

CENTRO  
DRAMÁTICO  
NACIONAL

TEMPORADA  
2017 / 2018

CUADERNOS PEDAGÓGICOS  
TEATRO MARÍA GUERRERO

110

# EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

DE ANTONIO BUERO VALLEJO

DIRECCIÓN MARIO GAS



**TEATRO  
MARÍA GUERRERO**

---

18 OCTUBRE - 10 DICIEMBRE 2017

**BODAS DE SANGRE**

DE FEDERICO GARCÍA LORCA  
VERSIÓN Y DIRECCIÓN: PABLO MESSIEZ  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

12 ENERO - 4 MARZO 2018

**VOLTAIRE / ROUSSEAU.  
LA DISPUTA**

DE JEAN-FRANÇOIS PRÉVAND  
DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN:  
JOSEP MARIA FLOTATS  
COPRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL  
Y TALLER 75

---

23 MARZO - 20 MAYO 2018

**EL CONCIERTO  
DE SAN OVIDIO**

DE ANTONIO BUERO VALLEJO  
DIRECCIÓN MARIO GAS  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

---

30 MAYO - 3 JUNIO 2018

UNA MIRADA AL MUNDO

**PERICLES,  
PRÍNCIPE DE TIRO**

DE WILLIAM SHAKESPEARE  
DIRECCIÓN: DECLAN DONNELLAN  
PRODUCCIÓN: CHEEK BY JOWL

---

12 JUNIO - 1 JULIO 2018

**ISLANDIA**

DE LLUÏSA CUNILLÉ  
DIRECCIÓN: XAVIER ALBERTÍ  
PRODUCCIÓN:  
TEATRO NACIONAL DE CATALUNYA

---

**TEATRO  
MARÍA GUERRERO**

**SALA DE LA PRINCESA**

---

13 OCTUBRE - 12 NOVIEMBRE 2017

**CÁSCARAS VACÍAS**

TEXTO Y DIRECCIÓN:  
MAGDA LABARGA Y LAILA RIPOLL  
COPRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL  
Y LAZONA

---

1 - 30 DICIEMBRE 2017  
ESCRITOS EN LA ESCENA I

**JUEGOS PARA TODA  
LA FAMILIA**

DE SERGIO MARTÍNEZ VILA  
DIRECCIÓN: JUAN OLLERO  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

19 ENERO - 18 FEBRERO 2018

**BEATRIZ GALINDO  
EN ESTOCOLMO**

DE BLANCA BALTÉS  
DIRECCIÓN: CARLOS FERNÁNDEZ DE CASTRO  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

7 - 25 MARZO 2018

ESCRITOS EN LA ESCENA II

**F.O.M.O.  
(FEAR OF MISSING  
OUT)**

CREACIÓN DRAMATÚRGICA: COLECTIVO FANGO  
DIRECCIÓN: CAMILO VÁSQUEZ  
PRODUCCIÓN: COLECTIVO FANGO

---

4 - 15 ABRIL 2018

**ACASTOS  
¿PARA QUÉ SIRVE  
EL TEATRO?**

COLOQUIO DRAMÁTICO DE IRIS MURDOCH  
DIRECCIÓN: ERNESTO CABALLERO  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

4 MAYO - 3 JUNIO 2018

ESCRITOS EN LA ESCENA III

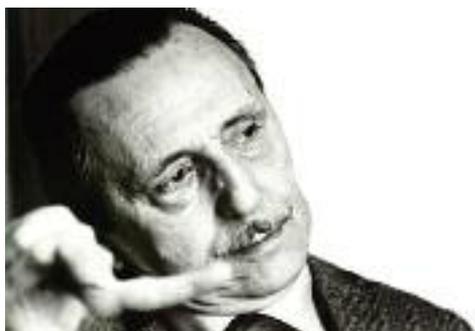
**UN IDIOMA PROPIO**

DE MINKE WANG  
DIRECCIÓN: VÍCTOR VELASCO  
PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

