

NOTICIA TEATRAL DE 2005: UN AÑO QUIJOTESCO

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

EN EL AÑO DE *EL QUIJOTE*

2005 será recordado, en el mundo de la cultura, como el año *Quijote*. Por cientos se cuentan los congresos y exposiciones que han copado –hasta el hartazgo, dicho sea de paso– la actividad de filólogos, críticos e historiadores. El teatro, claro, no ha sido una excepción. Y ello a pesar del cruel hiato que separó a Cervantes de las tablas, empeñado como estaba en practicar una dramaturgia al margen del modelo lopesco, a sabiendas, sin embargo, de que el resultado de su particular obsesión no podía ser otro que el más rotundo fracaso. No obstante, en la peripecia vital del caballero manchego subyace un fondo dramático, por cuanto enfrentamiento dialéctico con un mundo que le es ajeno, y, por supuesto, farsesco, pues que Cervantes supo, mejor que nadie, poner de relieve la paradoja de un loco cuerdo que sirve de maestro de ceremonias –de trujamán, si se quiere– en el destape de la estulticia humana allá por los albores del siglo XVII.

De la teatralidad *quijotesca* dan buena fe algunos de los montajes que, a lo largo del año que nos ocupa, se han ido sucediendo en múltiples escenarios de nuestra geografía. Con motivo del Festival de Teatro Clásico de Almagro, Ainhoa Amestoy, Antonio Álamo y Santiago Martín Bermúdez brindaron al público tres acercamientos muy diversos a la inmortal novela cervantina. La primera sorprendió con *Quijote. Femenino. Plural. Sanchica. Princesa de Barataria*, un singular monólogo que pretendía, con la hija de Sancho como hilo conductor, otorgar protagonismo a las mujeres del *Quijote*. El espectáculo, dirigido por Pedro Villora e interpretado por la propia autora, proyecta la

utopía quijotesca en Sanchica y, por extensión, en las diversas fêmeas que, aplastadas por el protagonismo del caballero y el escudero, siguen vivas entre las páginas de la novela. En palabras de Amestoy: “[...] Veremos en Sancha todo un viaje iniciático en el que la aldeana adolescente se encuentra a sí misma, se abre al mundo, al amor y finalmente, a la utopía de la libertad”¹. Por su parte, Antonio Álamo, en *Don Quijote en la niebla* –dirigido por Jesús Cracio–, ofrece una visión existencial de la figura del hidalgo que, aburrido de sí mismo, crea al caballero, y que, pese a su condición germinal respecto de él, padece una existencia silenciada y un espacio mínimo en la narración cervantina; de ahí que Álamo se propusiera “poner una lupa de aumento sobre el cabecero de la cama de ese Alonso Quijano que agoniza y... agrandarlo, dilatar esos últimos momentos de existencia para, finalmente, interpretarlo desde una óptica contemporánea”². Por último, Santiago Martín Bermúdez, en *La noche de los Quijotes* –originalmente titulada *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados*–, nos propone un enfrentamiento escénico –dirigido por Liuba González Cid– entre el *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Avellaneda, aderezado por varias tramas secundarias de marcado carácter erótico, y todo ello con la impronta de una comedia de enredo en clave lopesca. El enfrentamiento entre creación genuina y apócrifa trasciende lo meramente circunstancial para convertirse, de hecho, en la oposición entre la heterodoxia erasmista del primero y ortodoxia contrarreformista del segundo o, si se quiere, entre la España utópica que pudo ser y la que realmente fue.

Si se me permite el *modus* sanchipancesco, “la ocasión la pintan calva”, y así debieron pensar las que quizás sean las tres agrupaciones teatrales más reputadas de Cataluña, a saber, “Els Joglars”, “La Fura dels Baus” y “Els Comediants”. El grupo dirigido por Albert Boadella cautivó con *En un lugar en Manhattan*, obra surgida del encargo que Esperanza Aguirre realizara al director teatral, y que fue estrenada en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares para, después de un breve periplo por diversas localidades madrileñas, recalar en el Teatro Albéniz de la capital. La propuesta de Boadella intentaba “extraer las esencias básicas de la novela y tratar de enfrentarlas a los procedimientos frívolos, de huidas hacia delante, que protagonizan normalmente los militantes de la modernidad vanguardista”³. En efecto, Boadella volvió a realizar un ejercicio de clarividencia, empleando para ello los recursos cervantinos por antonomasia, pues de parodia contra la incompreensión que respecto a los clásicos testimonian los mil y un acercamientos frívolos a la obra cervantina cabe tildar su montaje y, además, puesto que, para ello, realiza un ejercicio de metaficcionalidad –tan evidente, por ejemplo, en las cinco variaciones sobre el *Retablo de las maravillas* que, felizmente, llevó a escena el año anterior– o, si se quiere, de teatro dentro del teatro, en virtud del cual una directora súper posmoderna, súper vanguardista y súper feminista realiza su particu-

lar lectura del *Quijote* convirtiendo al hidalgo manchego y a su escudero en aguerridas mujeres. Frente a todos estos excesos esnobistas, Boadella saca de su magistral chistera una propuesta alternativa, mucho más vulgar, qué duda cabe, pero también más veraz. Y es que el nuevo quijote *joglaresco* –encarnado por el genial Ramón Fontserè– resulta ser un fontanero “obsesionado con los materiales antiguos, combatiente contra el PVC [y] enemigo de Leroy Merlin”⁴, en el que, sin embargo, permanece vigente todo el humanismo utópico del antiguo héroe.

No menos encomiable fue *No he leído Don Quijote*, particular visión que de la novela cervantina realizó “La Fura dels Baus” en el marco incomparable de la Plaza Mayor de Salamanca, conjunto barroco que contrastaba con el efectismo audiovisual exhibido por la formación catalana. La obsesión quijotesca no reside ahora en los libros de caballerías sino en los gigantes que pueblan la realidad virtual, en una propuesta que, pese a todo, intenta ser una reivindicación de los libros como último rescoldo del humanismo frente a la esquizofrenia interactiva que nos rodea. No en vano, el espectáculo terminaba con una declaración de principios en toda regla: “Un libro es un objeto misterioso. Pones los ojos en un libro, y una voz que no es tuya y que llega de otro tiempo y de otro lugar habla dentro de ti”⁵. Y es que, más allá del virtuosismo técnico intrínseco a los espectáculos *fureros*, lo cierto es que *No he leído don Quijote* nacía de una comprensión profunda del propósito cervantino y, sobre todo, de una brillante capacidad para hacer imagen cautivadora la palabra escrita. Así se comprobó en el que cabe ser definido como el momento cumbre del espectáculo, precisamente cuando don Quijote, subido a lomos de su Rocinante metálico, batallaba contra un molino amenazante construido a partir de sesenta trapezistas que, volando sobre el cielo salmantino, componían con singular belleza la imagen contemporánea de la amenaza contra la quimera caballeresca.

