

Revista del Teatro Cuyás

La Luna de

Febrero / Marzo
2007

PLAY STRINDBERG

Teatro de alto voltaje con Nùria Espert,
José Luis Gómez y Lluís Homar

HANSEL Y GRETEL
La ópera con títeres entra

LA BARRACA DE COLÓN
Una delirante e insólita visión del
Descubridor descubierto

EN UN LUGAR DE MANHATTAN
Els Joglars y Albert Boadella
reinventan El Quijote

**LOS MEJORES SKETCHES
DE LOS MONTY PYTHON**
Para partirse de risa

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES
Tirso de Molina entra en el Cuyás de la mano
de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

**LA MEJOR DANZA SE BAILA
EN EL TEATRO CUYÁS**
Llegan Ananda Dansa,
Aterballetto, Sol Picó,
Marta Carrasco y María Pagés



Cabildo de
Gran Canaria

CULTURA

www.grancanaria.com

el Cuyás

La Luna del Cuyás

Edita Teatro Cuyás

Calle Viera y Clavijo, s/n
35002 Las Palmas de Gran Canaria
Tel. 928 43 21 80 Fax. 928 43 21 82
Email: info@teatrocuyas.com
Web: www.teatrocuyas.com

Presidente del Cabildo de Gran Canaria

José Manuel Soria López

Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico

Pedro Luis Rosales Pedrero

Gerente

José Ramón Risueño

Director Artístico

Gonzalo Ubani

Jefe de Redacción

Francisco M. Lezcano

Coordinadora de Redacción

Pilar Martínez Rivas

Fotografía

Productores de espectáculos
y Archivo del Teatro

Depósito Legal G.C.880-2001

Dirección de Arte y Maquetación

Maldito Rodríguez

Imprenta

San Nicolás

Taller postal / Envío suscriptores

Vía Directa Marketing





SUMARIO

TEMPORADA 2006 / 2007

04

HANSEL Y GRETEL

Un espectáculo para pequeños y grandes en el que se reinventan los territorios de la infancia.

06

LA BARRACA DE COLÓN

Teatro Corsario nos descubre la vida de Colón en un montaje circense, planteado al margen de los dictados de la historiografía oficial.

08

ENTREVISTA CON FERNANDO URDIALES

El director de *La Barraca de Colón* cree que falta hoy en día un teatro que nos ayude a ejercitar una gimnasia mental.

10

EN UN LUGAR DE MANHATTAN

Els Joglars se atreve con el retrato contemporáneo más indómito e iconoclasta que de *Don Quijote* se haya planteado hasta la fecha.

11

ENTREVISTA CON ALBERT BOADELLA

El director y actor catalán advierte que *hemos perdido la brújula de la dignidad* y que *la gente ya no tiene contención de sí misma*.

14

LOS MEJORES SKETCHES DE LOS MONTY PYTHON

Una divertida y transgresora revisión de algunos de los inolvidables *gags* de los ingleses creadores de *La vida de Brian*.

16

PLAY STRINDBERG

Dürrenmatt se apropia sintéticamente de *Danza Macabra*, una de las obras capitales del autor sueco, para transformar con humor su universo atormentado.

20

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

La Compañía Nacional de Teatro Clásico sube al escenario del Teatro Cuyás por vez primera a Tirso de Molina.

24

LA DANZA QUE NOS ESPERA

El Teatro Cuyás oferta a su público una succulenta oferta de excelente danza con Ananda Dansa, Aterballetto, Sol Picó, Marta Carrasco y María Pagés.

26

PRECIOS

27

BONOS Y DESCUENTOS

HANSEL Y GRETEL

TÍTERES, MÚSICOS Y CANTANTES PARA ACERCAR A LOS NIÑOS AL MUNDO DE LA ÓPERA

El **Centro de Títeres de Lleida** sobrepasa el marco del teatro de ópera para penetrar de lleno en el teatro de títeres, a través del popular cuento de los hermanos Grimm

Hansel y Gretel, el popular cuento de los Hermanos Grimm, sigue siendo, aún hoy, un referente constante de la mejor literatura fantástica universal. Pero también es una magnífica ópera que Engelbert Humperdinck compuso entre 1891 y 1893, siguiendo los deseos de su hermana Adelheid Wette, autora de la versión dramática de esta valiosa aventura aleccionadora sobre dos hermanos que deben defenderse de la maldad, el egoísmo y la mentira. El espectáculo coproducido por el Gran Teatro del Liceu, Teatro Nacional de Cataluña y el Centro de Títeres de Lleida, se formula como una ópera dirigida a los niños en la que se sobrepasa el marco meramente teatral para penetrar de lleno en los parámetros del teatro de títeres.

El citado montaje -dirigido especialmente a niños de 6 a 11 años- que presenta el Teatro Cuyás, constituye todo un reto por cuanto invierte el protagonismo de los actores cantantes, llevándolos a asumir el rol de titiriteros. Esta puesta en escena pretende acercar a los niños al fascinante mundo de la ópera. Cuatro cantantes, cuatro músicos que actúan en directo y ocho manipuladores de títeres, participan en este montaje de una hora de duración, dividido en cuatro actos, cuya adaptación y arreglos musicales firma Albert Romani.

La citada pieza de Engelbert Humperdinck, es uno de esos ejemplos, no muy abundantes, de que a pesar de haber sido escrita para el público infantil, seduce el oído de los más melómanos, así como el cuento en que se basa sigue siendo un referente constante del repertorio fantástico, incluso en la memoria de los que ya son mayores. Fue estrenada en el Teatro de la Corte de Weimar el 23 de diciembre de 1893, bajo la dirección de Richard Strauss.

Hansel y Gretel es una obra sinfónica que tiene la virtud de congeniar, con naturalidad y destreza, cantos y melodías de raíz tradicional con temas de una factura creativa de exquisita inspiración, así como dotados de una sugerente y relevante expresividad dramática, que hacen aflorar, en todo momento, el alma y los sentimientos de este cuento escenificado. El libreto original de la ópera, escrito por Adelheid Wette, hermana del compositor, ofrece una versión del cuento más humana y poética, con claros referentes a la religiosidad de la época, al tiempo que incorpora escenas y personajes fantásticos como notas de contraste y bondad dentro de la sobriedad del hilo temático.

Según Joan-Andreu Vallvé, director artístico del Centro de Títeres de Lleida, *poner en escena esta ópera con marionetas ha sido, además de un reto, una tarea estimulante. Un reto, porque exige realizar una reescritura que posibilite catapultar todo el protagonismo, hasta ahora en manos de actores-cantantes, hacia unos personajes de materia inerte, capaces de ser animados. Es una tarea del todo estimulante, ya que se trata de crear o rediseñar todo un mundo, tanto o más imaginario que el del propio cuento.*

En la versión que el Centro de Títeres ofrece en el Teatro Cuyás, reducida y limitada también por lo que respecta a la instrumentación, se mantiene la diversidad de los temas musicales, pero se permite introducir algún cambio de personajes -las hadas en lugar de los ángeles- que propician nuevas metáforas visuales y situaciones, más comprensibles y acordes con la naturaleza de las marionetas, buscando una dinámica más fluida del espectáculo en consonancia con el público infantil y familiar al que se dirige. Una forma de poner al alcance de todos, y especialmente de los niños, el maravilloso y fascinante mundo de la ópera.



HADAS, BRUJAS, VENDEDORES DE ARENA Y ROCÍO

Un día en que no había nada que comer en casa, la madre envía a Hansel y Gretel al bosque a recoger fresas. Los hermanos se pierden en el paraje frondoso que habitan muchos seres fantásticos: el vendedor de arena, que esparce un polvo que les produce somnolencia; las hadas, que velan los sueños de los niños perdidos; incluso, un vendedor de rocío, que los despierta de madrugada con finas gotas de agua.

Esa mañana luminosa, Hansel y Gretel creyeron que les sería fácil encontrar el camino de vuelta a casa. Pero, de repente, llegaron a una cabaña desconocida donde se encontraron a unos títeres hechos de golosina, tan grandes como ellos. ¡Qué bien!, se dijeron, imaginándose el festín de dulces que les aguardaba, sin percatarse de que aquel lugar era la guarida de la bruja glotona, que convertía a los niños en mazapán para comérselos después.

Cuando la bruja vio a los niños se rió. Dijo las palabras mágicas y los dejó encantados. Después, deshizo el hechizo de Gretel para hacerla trabajar avivando el fuego de una enorme olla que ya hacía *chup-chup*. Gretel, que se había aprendido las palabras mágicas, a escondidas, se apresuró en deshacer el hechizo de Hansel y, entre los dos, y unos buenos golpes de escoba, hicieron caer a la bruja en el humeante caldero, en donde se convirtió en mazapán. Más tarde, los títeres volvieron de nuevo a ser niños como antes, y Hansel y Gretel volvieron a casa para reencontrarse con sus padres.





LA BARRACA DE COLÓN

UNA IRREVERENTE E ICONOCLASTA VISIÓN DEL DESCUBRIDOR DE AMÉRICA

Una *troupe* de artistas de circo y variedades representa a su modo la vida del **Almirante**, alejada de las interesadas historias oficiales

Si realmente estamos dispuestos a admitir de forma desprejuiciada la *otra* historia del Descubridor del Nuevo Mundo, Cristóbal Colón, la compañía vallisoletana Teatro Corsario, nos ofrece una iconoclasta ruta alternativa, llena de magia, humor y ensoñación, para alcanzar los mapas del mundo esférico colombino que ninguna otra cartografía oficial nos ha mostrado hasta la fecha.

Cansado de la inamovible y dogmática versión oficial del Cristóbal Colón que la historia se ha permitido perpetuar secularmente por los siglos de los siglos, la compañía Teatro Corsario ha construido la fábula circense *La barraca de Colón*, un espectáculo lleno de simbolismo y atinada ironía, que nos acerca el perfil más humano y la faceta de engañador engañado del almirante genovés que hizo realidad la reconversión del antiguo mundo en una comunidad global. Para ello, el escenario se llena de una singular *troupe* de artistas de circo y variedades, en la que no

faltan payasos, malabaristas, domadores, magos y equilibristas... Toda una tripulación embarcada rumbo a la gloria por un puñado de maravedís.

La barraca de Colón es una sugerente versión libre de Fernando Urdiales que cuenta en clave de humor negro, la vida de uno de los personajes más complejos y enigmáticos de la Historia, un ser cuya peripecia vital no sólo estuvo repleta de infortunios, sino que concluyó en un ocaso humillante. Teatro Corsario formula una atrevida ficción del Colón antihéroe, humanizando al célebre personaje que en esta fantástica barraca circense se convierte en un domador de fieras, junto a una Isabel la Católica equilibrista.

