajes. Aunque el libro lo firma Declan Donnellan, él mismo sostiene que lo inspiró su trabajo de décadas junto a Nick Ormerod, que es quien siempre se encarga de diseñar la escenografía, el espacio.

Declan Donnellan y Nick Ormerod crearon en pandemia una serie de



podcast que titularon *Not true but useful* (*No es cierto pero es útil*), nos hablaban de cómo se organizaban casi sin hablar entre ellos, de la manía que les tienen a las palabras y a las ideas, de lo poco práctico que resulta pensar en los objetivos y deseos que mueven a los personajes pero, sobre todo, nos contaban lo que habían comprobado que era útil para que un actor no se bloquee y pueda actuar, aunque detrás de sus propuestas no se esconda ninguna verdad ni una sofisticada metodología. Lucie Dawkins, que trabajaba como ayudante de Donnellan, se encargó de hacer las entrevistas para los podcasts y ha sido también quien ha estructurado el material para convertirlo en este libro que ahora la editorial Fundamentos presenta traducido al castellano.

*El actor y el espacio* no es una versión mejorada de *El actor y la diana* sino un complemento. Lo novedoso de estos libros es que se alejan de la introspección, de la investigación psicológica de los personajes, de todo aquello que lleva al actor a estar pendiente de sí mismo y de sus emociones. Por el contrario, su propuesta siempre pasa por atender a lo que ocurre fuera, de prestar atención al otro, al espacio, porque el espacio se ofrece como herramienta para desarrollar la acción y mantener la escena viva.

**Arantxa Vela Buendía**





## La estrella de Hoffman

de Joe O'Curneen,

Olé Libros. 112 pp.,

Joe O'Curneen lleva más de tres décadas explorando los mecanismos de la ficción, el humor y la condición humana desde la escena. Fundador de la compañía Yllana, actor, director, dramaturgo y productor, ha escrito obras como *El café de los tejos*, *Fuentemurria*, *La caída del imperio humano*, el poemario *En la ciudad del Saurio* y *No todo son pulgas* (memorias y desmemorias de un perro famoso). En 2024 publica *La estrella de Hoffman* (El rapto de Gloria Mae), editado por Olé Libros dentro de la colección Teatropo.

Su escritura, como su teatro, parte de una mirada profunda a los personajes y a las situaciones límite. *La estrella de Hoffman* es una obra que convierte su lectura en un juego de espejos, atmósferas y falsas certezas. Un texto construido sobre diferentes capas que se van superponiendo: el suspense, el relato psicológico, el juego con la identidad, la memoria, la percepción y la necesidad de construir una realidad que permita sobrevivir.

La historia comienza el día en el que Gloria May va a ser liberada después de 13 años de secuestro. O'Curneen nos va dando la información, mientras construye una atmósfera inquietante donde, como lector, nada termina de encajar.

Los personajes son otra de las claves. Tienen muchas aristas que también vamos descubriendo. Gloria Mae



es el centro emocional de la historia, una joven marcada por una experiencia extrema cuya capacidad de supervivencia ha transformado su relación con la realidad. El Capitán, una figura compleja y perturbadora, atravesada por sus propias contradicciones. El Agente representa inicialmente la mirada racional, la necesidad de investigar y ordenar los hechos, mientras

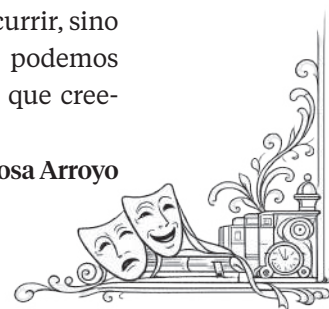
que la Mujer, médico forense, aporta una perspectiva analítica y científica. Y Demetria, la madre de Gloria, introduce además una dimensión afectiva y simbólica que amplía el relato. Entre todos construyen una red de relaciones marcada por el poder, la dependencia, la manipulación y, sobre todo, por la dificultad de distinguir entre lo que se sabe y lo que se cree saber.

En ese territorio psicológico, Gloria adquiere una especial relevancia. Su experiencia plantea una cuestión tan inquietante como universal: ¿qué mecanismos desarrolla una persona para sobrevivir cuando la realidad que la rodea resulta insoportable? La imaginación, la memoria, la profunda soledad y la capacidad de construir un mundo propio pueden convertirse en espacios de resistencia, pero también en lugares de incertidumbre.