Por último, “Els Comediants” abrieron el ya citado Festival del Almagro con *Elogio de la locura*, un espectáculo callejero con el cual pretendían implicar a todo el público en las aventuras de “un personaje de un valor humano incalculable, que entiende la vida como una gran aventura y que no flaquea ante la adversidad”, en palabras de Joan Font, director de la compañía. Elementos visuales de grandes dimensiones, entre los cuales destacaban diez imágenes alegóricas acompañadas de música, sumergían al espectador en la ensoñación quijotesca. A su vez, cada uno de los personajes iba montado en un gran carro –al modo de los autos sacramentales–, guiado con sabia mano por un arlequín que hacía las veces de presentador y guía del público por las calles.

No faltaron en este año cervantino las aproximaciones musicales al legado del caballero andante, entre las cuales me centraré en sólo dos. El Teatro de la Zarzuela de Madrid estrenaba el 11 de marzo de 2005 –nada mejor que el

espíritu del Quijote en el aniversario de la barbarie terrorista— un programa doble a mayor gloria de Cervantes: *La venta de Don Quijote*, comedia lírica de Ruperto Chapí, y *El retablo de Maese Pedro*, ópera en un acto de Manuel de Falla. Si la primera tiene momentos musicales muy destacables —al margen de logros argumentales tales como el encuentro del personaje con su creador—, el peso de la función recaía en la joya del maestro Falla, ejercicio de virtuosismo vanguardista en que se refleja la compleja trama de niveles ficcionales ofrecidos por Cervantes a la modernidad. Así, las marionetas del retablo fueron interpretadas por un grupo de bailarines-autómatas “con fondos futuristas o mecanicistas a lo De Chirico”⁶, no sin ciertas concesiones a los titeres de peana que acercaron la representación a la idea original del maestro gaditano⁷. Merece también unas líneas la ópera de Tomás Marco que, con el título de *El caballero de la triste figura*, fuera estrenada el 27 de diciembre, cuando el año Quijote llegaba a su fin, en el Teatro Circo de Albacete. Marco reduce la extensa trama cervantina a un prólogo, siete escenas —*La vela de armas*, *Los molinos de viento*, *Las ovejas*, *La cueva de Montesinos*, *Clavileño*, *Barataria* y *El Caballero de la Blanca Luna*— y un epílogo centrado en la muerte del héroe, con objeto de condensarla a su esencia mínima. El espectáculo, elogiado casi de forma unánime, tiene un hondo sabor al 27 y una estructura que se manifiesta, en parte, deudora respecto de la ópera de Falla, pues que se sirve de un personaje, “La Narración”, que, al modo del Trujamán de *El retablo*, hace de elemento de cohesión entre los diferentes episodios.

En la línea de la relectura “cibernética” del *Quijote* se sitúa un espectáculo flamenco, *DQ Pasajero en tránsito*, firmado por Rafael Amargo con la colaboración de Carlos Padrissa, de “La Fura dels Baus”. La obra recrea la aventura de dos jóvenes japoneses, Bidonchi y Akiru, quienes, a su vez, bailan los personajes de Don Quijote y su leal compañero de andanzas. Si bien cosechó un éxito notable en sus varias semanas de permanencia en la Gran Vía madrileña, lo cierto es que el *DQ* adolecía de fuertes dosis de incoherencia y no pocas exageraciones en su particular interpretación del texto cervantino, todas las cuales intentaron ser paliadas por un despliegue audiovisual desmesurado y, en no pocas ocasiones, arbitrario. Ni siquiera el buen saber flamenco de Amargo brilló sobre las tablas, eclipsado como estaba por otros fuegos de artificio.

EL SIGLO DE ORO, SIEMPRE

Mas no sólo de quijotes vivió el año de su cuarto centenario. Bien al contrario, la efeméride sirvió para rescatar y, en su caso, teatralizar otras creaciones cervantinas. Eduardo Vasco, al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, programaba, para abrir boca, *La entretenida*, dirigida por Helena Pimenta y con adaptación de Yolanda Pallín. Situada en los años sesenta del

siglo XX, pretendía ofrecer una versión *pop* de la comedia estableciendo un hilo de unión –poco entendido por público y crítica– entre la España franquista, que quería despertarse de su letargo inacabable, y la época de Cervantes, en la que, de modo parejo, se daba una forma arcaica de pensamiento y un afán de modernidad creciente. Eduardo Haro Tecglen desató su ira respecto de lo que consideraba un atentado contra la memoria del genio alcalaíno que hacía presagiar un rumbo errante para la nueva etapa de la Compañía. Afortunadamente, el rumbo habría de encarrilarse, y cómo, en montajes ulteriores. Así sucedió, por ejemplo, con el *Viaje al Parnaso*, el poema en el cual Cervantes narra, en primera persona, cómo fue llamado por Apolo para defender el monte de las Musas contra el asedio de los malos poetas. El texto, dramatizado por el propio Vasco a partir de una exquisita versión de Ignacio García May, evidenciaba las posibilidades escénicas de textos, en principio, ajenos a las tablas y, sobre todo, el buen oficio de un director empeñado en hacer regresar a nuestros escenarios una forma cuidada de *ver* a los clásicos. El espectáculo, de intachable factura, presentaba un Cervantes interpretado por cinco actores, además de un títere que, movido por ellos, también lo encarnaba. El arduo contenido metaliterario de *Viaje al Parnaso* quedaba diluido en un continuo suceder de muñecos, barcos de juguete y música de época que, como dulce entre pajas, transportaba al espectador por los versos cervantinos. Con pretensiones más humildes, el grupo *Ñaque* llevó a la Sala Ítaca de Madrid una versión de dos novelas ejemplares: *El coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*; eligieron para ello una forma de representación circense que les permitía desarrollar una gestualidad desmesurada muy acorde con la condición *perruna* de sus protagonistas. Merece también una mención la puesta en escena de otra obra cervantina, *Laberinto de amor*, llevada a cabo tan austera como esmeradamente, por Juan Pastor en la Sala Guindalera.

Más allá de Cervantes, la Compañía Nacional de Teatro Clásico programó *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y la menos conocida *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca. Con dirección y versión de Eduardo Vasco, el primero de ellos tuvo en sus intérpretes principales –Clara Sanchís y Marcial Álvarez en los papeles de Casandra y el Conde, respectivamente– sus principales bazas, si bien no acabó de convencer por el empeño –un poco forzado– de situar la acción en la Italia de Mussolini, con el propósito –según su director– de acercarla al público, aun cuando para ello tuviera que servirse de algún truco, pongo por caso la música de Fauré, que consiguió más bien el efecto contrario. Bien distinto es el caso de *Amar después de la muerte*, en versión –una vez más– de Yolanda Pallín. La sencillez de una puesta en escena respetuosa con la ambientación original, resaltó la vigencia de un texto que, basado en la tradición literaria del moro sentimental y noble, aborda la conflictiva relación entre cristianos y moriscos. Con ello, además, Eduardo Vasco

cumplía uno de los objetivos que se había propuesto al hacerse cargo de la Compañía, que no era otro que rescatar obras con una temática vigente para el público contemporáneo.⁹

Algo más de Lope pudimos ver: el de siempre, esto es, *Fuente Ovejuna*, en destacado montaje del Teatro Nacional de Catalunya; y el burlón de *La discreta enamorada*, en una propuesta disparatada de Gustavo Tambascio que, una vez más, despertó al ya de por sí iracundo Haro Tecglen: “Así, para reírse, el Infanta Isabel [teatro donde se exhibía la obra]; para ver teatro, cualquier otro”¹⁰. Y también, y esto sí es novedad, a Gil Vicente, gracias a la labor pulcra de Ana Zamora, quien, tras su estreno en el Festival de Almagro de 2004, llevó al Teatro de la Abadía el *Auto de los cuatro tiempos*, obra alegórica en la que mezcló, con gusto exquisito, música renacentista y títeres.