# ÍNDICE

---



El autor y su obra

**9**

Antonio Buero Vallejo  
y la censura teatral de su época

**12**

Análisis de la obra

**15**



Entrevista con el director  
Mario Gas

**19**

Personajes  
Hablan los actores

**25**



La escenografía  
Jean-Guy Lecat

**30**

El vestuario  
Antonio Belart

**32**



La iluminación  
Felipe Ramos

**36**

La música y audioescena  
Orestes Gas

**39**

El vídeo  
Álvaro Luna

**44**

Bibliografía

**45**



# EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

DE ANTONIO BUERO VALLEJO

DIRECCIÓN: MARIO GAS

## REPARTO (por orden alfabético)

---

VALINDIN

JOSÉ LUIS ALCOBENDAS

ADRIANA

LUCÍA BARRADO

IRENEO BERNIER

JESÚS BERENGUER

PRIORA DE LOS QUINCE VEINTES

MARIANA CORDERO

DUBOIS / VIOLINISTA

PABLO DUQUE

NAZARIO

JAVIVI GIL VALLE

SOR LUCÍA / CATALINA

NURIA GARCÍA RUIZ

JERÓNIMO LEFRANC

JOSÉ HERVÁS

DAVID

ALBERTO IGLESIAS

GILBERTO

LANDER IGLESIAS

LUCAS

RICARDO MOYA

DONATO

ALEIX PEÑA

ELÍAS

AGUS RUIZ

LATOCHE

GERMÁN TORRES

## EQUIPO ARTÍSTICO

---

ESCENOGRAFÍA

JEAN-GUY LECAT

ILUMINACIÓN

FELIPE RAMOS

VESTUARIO Y CARATERIZACIÓN

ANTONIO BELART

MÚSICA ORIGINAL Y AUDIOESCENA

ORESTES GAS

CANCIÓN

*LA PASTORA CORINA*

DE RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT

LETRA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

VIDEOESCENA

ÁLVARO LUNA (AAI)

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

MONTSE TIXÉ

AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

ALMUDENA BAUTISTA

AYUDANTE DE ILUMINACIÓN

GUILLERMO GÓMEZ

AYUDANTE DE VESTUARIO

MARÍA ALBADALEJO

AYUDANTE DE VIDEOESCENA

ELVIRA RUIZ ZURITA

CÁMARA / FOTOGRAFÍA

DAVID GIRÓN

DISEÑO CARTEL

JAVIER JAÉN

FOTOS

MARCOSGPUNTO

## REALIZACIONES

---

ESCENOGRAFÍA  
SCENIK

VESTUARIO  
SASTRERÍA CORNEJO

ATREZZO  
LUIS ROSILLO "ATREZZO"

LUTHIER  
FERNANDO SOLAR

UTILERÍA  
MATEOS

## INTÉRPRETES VÍDEO

---

VALENTÍN HAÜY  
CARLOS GARCÍA

DAVID ARÉVALO  
NACHO BENITO  
ICÍAR BORGES  
ANA BURREL  
JOSÉ CAMEÁN  
ROSALÍA CASTRO  
RAQUEL ESCUDERO  
PABLO ESGUEVILLAS  
NURIA GIL

LAURA HERNÁNDEZ  
GERALDINE LELOUTRE  
CRISTINA MARÍN  
BÁRBARA MONZÚ

ÁLVARO MORATO  
NEREA MORENO  
ANA PALOMA MUÑOZ  
ALMUDENA PASCUAL  
DAVID PINILLA  
MAR ROLDÁN  
JOSÉ SACRISTÁN  
VÍCTOR SAINZ  
MARTA SERRANO  
PABLO SEVILLA  
PABLO JUSTO SOTO  
LUNA ZUAZU

AGRADECIMIENTOS  
ONCE  
RESAD  
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

PRODUCCIÓN  
CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

DURACIÓN: 2 H Y 10 MINUTOS APROX.  
SIN INTERMEDIO



### TEATRO ACCESIBLE

Jueves 10 y viernes 11 de mayo de 2018  
Funciones con accesibilidad para personas  
con discapacidad auditiva y visual.