Los catorce personajes que aparecen en *La barraca de Colón* levantan con derrochadora energía y humor histriónico, la historia nunca contada de Colón, sus avatares y conflictos con los Reyes Católicos y la tripulación

que lo acompañó en su codiciosa gesta, su ambición sin escrúpulos, sus contradicciones y paradojas, su decepción y amargura al final de su vida. La carnavalera y provocadora bufonada de Teatro Corsario alrededor de la figura del legendario navegante, fusiona magistralmente lo grotesco con el espíritu y la estética del cabaret, en donde también la música y las canciones juegan un papel primordial en el montaje.

Se sentirán cómodos con estos *corsarios* de la escena, aquellos espectadores que admiten sin trauma alguno la Historia como un paradigma global, como una crónica viciada a partir de la que podemos replantearnos hechos y acontecimientos desde otras perspectivas críticas y otras lecturas posibles. Seguro que aquellos otros que se acomoden en su butaca con una visión omnipresente de Cristóbal Colón y de su gesta evangelizadora, admitirán a regañadientes esta ficción extremadamente cuidada que es *La barraca de Colón*.



ENTREVISTA

FERNANDO URDIALES

“Tengo debilidad por los perdedores y, Colón, de alguna manera lo fue”

Fernando Urdiales posee una extensa trayectoria que ha desarrollado como director y actor junto a la compañía Teatro Corsario. La mirada desapasionada y despojada de todo tipo de tópicos históricos sobre Cristóbal Colón, que en este montaje nos ofrece, tiene por objeto aportar una visión iconoclasta del Descubridor de América, que nos acerca a su perfil más humano y a su faceta de engañador engañado, de perdedor, en definitiva, que es la alegoría más común del héroe contemporáneo. Nuestro circo de variedades, con toda una legión de artistas marginales y defectuosos, representa la vida del Almirante a nuestro modo. La barraca de Colón es un montaje muy libre, plagado de elementos propios de la barraca de feria que cuenta, en clave de humor negro, la compleja vida de este personaje histórico. Aquellos espectadores que ocupen su localidad pensando que verán el relato hierático y documentado, o la versión oficial del Descubrimiento a través de los ojos de Colón, se verán defraudados. Esta obra está llena de agilidad, diversión y humor, y de una gran sugerencia estética.

Para Urdiales, la historia se construye a partir de aseveraciones documentadas que, por lo general, permanecen inamovibles, como los dogmas de fe, en el transcurso del tiempo. Constituyen la versión oficial de los hechos y de acontecimientos concebida para contribuir al fortalecimiento y la perennidad de los poderes, para consolidar su ideología y el ámbito sobre el que se ejerce su dominio secular. La biografía de Cristóbal Colón ha sido construida a partir de documentos que tratan de argumentar la mentira interesada, defendida sin pudor alguno de manera obsoleta, por los siglos de los siglos. La mayoría de sus escritos fueron censurados o desaparecieron. Lo que ha llegado hasta nosotros mutilado no es, por tanto, verosímil ni fiable. Si tratáramos de palpar las aristas, los recovecos, los orificios y los fluidos del personaje, tal vez podríamos abrir la imaginación hacia otras ficciones que lo hicieran más humano y también menos despreciable.

Teatro Corsario juega con esa posibilidad, con esa ficción. Como señala su director, *la obra está cargada de signos o símbolos que invitan al espectador a entregarse a la imaginación... Lo grotesco y el expresionismo son dos recursos expresivos que siempre han caracterizado el trabajo de la compañía. Al trasladar la acción del montaje a una barraca de feria, se crea un distanciamiento mucho más eficaz desde el punto de vista teatral. Los personajes –domadores, magos, payasos, equilibristas, etcétera– son los que cuentan la vida de Colón; este hecho distancia indudablemente esta propuesta del naturalismo de una biografía al uso. Como todo es una farsa, integramos elementos anacrónicos, que son muy propios del lenguaje y contexto barraquero.*

Para Fernando Urdiales, Colón fue un pícaro, un engañador engañado. Antes de morir en Valladolid solo, enfermo y pobre, persigue a Fernando el Católico en una mula reclamándole los bienes que le había prometido tras el Descubrimiento del Nuevo Mundo. Terminó como un fracasado que se volvió loco, aguantando las embestidas de sus propios fantasmas. *Tengo debilidad por los perdedores y, Colón de alguna manera lo fue.*

El director se pregunta cómo no va a estar el teatro en crisis permanente si lo está el mundo, la sociedad global de la que extrae sus argumentos y a la que se dirige. *El teatro no debe renunciar a afianzarse como un arte que, con independencia de la interacción con otras formas de expresión, tiene unas señas de identidad propias e irrefutables, sobre todo aquellas que conciernen a la relación en el tiempo y en el espacio entre actores y espectadores, dice. Según Urdiales hace falta hoy en día un teatro que nos ayude a ejercitar una gimnasia mental que fortalezca el músculo del razonamiento y contribuya a que la mente del espectador posea argumentos y defensas para librarse de la información intoxicada y de los cantos de sirena del consumo, concluye.*



TEATRO CONTRA VIENTO Y MAREA

La compañía Teatro Corsario se forma en 1982. Desde entonces, su trayectoria se ha venido caracterizando por un especialísimo tratamiento de los clásicos en lengua castellana, que ha situado a Teatro Corsario entre las mejores compañías de verso del teatro español. En sus inicios abordó textos muy variados de autores tan distintos como Tennessee Williams, Jardiel Poncela, Lewis Carroll, Jean Cocteau, Artaud o Peter Handke. También han trabajado novedosos espectáculos de títeres para adultos que, bajo la dirección de Jesús Peña, se inician en 1994 con *La maldición de Poe*, prosiguen con *Vampyria* (1997), y culminan con su más reciente *Aullidos*, una propuesta inspirada en los cuentos tradicionales. Bajo la dirección de Fernando Urdiales, Teatro Corsario ha estrenado *Sobre ruedas* (1987), *Pasión* (1988), *El gran teatro del mundo* (1990), *Asalto a una ciudad* (1991), *Amar después de la muerte* (1993), *Clásicos locos* (1994), *La vida es sueño* (1995), *Coplas para la muerte* (1996), *Edipo Rey* (1998), *El mayor hechizo, amor* (2000), *Titus Andrónicus* (2001), *Don Gil de las calzas verdes* (2002), *Celama* (2004) y *La barraca de Colón* (2005). La máxima de esta compañía vallisoletana: *sólo existimos para crear teatro, y lo hacemos contra viento y marea*.

El gran acierto de Teatro Corsario ha sido recuperar el espíritu inquieto y provocativo del teatro independiente. Beben de la fuente del cabaret alemán de los años treinta, y en sus propuestas escénicas, por lo general, se fusiona magistralmente lo grotesco y la tragedia.



EL ESPECTÁCULO TOTAL

La barraca de Colón es un tributo a la vida, a la lujuria y a los sentimientos, aunque por el fondo sigan viajando mensajes sobre la oscura alma humana, sobre los olvidos, los desprecios y la cara oculta de los pobres héroes.

Roberto Herrero. *El Diario Vasco*

Recuperando el espíritu de la Comedia del Arte, en este espectáculo los actores bailan y cantan, hacen el payaso, practican números de magia, manipulan títeres, son ventrílocuos y equilibristas. En definitiva, despliegan un abanico de capacidades que junto a la abundancia y colorido de los elementos de utilería, hace brillar el espectáculo.

Julia Amezúa. *ABC*

Teatro Corsario nos abre, desde su humor, su ironía, su sátira, un espacio para la crítica a la sumisión obscena; un espacio a una razón más limpia, más común.

Patrick Smith. *CNT*

La escena clave, fundamental, de *La barraca de Colón* es la de los sin papeles, pues en el contexto actual, ningún evento, reunión, conmemoración que haga referencia o celebre el descubrimiento de América y de sus protagonistas, puede eludir tan triste realidad.

Carlos Toquero. *El Mundo*



EN UN LUGAR DE MANHATTAN

HISTORIA DE UN INGENIOSO FONTANERO Y DE SUS CHAPUZAS A DOMICILIO

Albert Boadella y Els Joglars reactualizan *El Quijote* para formular una crítica delirante sobre la frivolidad contemporánea

Albert Boadella y su Els Joglars se suben por vez primera al escenario del Teatro Cuyás, para presentarnos un iconoclasta montaje que gira alrededor del espíritu de la aventura del caballero de la triste figura. *En un lugar de Manhattan* se articula como una versión libre y contemporánea del ilustre Quijote, que Boadella, responsable de la dramaturgia y la dirección, traslada a la sociedad actual con el objeto de enfrentar dos sistemas diametralmente opuestos de entender y justificar la vida. Si la obra de Miguel de Cervantes se manifiesta como una caricatura de la literatura caballeresca de la época, el montaje de Els Joglars viene a ser una parodia sobre la delirante vanguardia teatral, que encuentra en la deconstrucción de los clásicos la justificación de su existencia.

La obra, producida a partir de un encargo realizado a la compañía catalana por la presidenta de la Comunidad de Madrid, Esperanza Aguirre, con motivo del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, se

desarrolla a partir de una singular y peculiar trama que insiste en el recurso del teatro dentro del teatro. Gabriela Ossini es una moderna directora escénica argentina, que ensaya con un grupo de actores el estreno de su próximo montaje, un Quijote del siglo XXI, cuya rompedora versión sitúa al ingenioso hidalgo, nada más y nada menos, que en la isla de Manhattan. Pero los insolentes delirios de la argentina tropiezan con un accidente doméstico que introduce en la escena de esta sátira insolente, a los dos personajes centrales de la obra, los dos operarios que intentarán solventar las inoportunas goteras del local. Justino Peláez (Ramón Fontseré), un fontanero contrariado por el imperio que ejerce la multinacional del bricolaje doméstico Leroy Merlin, un caballero de ideales góticos y cristianos, y su ayudante, un Sancho entrañable que encarna el actor Pep Vila, se inmiscuyen en los ensayos poniendo en tela de juicio los valores propuestos por la petulante Ossini, su concepción de la modernidad desde los

planteamientos que impone la frivolidad de la época actual. Realidad y ficción se mezclarán de ahí en adelante como en *El Quijote* mismo.

Esa confrontación y conflicto entre dos mundos de morales pretéritas y modernidades cuestionables, es la que sirve a Boadella para provocar una reflexión sobre valores humanos como la dignidad, la ética, el sentido común, el respeto... En ese juego de espejos y paralelismos de ida y vuelta plantea aguda y mordazmente el director catalán su Quijote.

El montaje, que absorbe todas las esencias de la novela de Cervantes y por ello alterna momentos divertidos y cómicos con otros de delirio, patéticos, crueles o emocionantes, entretiene recursos metateatrales y metaliterarios, baraja las diferentes estructuras entrecruzadas, las mezcla y desarrolla en una propuesta que es un prodigio de virtuosismo técnico por parte de los nueve actores que integran el reparto.