Y TAMBIÉN EL CENTENARIO DE MIHURA

Se dolía, y razón no le faltaba, Juan Ignacio García Garzón, con ocasión de su crítica sobre *Melocotón en almíbar*, del escaso interés y el irrisorio número de montajes que el centenario de Mihura había suscitado hasta ese momento –mes de abril– en nuestra escena, y eso pese a que es “uno de los comediógrafos españoles fundamentales del pasado siglo y [a] que en su haber figuren hitos del calibre de la fundación de *La codorniz*”¹¹. Tuvo la desgracia don Miguel –quién se lo iba a decir– de nacer tres siglos después de la publicación de la obra maestra de su tocayo alcalaíno, lo cual –casualidad de un destino caprichoso– bien pudiera haber sido la causa del silencio –sólo paliado por algún volumen de conjunto (*Miguel Mihura (1905-2005)... sino todo lo contrario*, coordinado por Emilio de Miguel), algún que otro congreso de última hora (*Miguel Mihura y el teatro de humor*), la lectura dramatizada de fragmentos de algunas de sus obras, en el remozado Teatro Español, titulada *24 Mihuras 24* y, claro está, la versión cinematográfica que José Luis Garci realizara de *Ninette*– que sobre su figura se hizo evidente en tan señalada fecha. Porque, en efecto, muy poco Mihura se pudo ver sobre las tablas, y no –quizás– de la mejor forma posible para reivindicar su genio entre el público joven. Y es que la ya citada *Melocotón en almíbar* subió al escenario del Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid bajo la dirección de Mara Recatero, que volvía al teatro comercial tras su larga temporada en el Español. Decir Recatero implica un elenco de actores veteranos, curtidos en su oficio –ejemplar Elvira Travesí en el papel de la casera–, que soportan sobre sí el lastre de una puesta en escena costumbrista y acartonada hasta el exceso, como si de revivir el estreno de 1958 en el Infanta Isabel se tratara. Algo similar cabe argumentar en torno a *Tres sombreros de copa*, estrenada en el mismo teatro, bajo la dirección del segundo elemento de tan singular ñaque, Gustavo Pérez Puig, valedor,

no lo olvidemos, del estreno de la pieza por el Teatro Español Universitario en 1952. Gran conocedor del texto y de sus resortes dramáticos, lo levantó, una vez más –y ya van cuatro–, gracias a la profesionalidad de un buen elenco de actores, entre los que destacaron Ángeles Martín –“con la voz un poco opaca de la mujer de noche, con intención en las frases”– en el papel de Paula, y Cipriano Lodosa –un actor “de intensidad propia”¹²– encarnando a Dionisio. Lástima que una tan destacada interpretación no fuera acompañada de una presentación escénica más apropiada y menos rancia.

Terminó –al menos escénicamente hablando– el centenario de Mihura con la representación de *La decente*, bajo la dirección de Manuel Canseco, en los Jardines de la Sala Galileo. Y lo hizo de forma brillante, con un plantel actoral comandado por Luis Varela (Roberto), Julia Trujillo (Ama de llaves), Cristina Juan (Nuria) y Paco Racionero (Comisario) que supo disfrutar y hacer lo propio con los enrevesados diálogos mihuranos, amén de saber moverse e integrar al público en un espacio escénico tan singular. Con más pena que gloria pasó la versión musical de *Maribel y la extraña familia*, en el Nuevo Apolo, bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos y el protagonismo de Andoni Ferreño.

CLÁSICOS CONTEMPORÁNEOS

El Centro Dramático Nacional comenzaba su nueva etapa, bajo la batuta de Gerardo Vera, con la puesta en escena de *Cara de plata*¹³, primera –argumentalmente hablando– de las tres *Comedias bárbaras* que integran la trilogía valleinclanesca. Ramón Simó, director del montaje, persiguió un acercamiento al texto de Valle, “fingiendo que no sabía nada de él, haciendo como si estuviera vivo, tratando de buscar, sin respeto reverencial, su teatralidad para traerlo al espectador actual”¹⁴; y, a fe que lo consiguió, en un montaje coral de primitivo efectismo en el que, si se quiere, pecó de un exceso de coreografía en el movimiento de los actores, mejor cuanto más libre y más apegado a sus pasiones primarias. Casi a la vez, Juan Margallo y la compañía UROC Teatro, con motivo de los 125 años de la fundación del Círculo de Bellas Artes, llevaban a la sala Fernando de Rojas *Ligazón* y *La rosa de papel*, en un montaje singular que sustituía la Galicia atávica de principios del XX por un poblado de chabolas habitado por emigrantes.

Con todo, fue el *Romance de lobos* dirigido por Ángel Facio el mejor de los *Valles* que pudieron verse durante 2005¹⁵. El que fuera fundador del grupo “Goliardos” –“por fin hemos aterrizado en un teatro público” argumentaba eufórico en la presentación del espectáculo–, llevó la “comedia bárbara” a las tablas del Español, brindadas por un Mario Gas que se encargó de la iluminación. Manuel de Blas, actor “colérico y tonante”¹⁶, encarnó a don Juan Manuel

de Montenegro, emblema del crepúsculo de la antigua nobleza rural. Le acompañaban un extraordinario Fernando Sansegundo como Fuso Negro y un no menos destacable Rafael Núñez, en el papel de don Galán. Facio logró, con un rigor encomiable, mostrar la desmesura negra y descarnada de un texto que irradia fortaleza plástica en cada una de sus líneas, en la consecución de lo cual contó con la ayuda del ya citado Gas y Francisco Ariza para forjar hermosos cuadros de impronta caravaggiesca.