---

# EL AUTOR

## ANTONIO BUERO VALLEJO

**Antonio Buero Vallejo** nació en Guadalajara en 1916. Su padre, militar, era docente en la Academia de Ingenieros de esa ciudad. En Guadalajara pasó su infancia y estudió el Bachillerato. Se trasladó a Madrid con su familia cuando tenía 18 años. En 1934 empezó a estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, estudios que tuvo que interrumpir al comenzar la Guerra Civil. Su padre fue detenido y fusilado en los primeros meses de la guerra y Buero fue llamado a filas en 1937. En 1939, acabada la guerra, fue internado en un campo de concentración y se le acusó de adhesión a la rebelión. Fue condenado a muerte, pero tiempo después la pena fue conmutada por treinta años de prisión. Pasó por diversas penitenciarías, coincidiendo en la de Conde de Toreno en Madrid con Miguel Hernández, a quien Buero hizo un retrato que se ha hecho muy conocido.

En 1946 le fue concedida la libertad condicional y se le desterró de Madrid. Se instaló en Carabanchel alto, entonces un municipio independiente de la capital. Este mismo año escribió su primer drama, *En la ardiente oscuridad*, y comenzó su carrera como dramaturgo, abandonando ya la pintura.

Antonio Buero Vallejo escribió *Historia de una escalera* entre el año 1947 y 1948. La obra ganó el Premio Lope de Vega en 1948 y se estrenó el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español de Madrid. Estuvo dirigida por Cayetano Luca de Tena. Fue un éxito absoluto con 187 representaciones. Esta obra consagró a Buero como dramaturgo y abrió una nueva etapa en el teatro español. A partir de entonces publicó y estrenó de manera constante. En 1950 *Historia de una escalera* fue llevada al cine por Ignacio F. Iquino.



Antonio Buero Vallejo mostró siempre inclinación a la pintura y estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1934 a 1937. Abandonó después esta vocación para dedicarse a la escritura teatral.

En 1950 escribió *La tejedora de sueños*, *La señal que espera*, *Casi un cuento de hadas*, *Madrugada*, *Irene o el tesoro*, *Hoy es fiesta* y *Un soñador para el pueblo*, su primer drama histórico. En 1954 escribió *Aventura de lo gris* que fue prohibida por la censura.

En 1959 se casó con la actriz Victoria Rodríguez. Tuvieron dos hijos, Carlos nacido en 1960 y Enrique en 1961. Este último falleció en accidente de coche en 1986. Buero escribió *Lázaro en el laberinto* (1986) en recuerdo a su memoria. Victoria participó en algunos de los montajes del autor y fue su compañera de por vida.

A partir de 1962 su teatro se estrena ya en el extranjero y empieza a ser reconocido tanto en Europa como en Estados Unidos. En España su

comprometida posición política complicó sus relaciones con el poder y por tanto sus problemas con los censores. En 1967 se adhirió, junto con 100 intelectuales encabezados por José Bergamín, a un manifiesto pidiendo explicaciones por la actuación contra los mineros asturianos. Esto le supuso mayores dificultades para publicar o estrenar en los años siguientes.

*El tragaluz* era la primera obra que hacía mención directa a la Guerra civil en época del franquismo. Se estrenó en 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid con la dirección de José Tamayo. Tuvo un enorme éxito de público, con 517 representaciones. No sucedió lo mismo con *La doble historia del doctor Valmy* (1964) obra sobre la tortura, censurada en su totalidad. Buero pudo estrenarla en Reino Unido en 1968 y asistió personalmente al estreno. En España se

representó en 1976 con un éxito rotundo y más de 600 representaciones.