ENTREVISTA

ALBERT BOADELLA

“La palabra sirve hoy como ocultación de la realidad”

Según el director y dramaturgo catalán Albert Boadella, *asombra constatar cómo no queda un solo vestigio quijotesco en nuestra sociedad contemporánea. La extinción de la España cervantina, ha propiciado que el ejército de acomplejados militantes de la modernidad escénica, no haya escatimado esfuerzos para convertir Alonso de Quijano en un mindundis cualquiera.* Nacido hace 63 años en Barcelona, Boadella fundó con sólo 19 años una de las compañías capitales sin la que sería imposible entender la historia del teatro español de finales del siglo XX, Els Joglars. Sobre la obra *En un lugar de Manhattan*, el director avanza que nunca pensó en una adaptación pseudoauténtica: *siempre me han dado una sensación necrófila, extraña y totalmente falsa. Hay que hacer clásicos que sigan teniendo potencia a través de una mirada actual. Obviamente, aquel mundo singular ya no es el nuestro, aunque siga siendo un goce indescriptible revivir, sólo por unos instantes, algunos destellos de la novela y establecer careos con el presente. Por eso he optado por la naturalidad; por ofrecer testimonio por un lado de la ignorancia ilustrada de nuestra época, y por otro, del mundo arcaico representado por los dos personajes centrales de la historia. Dos personajes -Peláez, el fontanero, y Sancho, su ayudante- que están condenados a entenderse.*

Confiesa sentirse más cerca del Renacimiento que de la demagogia artística de su época. *Nuestro empeño nos sitúa fuera de la factoría vanguardista, pero tampoco hacemos ningún esfuerzo en demostrar lo contrario. Nos sentimos vinculados al retrato cervantino sobre la realidad, la ficción, el desvarío o la cordura. Además, se da la paradoja que desde la escena reproducimos acciones fingidas, pero que a menudo consiguen provocar emociones auténticas, incluso mucho más intensas que la propia realidad.* En un lugar de Manhattan absorbe todas las esencias de la novela de Cervantes y por ello alterna momentos divertidos y cómicos con otros de delirio, patéticos, crueles o emocionantes, dice. *He jugado con los contrastes; he puesto de relieve lo actual y lo he enfrentado a unos personajes anacrónicos, poseedores de un sentido pronunciado de lo arcaico, de tal manera que este Quijote es comprensible incluso para los que jamás hayan leído la novela.*

A juicio de Albert Boadella, la gente ya no otorga importancia a los elementos que podrían definir la moral quijotesca, como la dignidad, por ejemplo, o el honor. *Hemos perdido la brújula de la dignidad; la gente ya no tiene contención de sí misma. El espectáculo de indignidad abrumba, y se da incluso en la vejez. ¿Quién tiene hoy un amor platónico?, se pregunta. Hemos pasado de tener un concepto del amor propio elevadísimo, a contar nuestras miserias y nuestra vida sentimental en la televisión. ¿Rige hoy el sentido común y la ética en la política? La política ha entrado en una espiral de alejamiento de la ciudadanía preocupante, advierte quien ha mantenido en los últimos años una crítica actitud con el nacionalismo y se ha implicado abiertamente en el proyecto del nuevo partido Ciutadans de Catalunya, lo que lo ha colocado en la diana de los extremistas. Es difícil vivir a contracorriente. Ciutadans está más cerca de la idea de ciudadano surgida a partir de la Revolución Francesa; busca el ideal republicano, ése que no se deja convencer por los retablos. La actualidad es refractaria a la existencia de Quijotes; se les encerraría en un frenopático.*

Para el director, el teatro debe articularse como un catalizador de las necesidades del espectador. *El público asiste a un ritual en directo, porque hoy en día la comunicación se realiza a través de formas y soportes electrónicos, con lo que el espectador no se siente realmente identificado con lo que ve. Hoy ya no existe la catarsis del teatro griego, porque los constructores del teatro piensan en sí mismos y no en el público para el que trabajan. El arte del siglo XX y el del XXI se ha caracterizado por su absoluta endogamia, por mirarse a sí mismo. La palabra sirve hoy como ocultación de la realidad, se ha convertido en un aparato fantástico para lograrlo. El teatro es hacer surgir cosas de un escenario desnudo. Y cuanto más desnudo el escenario y más cosas puedan aparecer en esta desnudez, más posibilidades de sugestión existirá. Todo lo que podamos conseguir con el cuerpo y la voz del actor, fantástico. En esto me declaro discípulo de Peter Brook, que es el que mejor ha sabido tratar el espacio y la poética del espacio.*

COMO SI NADA

POR ALBERT BOADELLA

En los últimos tiempos, cuando me enfrento a una nueva aventura escénica, las dudas son cada vez mayores. La paradoja es que me sentía mucho más seguro en los inicios porque el coraje que promueve la inconsciencia aporta mayor confianza, y entonces se trabaja con una incontestable convicción. En este sentido, después de 44 años bajo el nombre de Els Joglars, me pregunto hoy cuál es el sedimento de tantas horas empleadas en llenar escenarios. Sospecho que son muy pocas cosas. Quizás un espacio vacío donde los objetos surgen y desaparecen sutilmente. Algunas situaciones que brotan de forma tan natural que no necesitan subrayar ninguna

intención, o sea, un clima de juego sobre la escena con unos actores que interpretan sin ningún indicio de esfuerzo, irradiando una sensación de improvisación parecida a la vida. En definitiva, un conjunto dramático, cuya apariencia de simplicidad, pueda incitar a los espectadores a preguntarse ¿Eso necesita seis meses de ensayo?

Podría parecer que durante las últimas décadas he gastado las energías satirizando al prójimo tal como piensan los interesados y los primarios, pero esta apreciación publicitaria nada tiene que ver con la íntima realidad. Mi máximo y obsesivo interés ha

consistido siempre en reducir la artificialidad inherente al arte teatral que tanto complace a los forenses teatrales. Hoy se antepone el informe del experto a la experiencia misma.

Obviamente, en esta obra, la búsqueda de algunas analogías con *El Quijote* ha supuesto un largo y minucioso esfuerzo, pero insisto, lo más complicado es que no quede rastro de las dificultades y el público pierda el sentido del tiempo, mientras contempla durante dos horas y tres minutos, una realidad delirante mostrada con natural espontaneidad. Si ello no resulta así, lo lamento, pues no sé hacerlo mejor.



BUSCAR LA COMPLICIDAD DEL ESPECTADOR

En el teatro existe una gran diferencia entre ser y querer ser. Boadella y Els Joglars, pertenecen a los primeros. Un teatro con señas de identidad propias.

Leopoldo Centeno. *La Voz de Galicia*

El teatro no puede crecer en medio de los conformismos. Y todo poder tiende a la conformidad y a conseguir la sumisión. El pretexto de un loco, dando lanzadas a la modernidad, sella el montaje enésimo de estos maestros, que nos han traído en casi medio siglo los aromas del mejor teatro.

Joaquín Fuertes. *El Comercio*

Boadella ha hecho justicia a Cervantes; no lo ha *ajusticiado*, como esos directores a la moda violentan los clásicos y los sacrifican a su onanismo. Como hizo con *Ubú, Pla y Dalí*, Boadella apuesta por el psicodrama; en este caso; la locura que libera al teatro de las ataduras pseudovanguardistas.

Sergi Doria. *ABC de Barcelona*

El director de Els Joglars desposee a su propuesta escénica de artificios inútiles, y aboga por un arte teatral que busque la complicidad del espectador, que lo haga disfrutar del hecho escénico en lugar de confundirlo con un lenguaje enrevesado.

Carme Tierz. *El Periódico*

Convertido en una suerte de Pierre Menard apócrifo, Albert Boadella sigue el ejemplo de Cervantes y, como éste hiciera en *El Quijote*, entreteje recursos metateatrales y metaliterarios, baraja las diferentes estructuras entrecruzadas, las mezcla y desarrolla en un montaje que es un prodigio de virtuosismo técnico por parte de actores y director.

Juan Ignacio Garzón. *ABC de Madrid*



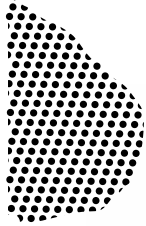
ELS JOGLARS: UN FENÓMENO TEATRAL EXCEPCIONAL

POR JOAN ABELLÁN

Nos encontramos delante de un fenómeno teatral excepcional: Els Joglars. El suyo ha sido un trabajo escénico continuado, el cual, aparte de la oportunidad satírica puntual, ha dado sistemáticamente al público productos escénicos de calidad indiscutible. Inventiva dramática, rigor interpretativo y sorpresa visual han sido las constantes de su larga trayectoria. Espectáculo tras espectáculo, Albert Boadella y los colectivos de artistas y técnicos que han trabajado bajo el nombre de Els Joglars o con otras denominaciones en casos puntuales, han hecho que su público haya disfrutado sistemáticamente del sorprendente abasto expresivo que a sus manos pueden llegar a alcanzar los dos elementos teatrales esenciales: el actor y el espacio.

A nadie se le escapa que cuarenta años de teatro son realmente muchos años para mantener una línea de trabajo con el sello de un estilo particular perfectamente definido y vigente. Y, no obstante, a pesar de los enormes cambios experimentados por la sociedad donde han trabajado, a pesar de la misma voluntad de actualización constante de su lenguaje teatral y de los no siempre fáciles avatares vitales que han acompañado su trayectoria, el teatro con la marca Els Joglars ha mantenido una coherencia estilística calificable, como mínimo, de singular.

El estilo de Els Joglars se construye a partir del no-abandono de los orígenes de dos fundamentos creativos esenciales: su método de trabajo y el arraigo sistemático de sus creaciones en convicciones personales profundas. ¿Dos almas – seny i rauxa-? (juicio y arrebat) cosquilleándose una a la otra durante cuarenta años: una, la que quiere hacer en escena la autopsia de la verdad al precio que sea, y llegar al fondo de la hipótesis del punto de partida de cada nueva aventura escénica, y la otra, no menos fanática, la que quiere inventiva formal y rigor técnico de principio a fin de la aventura. Probablemente haya sido este particular binomio, método e imaginación, defendido a capa y espada por Albert Boadella desde que se hizo cargo del nombre que lo llevaría a la fama, lo que ha hecho que la estética y la ética de su teatro hayan generado, desde sus inicios, un estilo tan original. Lo cierto es que a lo largo de los últimos cuarenta años Els Joglars ha demostrado que el teatro es un arte vivo, es decir, un arte formalmente nada cerrado, temáticamente no agotado y nitidamente distanciado de la literatura, de la televisión, de los museos y del parque temático generalizado.