Quizá la mejor manera de acercarse a *La estrella de Hoffman* es sin intentar descubrir antes de tiempo.

Porque el verdadero suspense no consiste en saber qué va a ocurrir, sino en descubrir que quizá no podemos confiar del todo en aquello que creemos estar viendo.

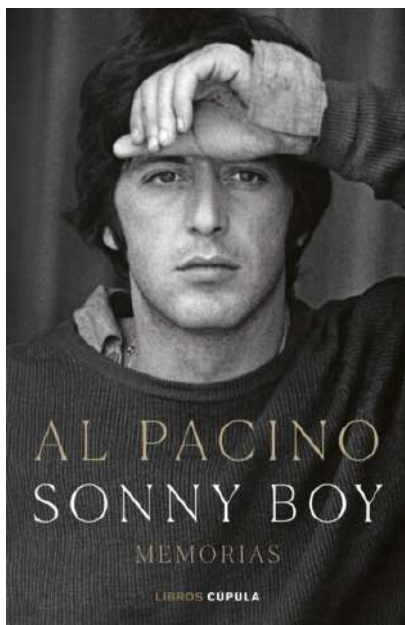
Rosa Arroyo



## Al Pacino, Sonny Boy. Memorias,

Libros Cúpula. 376 pp.

Las memorias de uno de los grandes actores de su generación, escritas al alimón con Dave Itzkoff y publicadas en octubre de 2024, poseen la forma de un libro conversacional, a ratos poético y caótico, como si Pacino contara su vida en una larga y alucinada charla nocturna de largo aliento y desvelo. No es una autobiografía exhaustiva ni sensacionalista sobre las vidas secretas de Hollywood: se trata del retrato íntimo de un hombre que siempre se ha considerado, ante todo, un actor de teatro. Para los amantes del género, por lo tanto, esta es la parte más valiosa y, por otro lado, la más exhaustiva del libro. Pacino describe con cariño y nostalgia sus inicios en el teatro Off-Off-Broadway y el teatro experimental de Nueva York de la década de los años 60: locales diminutos como el Caffè Cino, el Living Theatre o producciones donde se pasaba el sombrero al final para pagar la cena. Cuenta anécdotas jugosísimas de ensayos precarios, de cómo practicaba monólogos de Shakespeare caminando por las calles –experiencias que después llevó al cine en *Looking for Richard* (1996)– y de su ingreso al Actors Studio de Lee Strasberg a los 26 años. Habla de su paso por el teatro de repertorio en Boston y de cómo le dio identidad y le proporcionó una



comunidad cuando era un joven sin recursos del Bronx que había dejado los estudios. Su debut en Broadway con *¿Un tigre usa corbata?* (1969) de Don Petersen le valió un Tony Award, a pesar de que la obra fue un fracaso comercial. Pacino enfatiza que, incluso después de *El Padrino*, siempre volvió al teatro porque allí es donde se siente más vivo y conectado con el oficio puro.

En el fondo, Pacino sigue siendo ese joven que soñaba con ser actor de teatro y no necesariamente una estrella de cine. Hecho a base de cinceladas de dolor. Pacino es honesto sobre sus luchas con el alcohol, las drogas, las relaciones complicadas y los altibajos económicos, incluso después de ser famoso. Sobre sus películas icónicas, en cambio, como *El Padrino*, *Serpico*, *El precio del poder*, etc., es más reservado: apenas aporta alguna anécdota, como su casi despido de *El Padrino*, pero evita entrar en detalles de estas grandes producciones y se centra más en su proceso emocional y en cómo siempre ha titubeado y pivotado sobre sus inseguridades. El tono general de sus memorias es, pues, humilde, agradecido y a veces extraviado, lo que para algunos lectores resulta especialmente revelador, porque descubren a la estrella que se desnuda ante el lector. Como cuando lo hace en el escenario. Un libro, en definitiva, lleno de alma, donde el teatro brilla como el verdadero hogar artístico de Al Pacino.

David Felipe Arranz





# **Cómo se pone en pie una obra de teatro. Manual para ayudantes de dirección**

de **Natalia Menéndez (ed.)**,

Cátedra. 321 pp.