En la década de los 70 y los 80 su teatro mantiene sus preocupaciones ideológicas pero intenta una renovación formal en obras como *La Fundación* (1974), *La detonación* (1977), *Caimán* (1981), *Diálogo secreto* (1984), *Jueces en la noche* o *Música cercana*.

Buero siguió en activo prácticamente hasta su muerte. Su última obra, *Misión al pueblo desierto*, estrenada en el Teatro Español en 1999, vuelve sobre algunos de sus temas predilectos: la pintura, la Guerra civil y, por supuesto, la responsabilidad ética del intelectual.

En 1972 fue nombrado miembro de la Real Academia Española ocupando el sillón X. Ganó el Premio Cervantes en 1986, en 1994 se le concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes y en 1996 el Premio Nacional de las Letras españolas. Un año antes de su muerte se le concedió el Premio Max de Honor.

Antonio Buero Vallejo murió en Madrid en el año 2000 a los 83 años de edad. Su capilla ardiente se instaló en el Teatro María Guerrero, por donde pasaron más de seis mil personas para rendirle un último homenaje.



# ANTONIO BUERO VALLEJO Y LA CENSURA OFICIAL EN EL TEATRO DE POSGUERRA

Antonio Buero Vallejo escribió buena parte de sus obras durante la dictadura del general Franco. La intervención del Estado en los medios de comunicación en ese periodo era enorme y se reguló mediante la Ley de Prensa de 1938 que estuvo en vigor 28 años hasta que fue sustituida por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

Se institucionalizó un control sobre todo lo que se publicaba o exhibía de

manera que cualquier empresario que quisiera estrenar una obra de teatro debía presentarla ante instancias como la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales o la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, ambos dependientes del Ministerio de Educación Nacional. Estos órganos emitían un informe de valoración, que podía dar el visto bueno o censurar la obra en todo o en parte.



El documento, fechado en 1954, es la respuesta del Ministerio de Información y Turismo a la solicitud de permiso de representación de la obra de Antonio Buero Vallejo *Aventura en lo gris*. La respuesta fue negativa. Esta es la única obra de Buero que fue censurada en su totalidad de manera expresa, como puede leerse en el documento.

Documento aportado por Berta Muñoz



El primer documento es la solicitud hecha por el Teatro Español de Madrid para representar *Historia de una escalera*. El segundo es la respuesta de la Subsecretaría de Educación popular que valora la obra como muy estimable y considera que puede representarse con las tachaduras que marca en determinadas páginas.

Documentos aportados por Berta Muñoz

Las obras de Buero Vallejo, como las de todos sus contemporáneos, pasaron por este trámite, pero nuestro autor pudo estrenar la mayoría. Se las arregló para sortear con distintas estrategias la censura oficial: utilizó ambientaciones en el pasado como es el caso de *El concierto de San Ovidio*, en el siglo XVIII, *Las meninas* en el siglo XVII, *Un soñador para un pueblo* en el siglo XVIII y *El sueño de la razón* en el siglo XIX. La distancia en el tiempo hacía más fácil la crítica social, que siempre iba referida al presente. Utilizó también la táctica del *despiste*, que él mismo definía así: *Creo haber sido el primero en revelar posteriormente ese ardid, del que, en efecto, usé en dos o tres obras, no en más. Eran añadidos en frío que después suprimía. Un cebo, pero no creo que todos los censores se engañasen. Se les posibilitaba, eso sí, la demostración ante sus superiores de que cumplían su función.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Carta personal de Antonio Buero Vallejo a Berta Muñoz. Diciembre de 1995. Muñoz Cáliz, 2003, pág.72

El prestigio social y literario que Buero Vallejo fue adquiriendo con los años –desde 1972 fue miembro de la Real Academia Española– hacía más difícil la labor de los censores, con lo que en algún caso, en vez de negar el permiso de exhibición de una obra, sencillamente no daban respuesta a la solicitud, retrasando así tanto como quisieran la posibilidad de estrenarla. Este fue el caso de la doble *La doble historia del doctor Valmy* (1964), obra sobre la tortura, que no pudo estrenarse hasta 1976, fallecido el dictador.