LOS MEJORES SKETCHES DE LOS MONTY PYTHON

EL MEJOR HUMOR EN VERSIÓN ORIGINAL ESPAÑOLA Y SIN SUBTÍTULOS

Las compañías **Imprebis** e **Yllana** rememoran, en un frenético e ingenioso espectáculo, infinidad de *gags* de los protagonistas de películas como *La vida de Brian* o *El sentido de la vida*

Las dos compañías Imprebis e Yllana se unen para presentar, por primera vez en España, el espectáculo *Los mejores sketches de los Monty Python* –los maestros británicos, auténticos representantes del humor absurdo, surrealista e ingenioso–, un grupo que llegó a estar prohibido en nuestro país, y que sorprendió a todos con sus series de televisión y películas como *La vida de Brian* o *El sentido de la vida*, entre otras, y que ha marcado el humor y la manera de hacer de muchas de las compañías teatrales y cómicos de medio mundo. Su trayectoria está jalonada de memorables e hilarantes obras, y sus seguidores por todo el mundo se cuentan por legiones. La presencia en el Teatro Cuyás de estas dos compañías será una ocasión única para disfrutar de lo mejor de Monty Python en versión original española, sin subtítulos.

En 1994 Imprebis introdujo en España el teatro de improvisación y, desde entonces, ha llegado a más de medio millón de espectadores en diez países distintos, batiendo todos los registros de originalidad, frescura y diversión, y obteniendo los premios más destacados de crítica, espectadores y prensa especializada. Por su parte, Producciones

Yllana se forma en 1991. Desde entonces, demuestra cómo hacer el humor sin palabras. Su idioma escapa del cuerpo con una energía desenfrenada, un estilo directo que combina ingenio y riesgo. Callados pero siempre ruidosos, Yllana acelera el lenguaje de la onomatopeya creando un mundo surrealista y delirante, donde todo puede ocurrir. Sus *sketches* son historietas truculentas de la vida diaria: relaciones humanas, sexo y muerte, con un humor cada vez más negro que se escuda en la ingenuidad de la comedia. Dirigido por Santiago Sánchez, director de Imprebis y Joe O’Curnnen, actor y fundador de Yllana, el espectáculo rememora de alguna manera el programa de televisión que Monty Python protagonizó en los sesenta en Gran Bretaña, con un sinfín de diálogos surrealistas, chistes mortales de necesidad, ex-loros, concursos televisivos masoquistas, jueces perversos, gánsters en el ejército o *guiris* avergonzados en busca de un viaje de placer. Los cinco actores de ambas compañías, durante una hora y media de duración, realizan un impecable ejercicio de dinamismo, en un frenético montaje donde las caracterizaciones se suceden sin pausa.



DÉJENSE LLEVAR

Un espectáculo tan inglés, tan propio de su humor llevado a un extremo, se tiñe aquí, con este excelente grupo, de algunos excesos españoles más. No lo digo en el sentido peyorativo de la palabra exceso, sino de ir algo más allá en el grito, del gesto, el movimiento.

Haro Tecglen. El País

El Flying Circus de los españoles es tan divertido como el de los Monty Python, fiel al estilo de sus padres ideológicos. Déjense llevar. Es humor sano y muy recomendable.

Miguel Ayanz. La Razón

La mezcla Yllana-Imprebis funciona a la perfección, y las escenas se suceden entre las carcajadas del público. Los actores realizan un trabajo fantástico de gesto, voz, inflexiones e intención, multiplicándose en los diferentes personajes que encarnan en este carrusel de risas con sentido.

Juan Ignacio García Grazón. ABC

FLEMÁTICO ESTILO INGLÉS

La eclosión internacional de Monty Python se produce con *La vida de Brian*, una irreverente versión sobre la vida de Jesús, y aunque ciertamente toda ella manifestaba un sumo respeto al Mesías, fue suficiente para que junto a sus detractores se declarara una legión de admiradores que, desde entonces, les manifiestan un culto fiel. El grupo surge en 1969 integrado por Terry Gilliam, Michael Palin, John Cleese, Graham Chapman, Terry Jones y Eric Idle, cuya filosofía de vida centrada en la aceptación de la tópica y vulgar rutina diaria, inventó una nueva forma de entender el humor que conquistó a Occidente con sus míticas series de televisión—sobre todo la ya de culto *Monty Python's Flying Circus*—, sus giras teatrales y su producción cinematográfica.

Juntos aprendieron a reírse de todo, lo permitido y lo prohibido. Su primera película, *Se armó la gorda* (1971) fue un rotundo fracaso. Pocas veces se dan las circunstancias propicias para que varios talentos coincidan y formen algo nuevo y deslumbrante. Como explica Bob MacCabe en la introducción de la autobiografía publicada por Orion Books en 2003, *ocurrió con los Beatles, y cambiaron el rumbo de la música popular. Y ocurrió, en otro terreno, el del humor, con otro grupo, también inglés—en su mayoría, aunque con un galés y un americano—surgido en 1969: los Monty Python.*

PLAY STRINDBERG

DE CUANDO EL AMOR SE EMPEÑA EN SOBREVIVIR COMO UN ACTO DE AFIRMACIÓN Y RESISTENCIA

Nùria Espert, José Luis Gómez y Lluís Homar interpretan a las órdenes del francés **Lavaudant**, un texto del escritor suizo **Dürrenmatt**, que aborda el insospechado odio que puede llegar a profesarse un matrimonio

Por primera vez juntos en escena, Nùria Espert, Lluís Homar y José Luis Gómez se enfrentan a todo un reto actoral: la interpretación del texto *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt, una nueva propuesta del Teatro de La Abadía en cuya coproducción participa el Teatro Cuyás, el Teatro Calderón de Valladolid, el Centro de Artes Escénicas de Reus y el Palacio de Festivales de Cantabria.

En 1900, August Strindberg escribió *La danza de la muerte*, una obra que gira alrededor de los terribles conflictos de un matrimonio. Sesenta y ocho años más tarde, el escritor suizo Friedrich Dürrenmatt quiso llevar más allá la furia y la frustración del matrimonio protagonista y, cargando la historia de tintes irónicos y casi grotescos, adecuar estos conflictos a su visión de la sociedad. El resultado de esta adaptación de *La danza de la muerte* es *Play Strindberg*.

A las órdenes del director galo del Théâtre de l'Odéon de París, el prestigioso Georges Lavaudant, estos tres grandes de la escena española se enfrentarán, en un metafórico combate de boxeo, a una tensa lucha interpretativa llevada al extremo sobre el escenario. Todo un juego teatral trabajado como David Lynch lo hace sobre las atmósferas *hitchcockianas* o el pintor Jacques Monory sobre las imágenes, las siluetas, los elementos de la novela y del cine policíaco.

Estructurada en doce asaltos, Dürrenmatt recrea en clave de comedia negra, el inclemente duelo conyugal de la *Danza macabra* de August Strindberg, despojado de todo adorno y desprovisto de cualquier escapatoria. Un matrimonio en vísperas de su veinticinco aniversario -Edgar, autor militar conocido en el mundo entero, y Alice, una actriz famosa- recibe la visita del primo Kurt, nuevo inspector de cuarentenas de la isla donde viven. El personal de servicio les ha abandonado. Reina la miseria. Ya sólo late en ellos una frialdad de proporciones grotescas, y el profundo placer de herir al otro... ya que, según Alice, *vengarse es divertido*.

Y es que *Play Strindberg* es una comedia sobre las tragedias, un texto donde la crueldad y la gracia no dejan de envolverse mutuamente, y en la que la ligereza del vodevil y la gravedad del drama se equilibran con exactitud para mostrar, a la manera de un juego plagado de sarcasmo e ironía, la fuerza destructiva del ser humano, o, en palabras del estudioso de teatro Georg Hensel, *el esqueleto del odio*.

Tres personajes acuciados por su egoísmo que prefieren destruirse a comprometerse con la vida, que renuncian a sus sentimientos para sucumbir ante el caos. Así es *Play Strindberg*, una discusión organizada para el espectador en la que los actores se observan continuamente, mientras el público, desde el patio de butacas, les analiza como si se trataran de moléculas bajo la lente de un microscopio. Porque, al fin y al cabo, *en el gran mundo en que vivimos las cosas no son en ningún modo peores: sólo las dimensiones son diferentes*. Un juego dentro del juego donde todos actúan y en el que se presenta la renuncia burguesa a los valores auténticos. *De un drama burgués nace una comedia sobre el drama burgués*: Play Strindberg.

Este proyecto constituye para La Abadía una forma de dar un paso más en el propósito de inscribir su trabajo en la tradición europea de teatros de arte. Ahora bien, ¿habrá una obra más europea para plasmar ese deseo que *Play Strindberg*, de Dürrenmatt, escrito por un suizo, en lengua alemana, aunque con un título en inglés, a partir del original de un sueco?



EL RELATO DE UN ÚLTIMO SOBRESALTO ENTRE DOS VACÍOS

POR GEORGES LAUDAUDANT
(Director de *Play Strindberg*)

Una historia cruel y sencilla, en apariencia. Una pesadilla grotesca. La historia de Alice y Edgar, pareja monstruosa entregada a un infierno conyugal que no conoce tregua alguna desde hace un cuarto de siglo, hasta que un elemento perturbador, el primo Kurt, resurge de un pasado lejano y viene a visitarlos en su isla. Durante su estancia, apenas tres días, que Dürrenmatt secuenció en diez asaltos y un epílogo, algunas máscaras (aunque no todas) van a caer, algunas sorpresas detonarán. Y después todo vuelve a ser como antes; todo, o casi todo, vuelve a ponerse en orden, el orden de la desesperación, atroz e inmóvil, con el matiz de que se ha dado un paso más hacia lo ineluctable, como un horrible crepúsculo que se dilata y ralentiza a medida que la noche no acaba de llegar, o como si la nada misma, ese último cobijo, debiera permanecer para siempre fuera de alcance.

Una historia casi banal pues, el relato de un último sobresalto entre dos vacíos, o de una danza final antes de la caída. Y sin embargo, qué curioso objeto teatral, qué extraña forma de escritura escénica en segundo plano. No se trata simplemente, como en el caso de los trágicos griegos que reinventan, cada uno a su manera, un mito, de la versión personal de una trama que no pertenece a nadie. El trabajo de recreación realizado por Dürrenmatt parte de una obra muy especial, *Danza macabra*, firmada por un autor realmente único y singular: August Strindberg. Por otra parte, el trabajo de Dürrenmatt no consiste únicamente en refrescar, podar, abreviar, ni tampoco en trasladar a un plano más moderno. Esta modernidad que introduce penetra con tanta profundidad en el texto, impregnándolo casi de parte a parte que, de entrada, sería mejor renunciar a cualquier comparación con el original strindbergiano.