Dos montajes sobresalen entre los consagrados a García Lorca: *Yerma máter*, dirigida por Salvador Távora al frente de “La Cuadra” de Sevilla, y *Comedia sin título*, del Teatro La Abadía, a las órdenes del director portugués Luis Miguel Cintra. La primera constituye una novedosa revisión de la tragedia lorquiana a partir de una Yerma escindida en dos: la actriz Eva Rubio y la bailaora Lalo Tejada, que dan voz y movimiento trágicos a la mujer estéril, si bien en esta ocasión acaba pariendo una hija de nombre Libertad simbólicamente representada por una paloma blanca. Por su parte, *Comedia sin título* (hubiera sido preferible nombrarla ya *El sueño de la vida*) suponía el retorno de un texto *maldito* que no había sido llevado a escena desde su estreno, por Lluís Pasqual, en el Teatro María Guerrero, allá por 1989. El reto bien merecía la pena, como así quedó atestiguado en la reacción de un público que llenó la sala durante varias semanas. Y eso a pesar de la dificultad de una propuesta cuyo principal objetivo consiste en reivindicar un teatro puro, un teatro de verdad al margen de los convencionalismos absurdos que lo mantienen sumergido en la apariencia. De ahí que Cintra abogara por el compromiso de los actores –sobre todo Alberto Jiménez y Ernesto Arias– pero también por el compromiso del espectador: “No basta con haber pagado una entrada y estar sentado en la butaca”¹⁷, y de ahí también que salpicara su versión de otros textos –*El público*, del propio Lorca, y *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca– igualmente imbuidos de la importancia crucial de la representación en la forja de un concepto puro de la verdad.

TEATRO VIVO

No es fácil que en una misma temporada coincidan varios dramaturgos vivos, pertenecientes a distintas generaciones: José María Rodríguez Méndez (1925), Ignacio Amestoy (1947), Laila Ripoll (1964) y Juan Mayorga (1965). Sin echar las campanas al vuelo, porque la difusión de las obras estrenadas por estos autores no ha sido muy grande, ésta sería, sin duda, la situación deseable: el hecho de que el espectador tuviera la oportunidad de confrontar modos estéticos diversos para poder incardinarlos en su propia visión de la historia teatral.

Pertenciente a la impropriamente llamada “Generación realista”, José María Rodríguez Méndez ha regresado, después de muchos años –desde las

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga— al Centro Dramático Nacional. Y lo ha hecho con *Flor de otoño*, que, estrenada en 1973, llegó al Teatro Español en el 82. Sería ésta razón suficiente para otorgar lugar destacado a este “abigarrado retablo de lo canalla, la libertad y la muerte”¹⁸, centrado en la historia de un joven abogado aristócrata empeñado en mantener una triple vida, la formal —representada en escena por su adusta familia burguesa—, la de travesti —que le une al ambiente de los cabarets barceloneses— y la de anarquista —por la que siembra de panfletos libertarios el patio de butacas del Liceo—. Y, aún más, pues uno de los principales aciertos de Rodríguez Méndez radica, precisamente, en su capacidad para visitar cada uno de esos ambientes sin caer en la tentación de tomar partido por ninguno, a fin de que el cuadro resulte sordido, y hasta *solanesco*, en cada una de sus piezas. La apuesta de Ignacio García, responsable del montaje, era, pues, arriesgada, y de no fácil resolución. De ahí que sus errores, que los hubo a ciencia cierta, queden matizados por el atrevimiento de reivindicar a un autor que, a no dudarlo mucho, merece ocupar un espacio escénico usurpado a él y a buena parte de su generación. En efecto, como se apuntó en algunas de las críticas aparecidas a raíz del estreno, el *tempo* de la representación resultó frío y lento, con lo que quedaba aniquilada la frescura irreverente del texto; a ello se unía una escenografía oscura y tenebrista, más propia de un Londres victoriano que de la Barcelona riverista, innecesaria si tenemos en cuenta la oscuridad y el dramatismo que brota *per se* de la situación y el diálogo. Con todo, al riesgo ya comentado habría que añadir el trabajo bien hilvanado de los actores protagonistas, entre los que descollaban Fele Martínez que, encarnando a Flor de Otoño, “realiza una gran creación, perfecto en los cambios de voz con que marca cada ambiente, matizando el intencionado *deje queer* sin, para entendernos, arrevistar la pluma”¹⁹; Jeannine Mestre, soberbia en mantener un difícil equilibrio entre lo trágico y lo grotesco consustancial a su papel de sufrida madre del abogado cabaretero y, por supuesto, Trinidad Iglesias, que, por su interpretación salerosa de los varios cuplés que servían de tránsito entre escenas, recibió una de las más cálidas ovaciones.

Otro de los dramaturgos más activos y versátiles del panorama actual, Ignacio Amestoy, se dejó ver en los escenarios con dos obras bien diferentes: una comedia, *Rondó para dos mujeres y dos hombres* —en el Pequeño Teatro Gran vía, con dirección de Francisco Vidal—, y una tragedia, *De Jerusalén a Jericó* —en la Sala Galileo, con dirección de Ainhoa Amestoy—. Mientras que en la primera indagaba, entre burlas y veras, en los nuevos roles del hombre y la mujer, con el avance imparable de esta última, en la sociedad actual, en la segunda llevaba a cabo, bajo similares parámetros, un tenso y emotivo ejercicio con una discapacitada como protagonista de la trama. Es Amestoy uno de los pocos autores que, sin demasiada suerte en los escenarios, alterna con igual rigor el género trágico y el cómico para abordar temas siempre actuales.

Los niños perdidos, de Laila Ripoll²⁰, en montaje a cargo del grupo “Micomicón” fue estrenada en la sala principal del Teatro María Guerrero de Madrid. Y eso a pesar de ser la pequeña Sala de la Princesa la elegida, en primera opción, para albergarlo. Una circunstancia imprevista –*Decadencia*, de Steve Berkoff, interpretada por Mario Gas y Blanca Portillo no pudo ser estrenada por el Nuevo Reglamento de Prevención de Incendios, que prohibía que parte de la escenografía invada el patio de butacas– abrió dicho espacio a una joven dramaturga que asistía, satisfecha, al bautizo de gala ofrecido a su bello texto. Estamos ante una propuesta valiente que clama por la resistencia de la memoria histórica, gracias al testimonio de unos niños de padres republicanos que, enclaustrados en uno de los hogares de la Obra Nacional de Auxilio Social, soportan una educación represiva basada en los valores del nuevo régimen. Y hablo de *resistencia* puesto que dichos niños no son sino *fantasmas*, recuerdos vivos en la mente de otro que, como ellos, se resiste a olvidarlos y, por tanto, a que mueran de forma definitiva. El espectáculo ofrecía momentos de una intensidad dramática singular a partir del recurso a técnicas de impronta clásica tales como el teatro dentro del teatro²¹. Soberbia la interpretación del *niño-adulto* encarnando el papel de la monja castradora que amedrenta el espíritu lúdico de los muchachos, como soberbia también la parodia de la procesión de Semana Santa realizada por estos niños que tan sólo parecen serlo. Lástima que el enorme patio de butacas presentara la más triste de las imágenes, salpicado como estaba de una treintena de cabezas que no fueron muchas más en los días sucesivos al estreno.