**E**ditado por la directora Natalia Menéndez y bajo la coordinación literaria de Ainhoa Amestoy y Pilar Valenciano, este nuevo volumen de la colección de teatro y artes escénicas, que el profesor Julio Vélez-Sainz dirige para la editorial Cátedra, recopila en sus páginas las claves necesarias para abordar el variopinto oficio de la ayudantía de dirección. Este trabajo, que obliga al desempeño de labores cercanas a distintas disciplinas artísticas según el margen de maniobra que permita el director de la función, hace pasar al ayudante por tareas de regiduría, producción, organización, logística e incluso creación y dramaturgia, lo que plantea una serie de preguntas acerca de si hablamos de un oficio técnico o artístico.

Las seis autoras que se dan cita en el libro –las mencionadas junto a Ana Barceló, Valle del Saz y Cristina Hermida– reflexionan acerca del proceso que pasa desde el texto a su levantada escénica, con todas las relaciones entre especialidades que se dan en ese viaje, el vínculo con los intérpretes por parte del ayudante y la colaboración con cada departamento en el marco del montaje teatral, el trato específico necesario que requiere cada uno de ellos; además aportan una suerte de sistematización del proceso del ayudante, un útil decálogo final, amén de abordar las particularidades

Natalia Menéndez (ed.)

## **Cómo se pone en pie una obra de teatro**

Manual para  
ayudantes de dirección

CÁTEDRA  
*Teatro y artes escénicas*

espaciales de determinadas exhibiciones en el marco del teatro de calle.

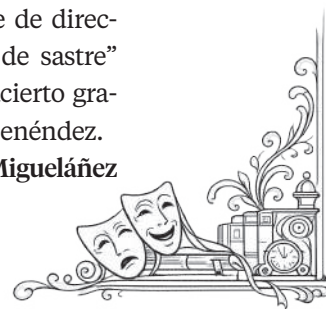
El libro comienza repasando algunos términos teatrales que deben ser conocidos por el aspirante a ayudante de dirección, especialmente relacionados con los géneros dramáticos y sus estilos –desde el realismo al teatro posdramático– para pasar luego a centrarse en las relaciones del

oficio con el equipo creativo, analizando las labores de cada uno de los miembros que lo integran. Especialmente acertadas son las consideraciones de Valle del Saz sobre el contacto con el elenco, pues la confianza es la base fundamental sobre la que se sustenta el trabajo en equipo teatral.

El libro ofrece desde fichas de contactos y calendarios de trabajo hasta planes de montaje, citas, ensayos, pruebas... que en definitiva sistematizan modelos relacionales y artísticos más allá de abstracciones creativas.

Merece la pena leer los testimonios recopilados por Ainhoa Amestoy al final del libro, pues ejemplifican todo el discurso teórico que ofrecen las autoras. En este sentido, Cristina Hermida aporta, a mitad de volumen, unas páginas a color con esquemas de movimiento, marcaciones técnicas, tablillas de regiduría, calendarios, planes de trabajo y distintos apéndices fotográficos que completan este volumen pedagógico, un libro que sienta las bases de un trabajo heterogéneo pero imprescindible como es el del ayudante de dirección, una suerte de “cajón de sastre” que aquí se reivindica con acierto gracias a la edición de Natalia Menéndez.

**Daniel Migueláñez**



# Siglo y medio del maestro **Manuel de Falla**

**Este año se cumple el 150 aniversario del nacimiento del maestro Manuel de Falla. Un artista que, siendo considerado un compositor clásico, nos legó una obra estrechamente ligada a las artes escénicas; su modernidad hace que hoy siga representándose atravesada por odas las disciplinas escénicas.**



Falla y María Lejárraga.

**P**ara Falla, el arte era un todo. Las artes podían y debían juntarse y eso es una gran muestra de la modernidad que había debajo de esa personalidad tímida, tan beata y bastante hipocondríaca. Por eso no se dedicó a componer únicamente música para piano, sino que se juntó con grandes creadores de la época para que en sus creaciones tuviera cabida la danza, el canto y el teatro.

*Rara avis* para una época donde juntar disciplinas o involucrarte en las que no son la propia que dominas, no era nada común. Esa unión nos abrió caminos que hoy en día aún estamos explorando. Gracias a mentes como la suya podemos hablar de artes escénicas como un conjunto. Como homenaje, aquí dejamos algunos ejemplos de sus creaciones y referencias, ya que, a día de

hoy, se sigue representando no solo en España, sino también en el resto del mundo.