Porque Dürrenmatt ha hecho mucho más que adaptar su modelo. Se lo ha apropiado y, sin embargo, ha querido mantener un vínculo explícito con el mismo. Este vínculo no sólo aparece en el título, sino también en el cuerpo de la obra, desde sus primeras palabras. Y antes de cada asalto, los actores anuncian su título y número, por ejemplo: Primer asalto / Conversación antes de la cena. Dicho de otro modo, Dürrenmatt no sólo narra la historia: la mantiene a distancia, muestra también cómo la percibe y la cuenta (como una especie de combate de boxeo).

Así pues, en la medida en que este cómo contiene ya el principio de otra historia, Dürrenmatt actúa como director de escena. Y es aquí, evidentemente, donde comienzan las dificultades para el que deba sucederle. La máquina teatral, tal y como la concibe Dürrenmatt, contiene ya su puesta en escena. Así, el autor señala a lo largo del texto que un toque de *gong* debe preceder cada asalto, describe la escenografía en sus mínimos detalles, apunta con un par de trazos el lugar y la duración relativa a los silencios, etc. Ante este tipo de obra no se tiene mucha elección. O bien se siguen escrupulosamente las indicaciones del autor, sin buscar más que la ejecución perfecta, a riesgo de que la obra permanezca definitivamente prisionera de su modernidad un poco desfasada, en algún lugar de mediados del siglo XX; o bien se elige no destruirla, pero sí alterarla ligeramente. Se fuerza un poco la máquina, haciéndola algo más irracional, menos segura de su propio funcionamiento. Se le vuelve a dar un poco de juego. Nos esforzamos en no hacer a Dürrenmatt lo que él mismo hizo a Strindberg, sino más bien en trabajar sobre él como David Lynch lo hace sobre las atmósferas hitchcockianas o el pintor Jacques Monory sobre las imágenes, las siluetas, los elementos de la novela y del cine policíaco.

Este trabajo de sacudida y de apertura sólo puede hacerse desde el interior. Sólo se puede iniciar con la presencia de grandes intérpretes. Núria Espert, Lluís Homar, José Luis Gómez forman parte del juego. No lo habría emprendido sin ellos. Con ellos y para ellos, mi deseo de trabajar en este montaje.



UNA OBRA PARA ACTORES

POR FRIEDRICH DÜRRENMATT

En 1948 vi por primera vez la *Danza macabra* de Strindberg; después recordaba los actores, mas no la obra.

1968. Al releer las primeras páginas de la función, el planteamiento teatral me resulta interesante, pero me molesta el carácter literario –felpa elevado al infinito–. Emprendo una dramaturgia, mediante cortes, o sea, a la manera en que habitualmente se adapta a Strindberg. Pero lo dejo. La razón: la forma habitual de adaptar a Strindberg, mediante cortes, transposiciones, retoques e inserciones textuales, le falsifican, lo cual es aún más grave en la medida en que se pretende interpretar al auténtico Strindberg. Rehacer el texto me parece más honrado.

Noviembre de 1968. Comienzo de la reescritura a partir de una traducción literal. Tomo de Strindberg el argumento y el planteamiento teatral. Al eliminar el aspecto literario, queda más evidente la proximidad de su visión teatral al mundo moderno, a Beckett, a Ionesco, pero también a mi obra *El meteoro*. El diálogo de Strindberg sirve de modelo para un diálogo anti-Strindberg; de una obra de actores nace una obra para actores. El actor ya no tiene que realizar endemoniados estudios del alma, sino hacer posible en el escenario un texto condensado y despojado in extremis.

Diciembre de 1968. Comienzan los ensayos. El texto se va desarrollando y ajustando, en parte, a lo largo del trabajo con los actores. El texto definitivo nace del agotamiento de cada una de las distintas situaciones escénicas. De tres actores surge la unidad de un trío que juega con máxima precisión. Arte actoral. De un drama burgués nace una comedia sobre el drama burgués: *Play Strindberg*.

(Texto del programa de mano del estreno absoluto en la Comedia de Basilea, 1969)

UN DEPURADO EJERCICIO DE HUMOR ÁCIDO

Georges Lavaudant no ha permitido que ni un átomo de fatiga se le cuele en la partitura: la hora y media de función galopa a un ritmo vivísimo. Todo está en su sitio y su dirección es perfecta porque no se nota, porque se diría que Espert y Gómez y Homar improvisan sus diálogos ante nosotros.

Marcos Ordóñez. *El País*

En el campo de la interpretación, una obra como *Play Strindberg* no admite singularidades: necesita y exige complicidades y apoyos. En el trío de actores hay que ver la clave de *Play Strindberg*: tres magisterios; proteico Gómez, depurado Homar e intensa interiorización Espert.

Javier Villán. *El Mundo*

Con los dedos de una mano se cuentan las veces que sobre los escenarios coinciden grandes como Nùria Espert, José Luis Gómez y Lluís Homar, dirigidos por otro que también se las gasta, Georges Lavaudant.

Daniel Galindo. *LaNetro.com*

Play Strindberg es una estilización de la tormentosa *Danza macabra* de August Strindberg que, en su reescritura quirúrgica, Friedrich Dürrenmatt ha dejado en el puro nervio, desnuda de los ropajes del melodrama y el furor de las pasiones. En el eficaz montaje circular propuesto por George Lavaudant, los actores son pura máscara en un depurado ejercicio de humor ácido. Nùria Espert, José Luis Gómez y Lluís Homar juegan e interpretan.

Juan Ignacio García Garzón. *ABC*





LA GÉNESIS DE PLAY STRINDBERG

En el invierno de 1968, Friedrich Dürrenmatt convierte lo que iba a ser una puesta en escena de *Danza macabra* en una obra completamente nueva a partir de este gran título del repertorio occidental, articulándola en doce asaltos, como un combate de boxeo. *Tomo de Strindberg el argumento y el planteamiento escénico. Al eliminar el aspecto literario, queda más evidente la proximidad de su visión teatral al mundo moderno, a Beckett, a Ionesco... El diálogo de Strindberg sirve de modelo para un diálogo anti-Strindberg.*

El sueco August Strindberg escribió su *Danza macabra* –o, más literalmente, *Danza de la muerte*– en 1900. En un principio, el tema de la obra era el vampirismo, el canibalismo,

pero la celebración de las bodas de plata de su hermana Anna le hizo cambiar de opinión y decidió presentar los veinticinco años de infierno de un matrimonio, explica el traductor Francisco J. Uriz. Los protagonistas son dos personas que habitan en una isla: un capitán retirado y una actriz que ha abandonado su modesta carrera teatral. *Puede bien entenderse que allí hubo una clara intención de venganza, pero también es evidente que la miserable vida del capitán, en la que veía como en un espejo la suya, le hizo compadecerse de él y dejar de lado la idea de presentarlo como un vampiro. Contra su costumbre –pocos autores habrá tan dados a hacer de juez y de cargar a alguien las culpas de lo que sea–, Strindberg se mantuvo neutral en el conflicto entre los esposos. Y Kurt, el álter ego*

del autor en la obra, está lleno de comprensión por los infortunados cónyuges.

La atmósfera de *ésta mi mejor obra*, según el propio Strindberg, es de extremo aislamiento y reiteración obsesiva. En su texto autobiográfico *Sólo* describe a una familia que observa a través de la ventana: *De vez en cuando lanzaban miradas al reloj, cuyo minuterio se acercaba a la hora. Quizá estaban esperando a alguien que alejaría su hastío, que traería algo nuevo a esa habitación, les sobresaltaría o incluso pondría sus vidas patas arriba. Presas de la ansiedad, jugaban a las cartas de manera vacilante, como si en cualquier momento esperaran ser interrumpidos, pero sin pausas en su juego, sin expresión, sin gestos. Se movían como autómatas.*





DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

LA MÁS PERFECTA COMEDIA DE ENREDO ESCRITA EN EL SIGLO DE ORO

La Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Eduardo Vasco, introduce por vez primera a Tirso de Molina en el Teatro Cuyás

La Compañía Nacional de Teatro Clásico que dirige Eduardo Vasco, regresa al escenario del Cuyás con una obra de Tirso de Molina, autor del que se representa por vez primera en este teatro un texto suyo. La comedia *Don Gil de las calzas verdes*, escrita en 1615 por el dramaturgo madrileño, que junto con Lope y Calderón forma la gran triada de cumbres de nuestro teatro barroco del Siglo de Oro, retrata la exuberante sociedad de la época en la que las ambiciones, la codicia, las identidades falsas, los equívocos, el honor y el amor, las damas y los caballeros, constituyen buena parte de los principios por los que se rige el encanto de la vida del momento. Diecisiete actores se ponen al servicio del texto de Tirso de Molina, quien se aparta otorgando mayores espacios de libertad a sus personajes, del rígido esquema de las comedias de su admirado Lope de Vega.

Como señala el estudioso Alonso Zamora, *varias son las comedias tirsianas en las que el disfraz masculino enmascara la persecución con que una dama ofendida acosa a su ofensor. Quizá La huerta de Juan Fernández (con doble persecución) sea la más próxima a Don Gil de las calzas verdes, en lo que se refiere al uso de los emblecos confundidores. En todas estas comedias, la maestría de Tirso es abrumadora, maestría para engastar complicaciones y para inmediatamente resolverlas, para sembrar intranquilidades y anegarlas en sosiego. Cualidad que le distingue de sus coetáneos y nos le acerca calurosamente. Si a esto añadimos cómo, además de oírle, le vemos, es decir, proclamamos su condición cinematográfica, estaremos convencidos de su palpitante actualidad.*

En el montaje que nos trae la Compañía Nacional de Teatro Clásico, es

importante el aderezo musical del que se ha responsabilizado Alicia Lázaro, quien advierte que Tirso de Molina, como Lope, *emplea la música como recurso expresivo en su teatro. La lírica popular, el romance y los tonos a lo humano, especie de derivación barroca del antiguo villancico renacentista, están presentes en su obra. He intentado construir un espacio musical que refleje en ritmos, melodías, danzas y canciones, el espíritu -a la vez refinado y popular- del Madrid en el que Don Gil y sus verdes calzas enredan a villanos y cortesanos.* Lázaro ha investigado en las partituras del XVII, en la Biblioteca Nacional de Madrid, y ha dado al arpa un claro protagonismo en este montaje.

A orillas del río Manzanares da comienzo esta comedia de enredo que, curiosamente, se inicia como un drama de honor para luego derivar al poco tiempo en una comedia que requiere, casi, la farsa para su desarrollo. Una comedia urbana, madrileña y compuesta a la manera *lopesca*, que maneja el disfraz y el equívoco como armas principales, unidas a temas tradicionales como el casamiento concertado por interés, el amante huido, la dama en busca de su honra, el criado servidor de muchos amos o el ingenio como salvación en el mundo de la apariencia. Representada por la Compañía Nacional también en 1994, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, es uno de los títulos más populares de nuestra literatura del Siglo de Oro. *Don Gil de las calzas verdes* nos sigue cautivando cuatrocientos años después, porque contiene lo que hoy nos sigue fascinando de una buena comedia: una realidad inventada, en la que es posible la abdicación del yo instalándonos en una amplia zona virgen entre la hipérbole y los sueños.