Por último *Hamelin*, texto de Juan Mayorga dramatizado por el grupo “Animalario” en el Teatro de La Abadía, y por el que la formación recibió el Premio Nacional de Teatro. Las razones para singularizarlo no son otras que la calidad y el compromiso de un texto valiente, excelentemente interpretado. Andrés Lima, director del montaje, señalaba, con no poca sorna, que “Animalario” sigue fiel a la etimología de su nombre, arguyendo motivos de peso: “Si el anterior montaje [*Últimas palabras de Copito de Nieve*] era sobre monos, y *Alejandro y Ana* sobre políticos de derechas, éste es sobre ratas”²²; más allá de la *boutade* –tan propia de los “animalarios”– es estrictamente cierto que una jaula con ratas reposa sempiterna en el centro del escenario desnudo como metáfora de la condición despreciable, con grado variable de responsabilidad, de aquellos que pueblan las tablas y, por supuesto, de todos y cada uno de los espectadores que escuchan, conmovidos en sus butacas, un relato descarnado –o, si se prefiere, una melodía armoniosa como la del legendario flautista– sobre la pederastia. En efecto, hay en “Animalario” –y, por extensión, en Juan Mayorga– un propósito evidente de que el público se implique en la acción, convencidos de que el teatro no otorga la solución a la depravación social que nos envuelve, pero sí, al menos, muestra los resortes del camino por

emprender. Se trata de un texto contundente en su estructura teatral, pues presenta “la doble peripecia profesional y personal de un juez empeñado en desenrañar la enredada madeja de un posible caso de pederastia”²³ y que, sin embargo, no actúa como ángel redentor sino que exhibe, en lo personal, sus profundas contradicciones, un aislamiento progresivo y, paradójicamente, un grado de violencia creciente respecto de su mujer e hijo. A ello hemos de unir el acierto escénico consistente en hacer del director un intérprete más del espectáculo, de manera que es él quien verbaliza las acotaciones y nos informa de aspectos variados de la representación, ya cuestiones sociales relacionadas con el tema abordado ya apuntes metateatrales sobre la dificultad de escenificar ciertos asuntos; con ello Andrés Lima consigue dos objetivos: destensar la atmósfera de enrarecimiento culpable que se va creando en el espectador y, en segundo término, distanciar la implicación del público para que sienta, aún más si cabe, la verdad *teatral*. Otra destreza escénica exhibida por “Animalario” es hacer de los actores un conjunto de iguales y no diferenciar –al menos físicamente– la condición infantil de unos respecto de otros. Así las cosas, Alberto San Juan –extraordinario en su papel de víctima–, remeda los movimientos y la voz del niño, pero se muestra ante el espectador como uno más de ellos, víctima, sí, pero potencial verdugo. Turbadoras resultan las escenas en las que dibuja, sobre el suelo limpio de la sala, figuras anárquicas y esquizofrénicas de las que se vale para intentar abrir su mundo, silenciado a fuerza de abusos. Pero si hay un aspecto que sobresale en *Hamelin* es la utilización del lenguaje como arma de confusión, esto es, como elemento que, común a todos los personajes, delata, en su enmarañamiento aturridor, el uso espurio de las palabras –por jueces, psicólogos, pedófilos...– y, en consecuencia, la implicación depravada, consciente o no, de todos los que participan en el caso.

NUEVOS NOMBRES

La ya citada sala de la Princesa del Teatro María Guerrero sirvió de marco para *La persistencia de la memoria*, de Raúl Hernández, texto surgido a partir de una obra breve –*Fotos*– que él mismo había realizado en 1997 como pieza de conjunto para el grupo “El Astillero”. Gerardo Vera cumplía, así, la promesa de abrir el Centro Dramático Nacional a autores jóvenes, pero también a directores –tal el caso de Javier G. Yagüe, director de la popular Sala Cuarta Pared, que se hizo cargo del espectáculo– y a actores –Alberto Jiménez y Lucía Quintana, que venía de encarnar una soberbia Pichona en *Cara de plata*– con mucho camino por recorrer. La apuesta valió, sin duda, la pena, pues permitió ver sobre las tablas un texto hermoso, a medio camino entre el desgarrar y la sensibilidad más acendrada, que relata el encuentro entre una prostituta –designada con esquematismo expresionista como el Cuerpo– y su cliente, cuya con-

dición de pagador le da también nombre. Me quedo con las palabras del propio Alberto Jiménez, para quien *La persistencia de la memoria* es, básicamente, una historia de amor, “casi un *Romeo y Julieta* oscuro y tenebroso en el que se habla de la imposibilidad del ser humano para encontrarse con el otro, de ahí que también este espectáculo sea en parte un viaje de búsqueda del otro”²⁴.

El conocido actor Juan Diego Botto se estrenaba en la doble faceta de autor y director con *El privilegio de ser perro*, conjunto de cuatro monólogos –uno de los cuales firmaba Roberto Cossa– que vieron la luz en el Centro de Nuevos Creadores de Madrid y que abordan el tema común de la inmigración y el exilio, dos realidades sangrantes vistas desde diversas perspectivas, aun cuando en todas ellas lata la pérdida de identidad como consecuencia inherente a ambos procesos. Del conjunto destacaron *Arquímedes*, ejercicio de fina ironía en que un funcionario de aduanas utiliza sus conocimientos –no le duelen prendas en apoyar sus argumentos en citas de Heráclito, Freud o Lorca– para justificar su xenofobia–, y la pieza que da título global al espectáculo, soportada en el calvario que supone para los hispanoamericanos adaptarse a la nueva realidad española, tan cercana y tan ajena, en un país instalado en la velocidad del bienestar y que no permite la asimilación pausada.

Caso similar es el de Sergi López, actor de larga y laureada trayectoria cinematográfica –sobre todo en Francia– que retomaba sus juveniles escarceos en el teatro con *Non solum*, texto firmado junto a Jorge Picó, quien fuera compañero del intérprete catalán en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq. López encarna –valiéndose tan sólo de precipitados cambios de vestuario– a un elenco de personajes caóticos, unidos todos ellos por la cruel casualidad de estar buscando a una misma mujer. Ello da pie a una comedia hilarante que su autor definía como “sentimental y curativa”, por cuanto busca en la risa una salida terapéutica a la trascendencia vacua que puebla, con bastante frecuencia, las tablas. *Non solum*, estrenada en el Teatre de Salt de Gerona, espera ahora una versión en castellano que permita transportar su sana elocuencia por otras provincias españolas.

El Teatro Fígaro acogió *Almacenados*, de David Desola, un joven autor que debutaba en la escena madrileña con un aval seguro: la soberbia interpretación de José Sacristán, bien pautaada, aunque a distancia, por el actor Carlos Santos, segundo elemento de este diálogo casi a una sola voz. Texto contundente –apoyado en una buena escenografía de Jon Berrondo– en torno a asuntos tan actuales como el trabajo precario y la dignidad tras la jubilación.