La única obra de Buero que se prohibió de manera explícita fue *Aventura en lo gris* (1949) y su adaptación de *El puente* de Carlos Gorostiza.

Se aprobaron sin cortes: *Historia de una escalera* (1948), *La tejedora de sueños* (1950), *En la ardiente oscuridad* (1950), *Casi un cuento de hadas* (1954) *Hoy es fiesta* (1955), *Una extraña armonía*, *Madrugada* (1953), *Las cartas boca abajo*

(1957), *El concierto de San Ovidio* (1964) y *El tragaluz* (1967).

Las siguientes obras sufrieron cortes en algunos párrafos o escenas: *Un soñador para un pueblo* (1958) (dos fragmentos) *Las meninas* (1960) (modificaciones en cinco páginas), *La fundación* (1973) se autorizó para mayores de 18 años y se suprimieron fragmentos en siete páginas.

Así resumía el autor el tratamiento de la censura con respecto a sus obras: *Las modificaciones que sufrieron mis obras fueron variables según los casos. En algunas de ellas, ninguna. En otras, pequeñas supresiones que no desfiguraban el sentido general de la obra. En otras, cortes más graves, pero no básicamente deformadores, pues en ese caso yo no las habría estrenado.*<sup>2</sup>

Otros autores de su época, más perjudicados por la censura, criticaban la postura de Buero Vallejo. Con respecto a la crítica de la autocensura Buero escribió:

*Autocensurarse es escribir "en situación", mas no, forzosamente,*

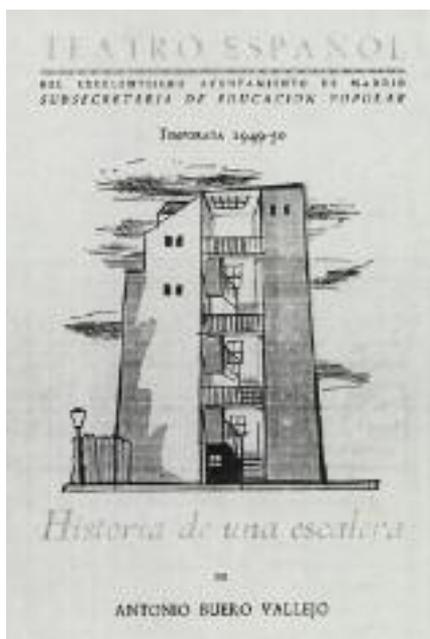
<sup>2</sup> Muñoz Cáliz, 2003, págs. 71- 72

*mutilarse [...] Alguna que otra vez nos habremos censurado empobrecedoramente, y aun muchas veces, si se quiere; pero, si ello fuese siempre inevitable, yo, al menos, no habría escrito.*<sup>3</sup>

A propósito de este tema fue famosa la polémica que mantuvo durante los años 60 con Alfonso Sastre entre el llamado teatro del posibilismo y del imposibilismo. Alfonso Sastre escribió un artículo en el número 14 de la revista *Primer acto* titulado *Teatro imposible y pacto social*. En el número 15 de la misma revista, Buero escribió una réplica titulada: *Obligada precisión acerca del imposibilismo*. Explicaba así su posición: *Cuando yo critico el imposibilismo y recomiendo la posibilización, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no solo debe escribirse, sino estrenarse.*

La polémica continuó años más tarde con Fernando Arrabal, que tachó de insolidarios a los autores premiados y subvencionados, como Buero Vallejo.