EL PLACER DE LA ARMONÍA

POR EDUARDO VASCO

Autor de la versión y Director del montaje



Don Gil de las calzas verdes es una comedia que todos conocemos, hemos oído nombrar y que pertenece con justicia a las obras denominadas indispensables del Siglo de Oro. Se edita en la *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* en 1635 en la ciudad de Madrid, la ciudad donde sucede la historia de doña Juana, la sorprendente protagonista de esta comedia. Sabemos que se estrena en el mesón de la fruta de Toledo en 1615 y que la representó Pedro Valdés, que resulta citado en la comedia en boca de Caramanchel, uno de los criados más atípicos de nuestro teatro. Pertenece a un período en el que Tirso de Molina, teólogo, poeta, historiador y novelista, ya ha definido las bases de su técnica como dramaturgo, a partir del modelo de Lope, y aprovecha todas sus cualidades como poeta y observador, luciendo con auténtico virtuosismo su capacidad de manejar los recursos, los efectos, las complejidades del enredo. Destilando su humor poliédrico a lo largo de la obra, nos encontramos una auténtica pieza de manual que goza al mismo tiempo del gusto popular y de la estima de los estudiosos.

Una comedia de enredo situada en la exuberante y recién estrenada corte del reino, que nos retrata la sociedad de la época. Los sueños, ambiciones, miserias y realidades de unos personajes que participan de la historia que se nos cuenta: la recuperación del honor de doña Juana. Contemplamos a esta mujer, desesperada, que ha cruzado todos los límites que conocía y se encuentra abandonada, víctima de un amante sin escrúpulos y a las puertas de una ciudad ajena. Las nuevas fronteras que debe atravesar no son obstáculos ya para su ánimo y se encuentra dispuesta para luchar por la única salvación posible para su honor. Aprende en el camino una lección muy de su tiempo: que la falsedad es la medida de todas las cosas, que apariencia y realidad son asuntos muy distintos, y que a la mentira hay que vencerla con sus propias armas, ya que la auténtica verdad sólo resplandece cuando el engaño, exhausto, retira todo su artificio. Una enseñanza que pertenece a nuestro Barroco y que resulta aparentemente pesimista, pero que al fin y al cabo trata de mostrar un camino para que el ser humano supere lo peor de su naturaleza.

Y efectivamente comienza la obra como un drama de honor para derivar al poco tiempo en una comedia que requiere, casi, la farsa para su desarrollo. Tirso nos propone un enredo que ha sido calificado como uno de los más complejos de nuestro teatro y que, sin embargo, todavía nos deleita y asombra casi cuatrocientos años después. Y ciertamente resulta complejo, ya que en el desarrollo de la historia nos encontramos desplegado, desarrollado de manera virtuosa, todo el repertorio de recursos que Lope, la influencia más directa que el fraile recibe, propone para la comedia. Nada nuevo, ya que casi todas estas herramientas dramáticas provienen de fuentes griegas, romanas, renacentistas o directamente del arte que los cómicos italianos

desarrollan a lo largo de toda Europa. Los disfraces, las identidades falsas, las cartas que vienen y van, los equívocos, las casualidades, los criados, las damas, los caballeros, la codicia y el amor, por supuesto, como motivo fundamental que soporta, justifica y repara todos los acontecimientos.

Pero Tirso aporta más, mucho más que virtuosismo en el campo de la carpintería teatral. Es, como hemos dicho, un notable urdidor de historias, se nutre de las fuentes habituales en los dramaturgos de su época, habla a un vulgo que manda -resabiado en lides teatrales- pero es original y sorprende hasta en los géneros más trillados. Es un gran poeta, compone con una naturalidad pasmosa -de nuevo el Fénix de fondo- logrando bellos y musicales versos que funcionan como un vehículo perfecto para la narración y subrayan, elevan, o subliman el momento según las necesidades, las convenciones o las pulsiones del autor. A veces curiosamente consigue más o menos, a base de leves pinceladas, aportando motivos, momentos o tiempos que justifican las decisiones o las necesidades de unos personajes que juegan en la comedia sin necesidad de comportarse como muñecos. Trata, siendo el autor barroco que es, de ser en su contexto suficientemente verosímil como para ser comprendido y disfrutado, suficientemente formal para conseguir una bella factura, para no escapar de los cánones de su tiempo, de la industria que consume sus comedias.

Y si los hombres -personajes- son capaces de encontrar un lugar, digamos, con sentido en una comedia, como esta, de enredo, las mujeres para nuestro dramaturgo son otra cosa. En muchos casos, son unos seres fascinantes, capaces casi de cualquier cosa, que él parece comprender perfectamente, que humaniza y respeta. El caso que nos ocupa, aunque con un final que nos devuelve rápidamente a la realidad de la época, es un buen ejemplo de esto; si la mujer vestida de hombre es un recurso habitual en nuestra literatura, en Tirso llega a su desarrollo pleno, deja de ser una transgresión anecdótica, útil teatralmente, y se convierte en una declaración de intenciones, en una expresión humana de una necesidad. Lo demás llegará mucho más tarde, en otro tiempo más propicio.

El discreto fraile, tan distinto a otros dramaturgos de su época, no nos ha dejado un rastro de acontecimientos que nos permitan afirmar que refleja sus experiencias en sus versos. Muy al contrario parece que la vida, en sus obras, fluye elegantemente al compás de la lírica popular, que incluye con gusto y con frecuencia en sus trabajos. El resultado es una pieza tan llena de vida, tan armónica en su concepción, que resulta un placer inmenso trabajar en ella. Esperamos que ustedes disfruten de la misma manera y que el enredo les ayude, en estos tiempos aparentemente tan distintos, a comprender la inconformidad de doña Juana.

UNOS PERSONAJES HECHIZADOS POR SU PROPIA MENTIRA

Don Gil de las calzas verdes está holgadamente instalada en los supuestos dramáticos de Lope de Vega. El largo parlamento que abre la representación, por medio del que nos enteramos de las causas de lo que va a acaecer en la comedia, equivale, con notoria precisión, a la eliminación de las unidades de tiempo y de lugar. Se nos lleva a un pasado, una primavera recién extinguida, y después se nos hablará de la plenitud del verano. Incluso la famosa y tan repetida caída o tropezón de la dama para dar motivo a un ligero contacto o estrenar una comunicación directa, hemos de verlo ya como una función escénica, un recurso entre bastidores.

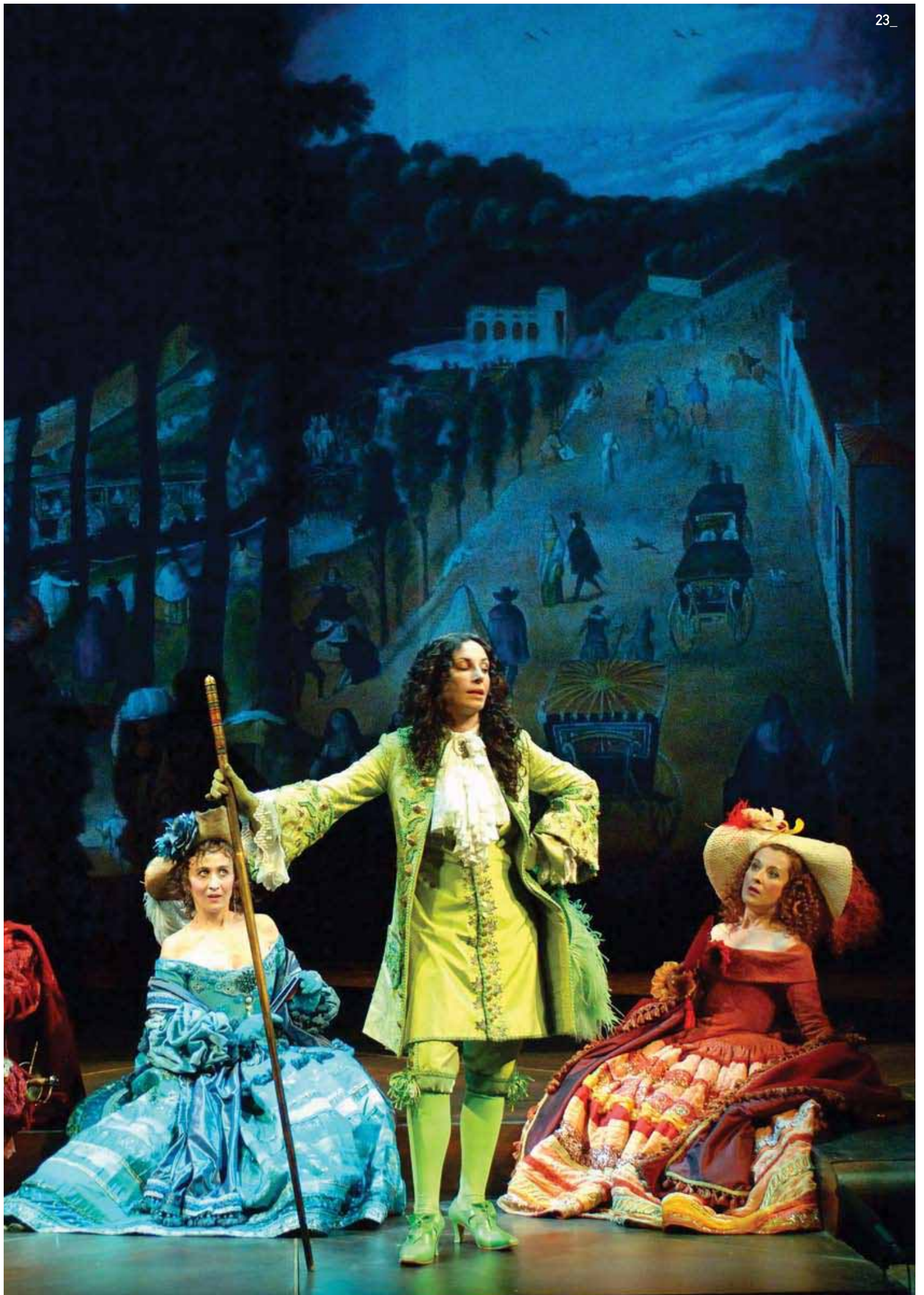
La fidelidad al camino abierto por Lope podemos leerla entre líneas al escuchar a Juana su larga narración: aparentemente, lo que Juana pretende es, muy lopesca, restablecer el orden establecido que ha sido alterado por una razón ajena a él: la infidelidad o el desvío del galán. Juana habla de lo que en la moral ortodoxa acontece en tales trances: la reclusión en el convento, acosada por la vergüenza social; la necesidad de que el padre limpie la mancha caída sobre el honor, el anhelo de lograr satisfacción por el matrimonio, reparación no tanto personal como social. El aire conformista de la comedia lopesca se nos pone en pie al margen de la página. Y esto es lo que, en fin de cuentas, logra Juana con el feliz desenlace.