ESPACIOS ALTERNATIVOS

De entre las decenas de pequeños espacios que brillan en la geografía madrileña, espigo tan sólo algunos como pequeña muestra de su continua

lucha por mantener viva la esencia del teatro desnudo, surgido de la necesidad de contar pese a la carencia de presupuesto. Así ocurre con el Teatro Alfil, ya consolidado como uno de los centros de referencia dentro de los espacios alternativos. Allí se representó *Cloun Dei*, del Teatro Meridional, un texto de creación colectiva que casaba muy bien con el espíritu del teatro donde habría de representarse, sobre todo si tenemos en cuenta la condición *payasesca* de sus intérpretes –frailes *clownescos*– y el espíritu de “bendita risa”²⁵ con el que parecían haber sido bendecidos. Se trataba, en efecto, de un espectáculo que, con fuertes dosis de mímica, se articulaba en torno a muy diversas revelaciones, servidas, como dádiva divina, por estos peculiares frailes: desde las propiedades del vino como desvelador de la verdad hasta conflictos de entidad filosófica, tal el caso del difícil equilibrio entre la individualidad y lo colectivo. Todo ello se aliñaba con ligeras dosis de heterodoxia, soportada por un texto brillante, que hacían de *Cloun Dei* una propuesta digna de ser disfrutada con ánimo devoto.

Fermín Cabal, con *Tejas verdes*, llegaba a la sala Lagrada de Madrid, un espacio caracterizado por la solidez de sus propuestas. El título de la obra responde al lugar que los militares de Pinochet utilizaban como centro de tortura y, en este sentido, es fácil entender que este monólogo, interpretado por la actriz chilena María Luisa Borrel, se convirtiera en un grito seco y valiente contra la barbarie de la dictadura, por mucho que el espacio escénico –con dos perchas de las que pendían los trajes con los que la intérprete se desdoblaba en los múltiples *actantes* de la ignominia– recordara los aires de desinhibición y felicidad del cabaret berlinés. En esta misma sala obtuvo un gran éxito David Ojeda, al frente de “El Tinglao”, con *Fando y Lys*, de Fernando Arrabal; una auténtica ceremonia de la crueldad –la mayoría de los intérpretes era minusválidos– que llegó a sorprender agradablemente al propio autor.

Dos salas más completan este breve panorama. La Sala Ítaca hospedaba *Sentido del deber*, de Ernesto Caballero, una suerte de reescritura de *El médico de su honra*, de su admirado Calderón, en la que la violencia ejercida sobre la mujer adquiriría visos actualísimos. El Canto de la Cabra –sala situada en el popular barrio de Chueca– hacía lo propio con *Ácaros*, de Xavier Puchades, un texto hábil que muestra, en un tono irónicamente costumbrista, las relaciones viciadas de una familia convencional, contaminadas por la inercia de la costumbre, una fuerza destructora que convierte a todos ellos en seres alérgicos para con los demás.

OTROS ESTRENOS

El Teatro de la Abadía acogió *Flechas del ángel del olvido*, texto creado y dirigido por José Sanchis Sinisterra, quien a su vez mantuvo en cartelera dos

obras más: *Claroscuros* y el musical *Misiles melancólicos*. Su ya dilatada trayectoria se traducía, una vez más, en una sólida estructura dramática y una acertada dosificación de una trama casi novelesca: una chica amnésica es ingresada en un hospital tras ser hallada desnuda en medio de la calle. Al anuncio de periódico en que se la describe responden cuatro personas –su hermana mayor, un chulo, un antiguo compañero de colegio y Dora, quien dice ser su pareja–, todas ellas convencidas de tener ante sí a la mujer perdida. Extremo tan inverosímil propicia una investigación por parte del personal médico con objeto de reconstruir el pasado veraz de la paciente, hasta el momento en que la misteriosa mujer parece haber recobrado sus recuerdos y se dispone a elegir la persona con que compartir su futuro. La obra, de efecto dramático indiscutible, plantea asunto tan peliagudo como la libertad de elección y, a un tiempo, la capacidad de recrear nuestra vida a cada instante, haciendo de nuestro futuro un ejercicio volitivo no lastrado por las experiencias ya vividas. De notable efectismo la iluminación de Montse Figueras y la escenografía de Quim Roy, en virtud de las cuales el escenario quedaba convertido en una caja negra que hacía situarse al espectador, en un proceso de ficcionalización evidente, al otro lado del espejo, siendo así juez –al mismo nivel que los médicos– de los acontecimientos que se suceden sobre las tablas.

Desde el punto de vista de la actualidad política, resultó muy oportuna –había sido estrenada en 1988 y representada en el Teatro de la Abadía en 2000– la reposición de *Azaña, una pasión española*, a partir de una selección de textos de José María Marco, en soberbia interpretación de José Luis Gómez; una pieza de la que pudieron disfrutar los espectadores del Teatro Español en cuatro únicas funciones. Como bien apuntó Haro Tecglen, “este alarde de Gómez se convierte en un homenaje a Manuel Azaña y es a los dos a quienes se dirigen las largas ovaciones”²⁶, pues, en efecto, un halo de reivindicación respecto del intelectual, del pensador y del político brillaba en la atmósfera del Español gracias a sus propias palabras, palabras sentidas que reflejaban su dolor ante realidades descarnadas, tales la derrota, la guerra, el exilio o la muerte, y, sobre todo, “una idea precisa de país unido que persiste en la historia, que tiene diferencias que se pueden articular”²⁷, en certera declaración del intérprete que le dio vida.

Homenaje a los malditos, de Eusebio Calonge, llegó al Español de Madrid gracias al buen hacer de la compañía andaluza “La Zaranda”, dirigida por Francisco Sánchez, *alias* Paco de la Zaranda en el mundo de los teatreros. El autor declaraba que este homenaje está dedicado “a todos aquellos que, privados de sepultura, transitan por los márgenes de la historia”²⁸, y así es justo reconocerlo, pues pretende resucitar en el escenario la memoria de todos los que, queriendo ofrecer una vía de renovación estética llevada a sus últimas consecuencias, vivieron el silencio, la marginación y la miseria. Para ello La Zaranda diseñó un cua-

dro viviente que, imbuido de una oscuridad casi sepulcral, remedaba pinturas de Gutiérrez Solana, en ocasiones salpicadas de resonancias a lo Ensor, y siempre habitadas por seres de estirpe valleinclanesca, aun cuando no compartieran con sus ancestros el salero lingüístico y la ironía del creador gallego. Ejercicio de preciosismo que pecaba de falta de ritmo y un excesivo estatismo, pero que afianzaba el propósito de Mario Gas de abrir el Español a nuevos lenguajes.