Su primera incursión fue con *La vida breve* (1913), una ópera en dos actos con libreto de Carlos Fernández Shaw, estrenada en

Niza y que le concedió un reconocimiento a nivel internacional. Una tragedia sobre el amor de una mujer de clase obrera con un señorito, que es abandonada por él para casarse con otra mujer de alta alcurnia, sin ni siquiera tener los redaños de dejarla previamente y que termina trágicamente con la muerte de la primera. Esta obra sigue representándose actualmente, no solo en España, (últimamente se ha interpretado en el Teatro Monumental y el Teatro Real de Madrid, en el Auditorio Manuel de Falla de Granada o el Teatro de la Maestranza de Sevilla) sino que también se ha levantado internacionalmente, como en el Palacio de las Bellas Artes de Ciudad de México.

Después llegaría una de sus obras maestras, *El amor brujo* (1915). Una obra que se sale absolutamente de sus cánones de



**Cartel oficial del Festival de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922**





Fotograma  
promocional de la  
película *Amores  
brujos*, de Lucía  
Álvarez (2025).



*El sombrero  
de tres picos*,  
Léonide Massine,  
Compañía Nacional  
de Danza (2019)

creación, con un componente pasional que rompe con todo lo que había creado hasta la fecha; en ella Falla abre su personalidad en una de las piezas que lo dejarían más expuesto emocionalmente. Esto fue gracias al empuje y la inspiración de la escritora del libreto, María Lejárraga, con la que comenzaría una fructífera colaboración que le cambiaría la vida y la manera de entender el arte. Lejárraga sería una de las dramaturgas más fructíferas y avanzadas de su época, eclipsada por su marido, Gregorio Martínez Sierra, quien firmaba sus obras –aún todavía a día de hoy hay que pedir permiso a sus familiares para representar sus obras. En la película *Amores Brujos*, dirigida por la que firma este artículo, se recupera la importancia de su figura y su importantísima colaboración con Manuel de Fa-

## Gracias a mentes como la de Falla podemos hablar de artes escénicas como un conjunto

lla con el que no solo trabajó en numerosas ocasiones, sino que desde el punto de vista personal tuvieron una amistad casi familiar. Falla siempre rechazó escribir música para cine porque decía que era el cine quien le debía una película a su música, y por raro que parezca, hasta *Amores Brujos*, no tenía su propia película. Deuda que había que saldar con tan gran artista.

Esta obra sigue representándose continuamente. En abril de este año pudo verse en Nápoles con una interpretación de la cantante Pasión Vega, dirigida por Gustavo Dudamel. También en mayo de este mismo año pudo verse representada por la Orquesta UC3M y el Ballet Nacional de España, lo que atestigua su permanente vigencia. Muchas cantantes siguen representándola de forma constante como Estrella Morente o María Toledo. Sería imposible nombrar todas las adaptaciones que se han hecho últimamente pues casi a diario se representa en algún lugar y por artistas muy reputados.

Posteriormente vino otra obra importantísima: *El sombrero de tres picos* (1919), compuesta para los ballets rusos de Serguéi Diáguilev, y que sería un punto de inflexión en su ➤



*El amor brujo*, de Carlos Saura, con Antonio Gades y Cristina Hoyos. (1986)

particular manera de crear. A ellos se sumaron grandes creadores escénicos como Léonide Massine, quien estuvo a cargo de la coreografía, amén de los inolvidables figurines de Pablo Picasso. Juntos, como diría el propio hijo de Massine, también coreógrafo, construyeron una «inflexión de vanguardia»: introdujeron una cuarta dimensión, a propósito del cubismo, con notable proyección en el mundo de la coreografía, donde el estudio de los ángulos aboga por interrupción la armonía de la realidad. Como muestra un botón; en 2019 se realizó una reposición casi exacta de la coreografía original diseñada por Lorca Massine –hijo de Léonide– interpretada por la Compañía Nacional de Danza, con el mismo vestuario que creó Pablo Picasso (y que actualmente conserva el Ballet Nacional de España). Esta pieza nunca ha

dejado de representarse; una vez más, queda patente la internacionalidad y contemporaneidad de su obra: En 2020 la puso en pie el Ballet Nacional de España con coreografía de Antonio Ruiz Soler. En 2026 la in-

explicábamos anteriormente. Esta obra, que sigue girando, se ha representado por numerosas compañías hasta la fecha. En 2009 la estrenó el Teatro Real de Madrid, y, dado el éxito recibido, realizó otros montajes en 2016 y

---

### ***El amor brujo* se sale absolutamente de sus cánones de creación, con un componente pasional que rompe con todo lo que había creado hasta la fecha**

---

terpretó parcialmente la ROSS y en 2026 en Granada la dirigió Riccardo Muti con la Orchestra Giovanile Luigi Cherubini.