Pero en el auditorio, como en el lector de hoy, la duda, la agrí dulce duda se plantea: ¿Valía la pena destruir tanta realidad y sustituirla por otra fingida, más próxima y eficaz que la acostumbrada, hasta el punto de que hemos llegado a creérmola, a vivir placenteramente en ella? ¿Es compensatorio volver a la verdad gris y sin altibajos? Probablemente sobrenadaba la meditación profunda sobre el derecho de la mujer a hacerse su propio destino. Lo anuncia no tanto el mantenido trampeo de Juana como la libre decisión de Inés y de Clara de casarse con Don Gil, decisión proclamada a gritos. Ni Inés ni Clara son tan bobaliconas que no perciban que su don Gil *no es un hombre*: Con su amor por el jovencillo atiplado estrenan lo que hoy nos sigue fascinando de la comedia: ni escapismo, ni feminismo, ni simple jugueteo escénico, sino una nueva vividura, una realidad inventada, en la que es posible la abdicación del yo instalándonos en una amplia zona virgen entre la hipérbole y los sueños. Por otra parte conviene recordar que Juana, Clara, Inés, tras los muchos cambios, permanecen fieles a su condición femenina.

La comedia sigue por los patrones lopescos: tres actos, distribución de la materia y de la intriga como podemos ver recomendado en el *Arte Nuevo*; acomodación de lírica tradicional, danzas, etc. Tirso de Molina, ya es del saber colectivo, se declara admirador de Lope de Vega y seguidor de su comedia. Pero se aparta con marcada desenvoltura del rígido esquema de Lope. La crítica más certera ha señalado ya como Tirso se escapa de la simple condición de seguidor o discípulo para dar mayores espacios de libertad a sus personajes. Una libertad que extrema la credibilidad de las invenciones con la aquiescencia complacida del auditorio. Y repito: un tenaz viento de ballet empuja en la escena a estos personajes hechizados por su propia mentira, ventolera quebrada de vez en cuando por fugaces llamadas del ambiente social y real previo. Y todo bajo la simpatía gozosa del espectador, en clara connivencia con el autor. Cuando la luz se hace sobre la trama y nos tropezamos nuevamente con lo consagrado y común, tan claramente desdeñable después de tanta peripecia ilusionada, nos damos clara cuenta, aunque sea a regañadientes, de que los versos de *Don Gil* y sus calzas ocultan una transparente lección moral: han sido abatidas la codicia y la falsía interesada de don Martín y de su padre, y la frivolidad de Inés y de Clara sufren un vapuleo oportuno, y resplandece la justicia a favor de Juana, justicia lograda con habilidad, astucia e ingenio, justificación de una libertad de decisiones y de actitudes que nadie puede poner en duda. El mundo vuelve a estar bien hecho.

(De la edición *Don Gil de las calzas verdes*,
De Alonso Zamora Vicente
Madrid: Clásicos de Castalia, 1990)





AVANCE TODA LA DANZA QUE PUEDES IMAGINAR

La segunda parte de la temporada del Teatro Cuyás promete un sinfín de propuestas alrededor de la mejor danza que hoy puede disfrutarse en España



Ananda Dansa



Sol Picó

La mejor danza que quizás puede hoy en día contemplarse sobre cualquier escenario de España, podrá disfrutarse en el del Teatro Cuyás en los meses venideros. Registros diferentes, sensibilidades y espíritus inclasificables, movimientos pendulares que hurgan en nuestras almas, cuerpos impecables suspendidos en el aire con acierto, la energía y la emoción del baile como un paréntesis elegante entre el drama y la comedia del teatro de texto... Danza, en definitiva, para todos los públicos, gustos y apetencias. Desde la alternativa siempre gratificante de la compañía valenciana Ananda Dansa (Premio Nacional de Danza 2006 en la modalidad de Creación), a la excelente y elegante versión de los italianos Aterballetto, pasando por la temperamental autoridad del baile de María Pagés, o la originalidad renovadora de Sol Picó y la entusiasta expresión de Marta Carrasco.

A finales de abril (días 27 y 28) vuelve al Teatro Cuyás la compañía **Ananda Dansa** con su montaje *Alma*, que dirigen Rosángeles Valls y Edison Valls, los dos responsables que han logrado desde inicios de los ochenta que esta compañía posea un sello peculiar, que sintetiza elementos procedentes del teatro y la danza, en el que ocupa un lugar destacado la concepción dramática, que es la que, en gran medida, orienta y da sentido a su propuesta. Ananda Dansa construye sus espectáculos a partir de una mirada crítica sobre la sociedad en la que vive. Una mirada en la que, con el fin de desentrañar las raíces de sus contradicciones, debe sumergirse muchas veces en la memoria, tanto la propia como la de las generaciones que le han precedido. Con esa filosofía surge *Alma*, una producción de 2006 que interpretan siete bailarines, que parte del recorrido que la compañía formula por su propia geografía y trayectoria: un espectáculo que trata del viaje como experiencia, sobre la madurez, sobre la alegría de haber vivido su historia con el pensamiento alto y limpia la emoción del espíritu como dice Cavafis en *Ítaca*.

Inmediatamente después, a principios de mayo (días 4, 5 y 6) se producirá uno de los acontecimientos más esperados de la temporada dancística en Canarias, y que pasará a la historia del Teatro Cuyás, ya que desde sus inicios, los gestores del citado espacio escénico dependiente del Cabildo grancanario, han perseverado



Aterballetto



Marta Carrasco



en la contratación de una de las mejores compañías de danza más sobresalientes de Occidente: **Aterballetto**. Los italianos hacen gala de su interpretación versátil basada en la rigurosa técnica de ballet, pero con capacidad para transitar del repertorio clásico a las nuevas propuestas en la danza. La compañía italiana actúa con una gran obra de Shakespeare en una versión a cargo Mauro Bigonzetti y Fabrizio Plessi, en la que la danza y el arte se encuentran para dar lugar a un *Romeo y Julieta* en clave contemporánea, más simbólico que narrativo en el que destaca una ambientación escénica en clave tecnológica, que da lugar a una innovadora versión de un clásico que se presenta acompañado, como no podía ser de otra manera, por la música de Prokofiev.

Bigonzetti, director artístico y primer coreógrafo desde 1997 de Aterballetto, y el reconocido artista plástico Fabrizio Plessi, vuelven a colaborar en lo que ha dado lugar a una creación que, más allá de los personajes y la ambientación, los sentimientos que invaden la historia determinan la estructura de este espectáculo, que a su vez imprime un giro a la composición dramática clásica permitiendo a Bigonzetti libertad para transmitir el vínculo visceral que esta historia tiene con nuestras propias vidas. Plessi por su parte ha afirmado sobre esta nueva creación que es *más contemporánea que nunca, un acercamiento sin miedo, una puerta de entrada corporal, al profundo laberinto de las pasiones humanas*.

La coreógrafa alicantina **Sol Picó** y su compañía es otra de las conocidas por el público aficionado a la danza contemporánea del Teatro Cuyás. En mayo (días 18 y 19) presenta *La prima de Chita*, un espectáculo que como todos los suyos, se estructura sobre la base de una muy personal calidad del movimiento, la expresión dramática y el diálogo con el público. El montaje se articula alrededor de una mona gigante articulada de aluminio, de cinco metros de altura, en torno a la cual se mueven seis bailarines. *La prima de Chita* narra la historia de unos personajes que, cansados de su vida en la tierra, se despiden de ella y deciden viajar a la luna. Sol Picó pertenece a esa generación de artistas escénicos inventores de mundos, creadores de un estilo y de un lenguaje personal más allá de lo prescrito, más atentos al aliento



María Pagés



Aterballetto

vital, a una poética de lo bastardo y canallesco. Una vez más, utiliza el collage como herramienta para apoderarse de fragmentos, impresiones, imágenes, movimientos y sonidos... que trenzan un mundo surrealista paradójicamente muy parecido a nuestra realidad cotidiana. El humor negro que tanto le caracteriza, hábilmente contrarresta las cuestiones existenciales que en esta obra se plantean.

Otra que regresa: la inclasificable **Marta Carrasco**. Lo hará en junio (días 15 y 16) con su *J'Arrive...!*, un espectáculo que codirige con Carme Portaceli, que obtuvo el año pasado el Premio Butaca al Mejor Espectáculo de Danza que otorga el público catalán. Cinco bailarines interpretan esta pieza que posee escenografía de Lluís Danés, que se convierte en una especie de tióvivo de emociones, un cabaret visual enigmático y enternecedor, articulado alrededor de la obra coreográfica de Carrasco. Este recorrido está marcado por la obsesión y la seducción, dos elementos que la autora utiliza con inteligencia. Ganadora del Premio Max a la Mejor Coreografía en 2006, Marta Carrasco plantea creaciones a caballo entre la danza y el teatro, que recrean un universo muy personal de tintes oníricos, de un aparente desorden aliñado con humor.

Finalmente, la sevillana **María Pagés** cierra la temporada de danza del Teatro Cuyás en julio (días 29 y 30 de junio y 1 de julio), con su montaje flamenco denominado *Canciones, antes de una guerra*, concebido para diez bailaores, dos cantantes y tres músicos. María Pagés es reconocida internacionalmente por su personal concepto estético del arte flamenco. Utilizando las acentuaciones flamencas clásicas, sus obras confrontan al flamenco con otras artes, ampliando su horizonte y abriendo un nuevo camino para el futuro de la danza flamenca. Su espectáculo puede calificarse de experimento coreográfico en torno a un repertorio de canciones de Concha Piquer, John Lennon, Atahualpa Yupanqui, Serrat o Louis Armstrong o poemas de José Saramago, Miguel Hernández o Antonio Machado. Su reflexión zandada navega entre el divertimento y la reivindicación, mostrando las dos caras del flamenco –la interior y la exterior– y muchos otros colores de su abanico cromático musical.

PRECIOS

FEBRERO - MARZO - ABRIL 2007

www.teatrocuyas.com

infantil

HANSEL Y GRETEL

DE E. HUMPERDINCK
UNA COPRODUCCIÓN DE GRAN TEATRO DEL LICEU,
TEATRO NACIONAL DE CATALUNYA Y CENTRE DE TITELLES DE LLEIDA.