TEATRO MUSICAL A LA ESPAÑOLA

Si bien el teatro musical sólo ha sido tratado de manera tangencial –por su singular especificidad– en el presente trabajo, merece la pena detenerse en algunos estrenos que, en grado variable, recibieron –y, en algún caso, siguen cosechando– el aplauso y el respaldo del público. Dentro de la exigente programación que, desde hace ya algunas años, viene ofertando el Teatro de la Zarzuela²⁹, merece la pena detenerse en al menos dos de sus propuestas: *La parranda*³⁰, de Luis Fernández Ardavín –y música del maestro Alonso–, bajo la dirección de Emilio Sagi, y *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega –música de Tomás Bretón–, con Sergio Renán como máximo responsable. *La parranda* apoyó su bella partitura en una no menos hermosa escenografía a cargo de Ricardo Sánchez-Cuerda. Un Sagi “en estado de gracia”³¹ minimizó el folclore murciano en pro de un desarrollo más actual y fluido, bien apoyado en un montaje luminoso, tanto en el aspecto estrictamente musical como en la dirección escénica. Sirva como ejemplo para ilustrarlo el “Canto a Murcia” –uno de los momentos culminantes de *La parranda*–, resuelto en una escena llena de palmeras, estrellitas y frutos de la huerta, deudora de un *kitsch* contenido y de soberbio gusto, en correspondencia con una intervención anterior de Miguel, personaje que afirma, sin ruborizarse –prodigios de la zarzuela–, “las estrellas del cielo son 112 y las dos de tu cara 114”. Por su parte, *La verbena de la Paloma* adoleció de un alargamiento innecesario para adecuarla al estándar cinematográfico de la hora y media; por esta razón, al sainete lírico se añadió un prólogo que, con el título *El telón cinematográfico*, trataba de acercar al público al ambiente del Teatro Apolo y, también, a la fascinación por el séptimo arte propia de los años treinta, década donde el director argentino sitúa la acción: “Trato de combinar una mirada diferente a otras versiones anteriores, con mi respeto por la identidad de la obra, que he preservado porque considero que es el núcleo de su valor”³². En efecto, la nueva producción respeta, casi hasta el escrúpulo, el libreto original, apoyándose, para ello, en la buena actuación de Juan Manuel Cifuentes, en el papel de don Hilarión, las actrices Diana López y Sandra Fernández, quienes encarnan a Casta y Susana, respectivamente, y Raquel Pierotti, una solvente *señá* Rita.

Fuera del ámbito lírico y en un terreno más popular, vale la pena hacer mención de *Mamá, quiero ser famoso*³³, de la agrupación catalana *La Cubana*, y *Hoy no me puedo levantar*, musical al estilo de Broadway, firmado por Nacho Cano, quien fuera componente del grupo de pop Mecano. Erraríamos si llamáramos musical al primero, cuyo ácido e inteligente guión corrió a cargo de Jordi Millán, porque más bien habría que definirlo, *stricto sensu*, como una revista posmoderna que, a mayor gloria de sus intérpretes, parodia el delirio colectivo por querer brillar en la *caja tonta*. Para ello despliega canciones, números de baile y una estética *kitsch* a raudales que enmarcan, a la perfección, el desarrollo de un argumento situado en la España de hoy o, dicho de otro modo, en la última “reserva espiritual del *famoseo*”. El público asume, de forma contraria a lo que ocurría en la mayor parte de los espectáculos de la formación, una posición premeditadamente pasiva, en un intento de distanciarlo del arrebatao absurdo que tiene ante sus ojos y, en consecuencia, de hacerle reflexionar por vía de la risa.

Por su parte, *Hoy no me puedo levantar* merecería unas líneas aunque sólo fuera por ser, sin competencia alguna, el espectáculo más visto durante el año que nos ocupa. Desde su estreno el 7 abril de 2005, en la Sala Rialto –rebautizada, por motivos crematísticos, como Teatro Movistar–, acogió a casi doscientos setenta mil espectadores que dejaron en taquilla más de trece millones de euros. Se trata de una “ópera moderna”, de factura técnica impecable, que, a partir de las canciones de Mecano, pretende dibujar la turbulenta y, a un tiempo, creativa *movida* madrileña, basándose en la historia de dos *paletos* que, llegados a un Madrid que aspiraba a la modernidad, consiguen un éxito para el que no estaban preparados. Más allá de ciertas carencias –personajes *tipo*, desarrollo previsible de la acción...– “hay un esfuerzo y un trabajo admirable en este musical”³⁴, en especial por parte de sus intérpretes, entre los que destacan Miquel Fernández, espléndido actor y todavía mejor cantante, Diego París, actor cómico que “convierte su personaje en oro”, y Javier Godino, quien “convence y conmueve con la degeneración de su personaje”.

LA ESCENA EXTRANJERA

Aun cuando el propósito fundamental de este trabajo es realizar un repaso crítico por el teatro español, el panorama quedaría cojo si no hiciera referencia explícita, siquiera breve, a ciertos montajes de textos foráneos. Fueron muchos y variados. Entre los clásicos, Shakespeare, autor sempiterno del que pudimos ver un remozado *Hamlet*, en montaje dirigido por Eduardo Vasco para el Teatro de la Abadía, una curiosa versión de *La tempestad* bien acompañada por Helena Pimenta, e, incluso, un espléndido *Julio César* en inglés, con Ralph Fiennes en el papel de Marco Antonio; y de Molière, *La escuela de los maridos* y *Las preciosas ridículas*, ambas piezas dirigidas por Adrián

Daumas (Teatro de Madrid), por no hablar del excelente montaje de *Le menteur*, pieza de Pierre Corneille basado en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, realizado por la “Comédie Française” en el Teatro de la Zarzuela, dentro de la programación del Festival de Otoño. Como clásicos de la modernidad pueden definirse Óscar Wilde y *El retrato de Dorian Gray*, texto cuya versión escénica dirigiera Marcia Ruiz para el Centro Cultural de la Villa; Maurice Maeterlinck, mentor del teatro simbolista, recuperado por Herman Bonnin, con montaje de *La intrusa*, para el Teatre Espai Brossa, y, por supuesto, Ibsen, cuyas *Casa de muñecas* –titulada para la ocasión *Nora*– y *Hedda Gabler* gozaron de contundentes montajes en el Teatre Lliure de Barcelona.

Con todo, fueron los autores contemporáneos los que coparon los principales escenarios. Así es el caso de Jean Cocteau, bien recibido en un Teatro de la Zarzuela que abrió sus puertas para la versión que Luis Antonio de Villena realizara de *La voz humana*; Eugène O’Neill, cuyos finos acordes fueron sabiamente interpretados por Mario Gas en su particular lectura de *A Electra no le sienta bien el luto*; Roland Topor, de cuya extensa obra Natalia Menéndez rescató *El invierno bajo la mesa*, estrenada en la Sala de la Princesa del María Guerrero; Dario Fo, cuya farsa *¡Aquí no paga nadie!*, bajo la dirección de Esteve Ferrer, llegó al Infanta Isabel; Martin Sherman y su *Bent*, historia de represión homosexual bajo el régimen nazi, dirigida por Gina Piccirilli en el Nuevo Teatro Alcalá, o David Mamet, autor de quien se estrenó *El búfalo americano*, en montaje de Paco Carrillo para el Centro de Bellas Artes de Madrid. A todos ellos habría que sumar alguna propuesta singular, tal el caso de *Infierno*, críptico espectáculo de Tomaz Pandur que, sobre textos de Dante, pasó sin pena ni gloria por el María Guerrero, y, por supuesto, *Terrorismo*, de los jóvenes hermanos rusos Presniakov, en una propuesta dirigida por Carlos Aladro en el Teatro de la Abadía.