Falla compuso también una ópera para títeres inspirada en *Don Quijote de la Mancha*, *El retablo del Maese Pedro* (1923), donde queda clara su fascinación por el concepto de vanguardia que

2023. En este año 2026 se ha podido ver en el prestigioso Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Es de sobra conocido por todos que más o menos por la época de *El sombrero de tres picos* (1919) conoció a una persona que sería fundamental en su vida y en su obra: Federico García Lorca. Su mutua pasión



---

## Falla nunca pudo superar la muerte de Federico, al que consideraba una suerte de hijo

---



por la música les hizo impulsar el célebre primer Concurso de Cante Jondo en 1922. Hito histórico con el que consiguen dignificar el flamenco y elevarlo a la categoría de arte.

Fue un festival único y necesario que cambiaría para siempre el rumbo del flamenco y que abría una nueva vía de creación que perdura hasta nuestros días. Junto a ellos colaboraron personalidades de la talla de La Niña de los Peines, Manolo Caracol o Andrés Segovia. Pero ahí no quedó su colaboración con Federico García Lorca. Además de tocar juntos casi cada día, de preguntarse, analizar y enriquecer la obra del uno y del otro, Falla compuso la música para *Los títeres de Cachiporra* de Lorca. Obra que ha tenido representación últimamente en ciudades como Granada y Cádiz. Se representó por primera vez en un marco

incomparable: fue en 1923 en la propia casa de Lorca.

Pero no sólo colaboró con Federico García Lorca, a través de él empezó una amistad con algunos de los miembros de la llamada generación del 27, como con Gerardo Diego, a quien en 1927 invitó a formar parte de los actos de conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Luis de Góngora. Gracias a esta invitación, Falla compuso su célebre *Soneto a Córdoba*, basado en el poema homónimo de Góngora. Obra que se ha representado, por ejemplo, en el Festival de Música Española de Cádiz, en el Instituto Cervantes de Viena y que tiene programado un nuevo estreno en 2027 en el Auditorio de Música de Madrid con la Orquesta Nacional de España dirigida por Hannah Eisendle.

Muestra de la importante relación entre Lorca y Falla

es el hecho de que este último nunca pudo superar el asesinato de su queridísimo Federico, al que Falla consideraba una suerte de hijo y terminó por dejar España. Emigró a Alta Gracia, provincia de Córdoba, en Argentina, donde terminó sus días en 1946. Nunca volvió a España.

Cuentan que las visitas que permitía recibir eran muy concurridas. Se aisló prácticamente del mundo.

Allí trabajó en la versión cinematográfica de *El retablo de Maese Pedro*. Murió antes de terminar la *Atlántida*, cuya obra terminó por él su discípulo Ernesto Haffter.

Su vinculación al teatro y a las artes escénicas fue tan trascendental que el el Gran Teatro de Cádiz, terminaría por llevar, merecidamente, su nombre. ■

Por Lucía Álvarez

# Los Premios Talía



## Distinción de Plata en los Premios eventoplus

Los Premios Talía han recibido la Distinción de Plata de los Premios Eventoplus 2026 en la categoría de «Mejor gala o evento de reconocimiento». El galardón, concedido por estos premios de referencia del sector de los eventos en España y Portugal, reconoce la gala de la IV edición de los Talía, celebrada el pasado 18 de mayo en

los Teatros del Canal y producida por Mediapro Events junto a la Academia de las Artes Escénicas de España, en colaboración con RTVE y Fazeta.