3 DE FEBRERO, 12:00 Y 18:00 H.
4 DE FEBRERO, 12:00 H.

MAYORES 14 AÑOS NIÑOS HASTA 14 AÑOS

PATIO DE BUTACAS	15.00	12.00
1ER ANFITEATRO BAJO	12.00	10.00
1ER ANFITEATRO ALTO	12.00	10.00
2º ANFITEATRO	08.00	06.00

Los menores deberán ir acompañados de un adulto y las localidades deberán adquirirse en conjunto (mínimo una entrada de adulto y una de infantil).

especial

LA BARRACA DE COLÓN

TEATRO CORSARIO

9 Y 10 DE FEBRERO, 20:30 H.
11 DE FEBRERO, 19:00 H.

	P.INICIAL	B10	B20	B30	B50
PATIO DE BUTACAS	18.00	16.00	15.00	13.00	09.00
1ER ANFITEATRO BAJO	15.00	13.50	12.00	11.00	07.50
1ER ANFITEATRO ALTO	13.00	12.00	11.00	09.00	06.50
2º ANFITEATRO	11.00	10.00	09.00	08.00	05.50

teatro

EN UN LUGAR DE MANHATTAN

ELS JOGLARS
DIRECCIÓN: ALBERT BOADELLA

15, 16 y 17 DE FEBRERO, 20:30 H.
18 DE FEBRERO, 19:00 H.

	P.INICIAL	B10	B20	B30	B50
PATIO DE BUTACAS	18.00	16.00	15.00	13.00	09.00
1ER ANFITEATRO BAJO	15.00	13.50	12.00	11.00	07.50
1ER ANFITEATRO ALTO	13.00	12.00	11.00	09.00	06.50
2º ANFITEATRO	11.00	10.00	09.00	08.00	05.50

teatro

LOS MEJORES SKETCHES DE LOS MONTY PYTHON

YLLANA - IMPREBÍS

23 DE FEBRERO, 20:30 H.
24 DE FEBRERO, 19:00 Y 22:00 H.
25 DE FEBRERO, 19:00 H.

	P.INICIAL	B10	B20	B30	B50
PATIO DE BUTACAS	18.00	16.00	15.00	13.00	09.00
1ER ANFITEATRO BAJO	15.00	13.50	12.00	11.00	07.50
1ER ANFITEATRO ALTO	13.00	12.00	11.00	09.00	06.50
2º ANFITEATRO	11.00	10.00	09.00	08.00	05.50

teatro

PLAY STRINDBERG

DE F. DÜRRENMATT
CON NÚRIA ESPERT, JOSÉ LUIS GÓMEZ Y LLUÍS HOMAR
DIRECCIÓN: GEORGES LAUDANT
COPRODUCCIÓN DEL TEATRO CUYÁS

2 Y 3 DE MARZO, 20:30 H.
4 DE MARZO, 19:00 H.

	P.INICIAL	B10	B20	B30	B50
PATIO DE BUTACAS	21.00	19.00	17.00	15.00	11.00
1ER ANFITEATRO BAJO	18.00	16.00	15.00	13.00	09.50
1ER ANFITEATRO ALTO	15.00	14.00	12.00	11.00	08.00
2º ANFITEATRO	12.00	11.00	10.00	09.00	06.00

teatro

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

DE TIRSO DE MOLINA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
VERSIÓN Y DIRECCIÓN: EDUARDO VASCO

30 Y 31 DE MARZO, 20:30 H.
1 DE ABRIL, 19:00 H.

	P.INICIAL	B10	B20	B30	B50
PATIO DE BUTACAS	18.00	16.00	15.00	13.00	09.00
1ER ANFITEATRO BAJO	15.00	13.50	12.00	11.00	07.50
1ER ANFITEATRO ALTO	13.00	12.00	11.00	09.00	06.50
2º ANFITEATRO	11.00	10.00	09.00	08.00	05.50



BONO 10

Por la compra simultánea en un mínimo de **tres localidades de tres espectáculos diferentes** se beneficiará de un descuento aproximado del **10%** con respecto a la tarifa inicial, **en los espectáculos sujetos a descuento.**

Posteriormente este bono 10 le permitirá adquirir localidades con el mismo tipo de descuento a lo largo de la temporada vigente.

BONO 20

Por la compra simultánea en un mínimo de **cinco localidades de cinco espectáculos diferentes** se beneficiará de un descuento aproximado del **20%** con respecto a la tarifa inicial, **en los espectáculos sujetos a descuento.**

Posteriormente este bono 20 le permitirá adquirir localidades con el mismo tipo de descuento a lo largo de la temporada vigente.

BONO 30

Por la compra simultánea en un mínimo de **ocho localidades de ocho espectáculos diferentes** se beneficiará de un descuento aproximado del **30%** con respecto a la tarifa inicial, **en los espectáculos sujetos a descuento.**

Posteriormente este bono 30 le permitirá adquirir localidades con el mismo tipo de descuento a lo largo de la temporada vigente.

BONO 50

Para ser titular del **bono 50** es necesario acreditar **que es jubilado** con **ingresos mensuales inferiores al salario mínimo interprofesional (540'90 €)**. El bono supone un descuento aproximado del **50%** sobre la tarifa inicial, **en los espectáculos sujetos a descuento.**

Posteriormente este bono 50 le permitirá adquirir localidades con el mismo tipo de descuento a lo largo de la temporada vigente.

BONO SENIOR

Acreditando que es **pensionista mayor de 65 años o jubilado** se beneficia de un descuento de aproximadamente el **30%** sobre la tarifa inicial, **en los espectáculos sujetos a descuento.**

Posteriormente este bono senior le permitirá adquirir localidades con el mismo tipo de descuento a lo largo de la temporada vigente.

CONDICIONES DE LOS BONOS

- Tienen carácter personal e intransferible y de vigencia anual (excepto Bono Senior de vigencia permanente)
- Tanto a la hora de adquirir localidades como para acceder a la sala, deberá presentar D.N.I. y documento acreditativo.
- Los descuentos sólo serán aplicables a las compras realizadas por taquilla.

OTROS DESCUENTOS

Todos los descuentos son personales e intransferibles siendo imprescindible presentar la documentación que acredite que puede beneficiarse de dicho descuento.

CARNÉ ESTUDIANTE ULPGC O JOVEN EURO 26

Presentando el carné de estudiante **universitario de la ULPGC** o el **carné joven euro 26** junto con el DNI, se beneficia de un descuento de aproximadamente el **30%** sobre la tarifa inicial, en los espectáculos sujetos a descuento.

Tanto a la hora de adquirir localidades como para acceder a la sala, deberá presentar dichos documentos.

MENORES DE 14 AÑOS

Presentando el **DNI** o **Libro de Familia** de los más jóvenes de la casa, estos automáticamente son beneficiarios de un descuento de aproximadamente el **30%** sobre la tarifa inicial, en los espectáculos sujetos a descuento.

Tanto a la hora de adquirir localidades como para acceder a la sala, deberá presentar uno de los dos documentos.

DESEMPLEADOS

Presentando la **tarjeta de desempleo** junto con el **DNI**, se beneficia de un descuento de aproximadamente del **50%** sobre la tarifa inicial, en los espectáculos sujetos a descuento.

Tanto a la hora de adquirir localidades como para acceder a la sala, deberá presentar dichos documentos.

DISCAPACITADOS EN SILLA DE RUEDAS

Los discapacitados en silla de ruedas se beneficiarán de un descuento equivalente al **precio de las localidades del 2º anfiteatro en todos los espectáculos.** Dispondrán de los espacios habilitados para ello en el patio de butacas.

Deberán presentarse en el teatro 30 minutos antes del comienzo del espectáculo para una correcta ubicación.

PRECIOS DE GRUPOS

Existen descuentos especiales para grupos concertados a partir de **14 personas. Consultar en taquilla.**

CONDICIONES GENERALES

- Las entradas no podrán ser cambiadas ni reembolsadas.
- La cancelación del espectáculo será la única causa admisible para la devolución del importe de las mismas.
- Si una vez empezada la función ésta es cancelada por causas ajenas al Teatro, no será posible el reembolso del importe de la entrada.
- Los descuentos sólo serán aplicables a las compras realizadas en taquilla. En ningún caso después de haber sido emitida la entrada.
- El Teatro se reserva el derecho a presentar espectáculos no sujetos a descuentos.
- El Teatro se reserva la facultad de modificar fechas y precios cuando las circunstancias así lo aconsejen.
- Los discapacitados en sillas de ruedas deberán presentarse en el teatro 30 minutos antes del comienzo del espectáculo para una correcta ubicación.

SUSCRÍBETE A LA LUNA

Rellena la ficha con tus datos personales que encontrarás en la taquilla del teatro o a través de nuestra web en la sección de La Luna del Cuyás, y recibirás en tu domicilio toda la información sobre los espectáculos programados por el Cuyás. ¡No te la pierdas!

TEATRO CUYÁS

AVANCE

ABRIL 2007

SOLAS

De Benito Zambrano
6 y 7 (20.30 h.)
8 (19.00 h.)

José Carlos Plaza dirige a la gran actriz Lola Herrera y a Natalia Dicenta, en este drama sobre la soledad en la deshumanizada sociedad moderna, que se convirtió en todo un éxito del cine español en 1999. Frente a esa realidad que parece irremediable, Benito Zambrano, su autor, nos ofrece la ternura, la solidaridad, la comprensión y la bondad como un bálsamo reconfortante ante tanto egoísmo.



TEATRO

LA CASA DE BERNARDA ALBA

De Federico García Lorca

13 y 14 (20.30 h.)
15 (19.00 h.)

El drama realista escrito por Lorca en 1936, tres meses antes de ser asesinado en Granada, se articula bajo la dirección de la cineasta Amelia Ochandiano, como un documental sobre la opresión de la mujer, sobre el peligro de las sociedades represoras y excluyentes, sobre el totalitarismo, y el fanatismo de los poderosos por preservar el orden establecido. Esta versión está continuamente salpicada por estallidos de lirismo y poesía, de gritos de rebeldía con tintes épicos, de exaltación de la sensualidad y de amor por la vida.



TEATRO

CYRANO DE BERGERAC

De Edmond Rostand

19 y 20 (20.30 h.)
21 (12.00 h. y 20.30 h.)
22 (19.00 h.)

Edmond Rostand alcanzó la fama en 1897 con la aparición de esta obra en escena. Ideó esta pieza a partir de un personaje real, Savinien Cyrano de Bergerac, poeta y libre pensador, arrogante y fantasioso nacido en 1619, que poseía un carácter muy impulsivo y una nariz muy prominente.



TEATRO

ALMA

Ananda Dansa

27 y 28 (20.30 h.)

Partiendo de un recorrido por la propia geografía de la compañía, Ananda Dansa ha creado un espectáculo que trata del viaje como experiencia, sobre la madurez, sobre la alegría de haber vivido creando danza con el pensamiento alto y limpia la emoción del espíritu, como dice Cavafis en *Itaca*. Una propuesta construida con bellas y potentes imágenes que invitan a la reflexión pero que evita contener un discurso cerrado y monolítico.



DANZA