De la internacionalización de la escena española da buena fe *Hysteria*, de Terry Johnson, obra en que se dramatiza el célebre encuentro que en Londres mantuvieron Sigmund Freud y Salvador Dalí, y que fue dirigida por el popular actor norteamericano John Malkovich en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

CODA

Lo hasta aquí expuesto es una sucinta y personal selección del enorme abanico de propuestas teatrales que llenaron los escenarios durante 2005. Y entiéndase también que se haya reducido, si bien no de forma exclusiva, a la escena madrileña, la más granada junto a la de Barcelona. Consuela pensar que no están todos los que fueron, síntoma inequívoco de que, pese a la sempiterna crisis que dicen –*decimos*– persigue al teatro, las propuestas de diversa índole proliferan y la dicha crisis parece no serlo tanto.

NOTAS

¹ Santiago Martín Bermúdez, “Contemporáneos en Almagro. Tres recreaciones quijotescas”, *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* 319 (2005), 105-11. Cita en 109.

² “Contemporáneos en Almagro...”, 105-06.

³ Rosana Torres, “He tratado de escuchar a Cervantes en silencio”, *El País* (2-11-2005), 40.

⁴ Javier Vallejo, “*En un lugar de Manhattan*. La fontanería errante”, *El País* (18-11-2005), 40.

⁵ Ignacio Francia, “*El Quijote* de La Fura abre el Festival de Castilla y León”, *El País* (15-6-2005), 48.

⁶ J.A. Vela del Campo, “Miren vuestras mercedes”, *El País* (13-3-2005), 50.

⁷ Para un estudio detallado de la ópera de Falla y de este montaje en particular, véase Yvan Nommick, “Dos lecturas musicales de *El Quijote*: Ruperto Chapí y Manuel de Falla” y Bernard Gille, “*El retablo de Maese Pedro*: un libreto en el umbral de su música”, ambos artículos en *La venta de Don Quijote. El retablo de Maese Pedro*, Madrid: Teatro de la Zarzuela / Ministerio de Cultura, 2005, 9-19 y 33-43, respectivamente.

⁸ Véase “*La entretenida*. Pobre Cervantes”, *El País* (6-2-2006), 42.

⁹ Santiago Martín Bermúdez, “Encuentro con Eduardo Vasco. Hacer una auténtica Compañía”, *Primer Acto* 307 (2005), 97-104. Como balance de los 20 años de trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, véase el estupendo monográfico que la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* –en su número 22– acaba de editar con el título *Clásicos entre siglos*. Se trata de un esmerado panorama trazado por Javier Huerta Calvo –director del número– y Héctor Urzáiz Tortajada.

¹⁰ “*La discreta enamorada*. Disparate”, *El País* (10-6-2005), 54.

¹¹ “*Melocotón en almibar*. Mihura, un siglo”, *ABC Madrid* (18-4-2005), 70.

¹² Eduardo Haro Tecglen, “*Tres sombreros de copa*. El mito está vivo”, *El País* (13-9-2005), 40.

¹³ Véase Antonio Gago Rodó, “En torno a *Cara de plata*. Representar a ‘con’ Valle-Inclán”, *Primer Acto* 309 (2005), 109-14.

¹⁴ Miguel Mora, “El CDN vuelve a Valle con *Cara de plata*, primera de sus feroces *Comedias bárbaras*”, *El País* (12-1-2005), 33.

¹⁵ Para un análisis detallado, véase Jesús Rubio Jiménez, “Valle-Inclán y Ángel Facio: entre el teatro independiente y el teatro oficial (a vueltas con la extravagancia)”, *Ínsula* 712 (2006), 22-30.

¹⁶ Juan Ignacio García Garzón, “*Romance de lobos*. El ocaso de los dioses”, *ABC Madrid* (9-4-2005), 70.

¹⁷ K. Carrera, “El director portugués Luis Miguel Cintra estrena en La Abadía *Comedia sin título*, de Lorca”, *El País* (10-9-2005), 45. Véase también Julio Bravo, “Lorca ingresa en La Abadía”, *ABC Madrid* (9-11-2005), 57.

¹⁸ Juan Ignacio García Garzón, “*Flor de otoño*. Sombras y nieblas”, *ABC Madrid* (24-9-2006), 58. *Ibidem*, 58.

¹⁹ Para una reflexión extensa sobre la obra, véase José Henríquez, “Entrevista con Laila Ripoll. Soy nieta de exiliados y eso marca”, *Primer Acto*, 309 (2005), 119-27.

²⁰ Y eso a pesar de alguna incoherencia clamorosa: bombardeos en la posguerra, por poner un ejemplo.

²¹ Rosana Torres, “Animalario y Mayorga estrenan *Hamelin* en la Abadía”, *El País* (11-5-2005), 45.

²² Juan Ignacio García Garzón, “*Hamelin*. Las ratas”, *ABC Madrid* (14-5-2005), 61.

²³ Rosana Torres, “El CDN acoge a jóvenes creadores escénicos con una obra de Raúl Hernández”, *El País* (30-5-2005), 45.

²⁴ Así tituló su reseña Juan Ignacio García Garzón, aparecida en el diario *ABC* (10-1-2005), 58.

²⁵ Eduardo Haro Tecglen, “*Azaña*. Un intelectual en guerra”, *El País* (29-1-2005), 41.

²⁶ Andrea Aguilar, “José Luis Gómez repone el monólogo de Azaña en cuatro funciones”, *El País* (27-1-2005), 39.

²⁸ Rosana Torres, “*Homenaje a los malditos*, de Calonge y La Zaranda, en el Teatro Español”, *El País* (6-9-2005), 44.

²⁹ Rosana Torres, “Nuevas miradas desempolvan la zarzuela”, *El País* (6-8-2005), 37.

³⁰ Véase *La parranda*, Madrid, Ministerio de Cultura / Teatro de la Zarzuela, 2005.

³¹ J. Á. Vela de Campo, “Apoteosis de Sagi”, *El País* (12-6-2005), 58.

³² Rosana Torres, “Sergio Renán transmite a *La verbena de la Paloma* su pasión por el cine”, *El País* (8-12-2005), 28.

³³ Estrenado a finales del 2003, llegó a la Gran Vía madrileña en febrero de 2005. Por su relevancia, hemos considerado pertinente su inclusión en nuestro trabajo.

³⁴ Julio Bravo, “*Hoy no me puedo levantar*. Más ruido que nueces”, *ABC Madrid* (9-4-2005), 70. Véase también Rosana Torres, “Nacho Cano crea una ópera moderna”, *El País* (6-4-2005), 42, y, en ese mismo diario, Fernando Iñiguez, “Los ochenta, según Nacho Cano” (8-4-2005), 42.