La propuesta destacó especialmente por articular la ceremonia en torno al agua como concepto creativo, integrándolo en la narrativa escénica y en una puesta en escena que

incorporó, entre otros elementos, una «marea humana» formada por casi un centenar de jóvenes artistas. Una concepción que, unida a la complejidad de una gala retransmitida en televisión y a la coordinación de un amplio dispositivo artístico y técnico, ha sido reconocida ahora por el sector profesional de los eventos. ■







# LAVA

LABORATORIO  
DE LAS ARTES  
DE VALLADOLID

ARTES ESCÉNICAS  
CONTEMPORÁNEAS  
1. 26/27

[www.lavavll.es](http://www.lavavll.es)

## VOLVERTE A VER

Estévez Paños & Compañía DONCELLAS [JUERGA PERMANENTE] | Almealera YO NACÍ EN UN SURCO DE JUDÍAS | Esad-PSPBB y EsadCyl (Francia/España) LENGUA DE VACA | Perigallo Teatro AUTORREVERSE | SNAFU Dance Theatre Society (Canadá) EPIDERMIS CIRCUS | Familie Flöz (Alemania) TEATRO DELUSIO | Juan Tomás de la Molía y Águeda Saavedra TE ATREVO | Teatro Necessario (Italia) NUOVA BARBERIA CARLONI | Sergio Boris & El Eje (Argentina / España) EUFORIA & DESAZÓN | Isla Kume MÁS DE MIL MOTIVOS | Dora Cantero COSAS QUE CAEN DEL CIELO | Píldes Teatro NIEBLA | LaZona Teatro EL REY DE LA FARÁNDULA | Oriol Pla Solina y Pau Matas Nogué GOLA (GULA) | Osa + Mujika LANA | Contenidos Superfluos UN COCHE | Diego Garrido e Ysarca VIOLENCIA | YAC, Yellowbiz Art Collective (Croacia / España) WHAT DO YOU SEE, OR NOT | Castora Herz & La Quadrilla CIEN AÑOS DE CASTORA | Siberia Danza – Paloma Muñoz LA QUIJÁ | Diego Anido EL ALEMÁN | Teatro Español y Teatro Kamikaze EL NUDO GORDIANO | Iván López-Ortega TAXIDERMIA DE UNA ALONDRA | Mercedes Peón INGRÁVIDA | La Virguería y Cassandra Projectes TEORÍA KING KONG | Cía. Javier Aranda SAETA | LaZona Teatro PIEDRA LIBRE | Nao d'Amores MISTERIO DEL CRISTO DE LOS GASCONES | Nao d'Amores NISE, UN VIAJE EN LA NAO D'AMORES | Nao d'Amores FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA | Cía. Nemin-Diana Pla Solina MISS COSAS Y YO | Cultura i Conflicte NO MIRES | Gandini Juggling (Reino Unido) HEKA (NADA ES LO QUE PARECE) | Cía. de circo "eia" SECRETS | Dulzaro ROMANCE EN CASTILLA | Sergi López NON SOLUM | Manuel Liñán BAILAOR@ | Manuel Liñán ROJO CLAVEL | Manuel Liñán MUERTA DE AMOR | Peeping Tom (Bélgica) LE SALON REVISITED | Circus Ronaldo (Bélgica) SONO IO?

Organiza:



Ayuntamiento de  
**Valladolid**  
Fundación Municipal de Cultura

Colaboran:



Red de Teatros  
de Castilla y León



El Laboratorio de las Artes es  
miembro de



FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE  
MUNICIPIOS Y PROVINCIAS





Teatro Bellas Artes

DEL 24 DE FEBRERO  
AL 4 DE ABRIL DE 2027

Director: Jesús Cimarro

FERNANDO TEJERO TOMY AGUILERA HELENA KAITANI

PENTACIÓN  
PRESENTA

# LA SAGA

DE  
RAMÓN MADALA

UNA OBRA DIRIGIDA POR **MAGÜI MIRA**  
PRODUCTOR  
**JESÚS CIMARRO**

UNA COPRODUCCIÓN DE **PENTACIÓN** y **LÁZARO**  
ESPECTÁCULOS PRODUCCIONES

entradas: [www.teatrobellasartes.es](http://www.teatrobellasartes.es)

PENTACIÓN  
TEATROS



@TeatroBellasArt



Teatro Bellas Artes



teatrobellasartes

GRUPOS: 91 523 97 90  
[grupos@pentacion.com](mailto:grupos@pentacion.com)

[entradas.com](http://entradas.com)