<sup>3</sup> Muñoz Cáliz, 2003, pág. 70



---

# ANÁLISIS DE LA OBRA

## EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

Antonio Buero Vallejo es uno de los más importantes dramaturgos del siglo XX español. La aparición de su obra en plena dictadura franquista supuso una ruptura con el teatro imperante en temas y estilos. *Historia de una escalera* estrenada por él en 1949 abrió una nueva dimensión al teatro español e inició lo que algunos estudiosos llaman restauración intelectual y literaria, a la que ayudaron obras no dramáticas como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942), *Nada* de Carmen Laforet (1944) o en poesía *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso (1944).

Estas son algunas de las características de su teatro:

Realismo simbólico influido por Ibsen a quien Buero consideró siempre su maestro. La descripción de la realidad de sus obras tiene la finalidad de ponerla en cuestión, más allá del mero retrato. En este sentido, Buero Vallejo calificó su

teatro como de *realismo simbólico*. A pesar de ser cotejado durante mucho tiempo como *padre de la generación realista*, siempre sostuvo que los contenidos de sus obras no sólo tenían una carga política y social, sino también psicológica y existencial, y que detrás de facturas aparentemente realistas latían metáforas de claro contenido simbólico que, en muchos casos, se encontraban en la forma misma del drama.

Los temas de Buero son el hombre, el destino, la muerte y la libertad, buscando siempre el problema ético y la relación del hombre con su sociedad.

Los diálogos de sus obras tienen un lenguaje cuidado sin llegar a ser culto, con gran fuerza dramática.

Los personajes tienen mucha fuerza psicológica. En varias ocasiones son personas con algún tipo de discapacidad, como la ciega en el caso de *El concierto de San Ovidio*.

Hace acotaciones muy detalladas, describiendo la escena con meticulosidad.

Algunos estudios dividen la obra de Buero en varias etapas, con diferencias temáticas y de estilo. En el estudio de Luis Iglesias Feijoo se distinguen estas tres etapas con las siguientes características:

1ª etapa, construcción tradicional de su teatro, realismo simbólico con influencia de Ibsen, verosimilitud en la acción y unidad de lugar y tiempo. Obras que se ajustan a esta definición: *Historia de una escalera*, *Las cartas boca abajo*, *En la ardiente oscuridad*.

2ª Mayor contenido social, uso de hechos históricos en el tema de las obras, uso de escenarios simultáneos y cortes temporales, efectos de inmersión. Se acentúa la carga crítica del teatro centrándose en aspectos más sociológicos que psicológicos. *Las meninas*, *Un*

*soñador para un pueblo*, *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz*, *La doble historia del Doctor Valmy*, *La llegada de los dioses*.

3ª La preocupación social se conjuga con una renovación formal. Son obras como *La Fundación*, *La detonación*, *Caimán*.

### **El concierto de San Ovidio**

*Gafas para ciegos que quieran ver*, así es como describió Buero Vallejo esta obra.

Se estrenó el 16 de noviembre de 1962 en el Teatro Goya de Madrid. Estuvo dirigida por José Osuna y protagonizada por José María Rodero y Luisa Sala. Los figurines y decorados fueron de Manuel Mampaso y la música a cargo del compositor ciego Rafael Rodríguez Albert.

Como todas las obras de la época, tuvo que pasar por el comité de censores, que la calificaron de demagógica y tendente a lo morboso, pero que autorizaron sin cortes.



*El concierto de San Ovidio* se estrenó en 1962 en el Teatro Goya de Madrid con la dirección de José Osuna y José María Rodero y Luisa Sala como protagonistas. Foto Gyenes. Centro de Documentación Teatral.

*El concierto de San Ovidio* fue un gran éxito con más de 100 representaciones. Obtuvo el premio Larra de la revista *Primer acto*, en la que apareció publicada la obra en su número 38 en 1962. Algunos críticos hablaron de que esta era la primera gran tragedia española.

En 1986, más de veinte años después, se pudo ver en el Teatro Español con dirección de Miguel Narros.

### Tiempo, lugar y estructura

*El concierto de San Ovidio* se ambienta en París en el mes de septiembre de 1771. La obra tiene un único salto en el tiempo en la última escena y nos transporta 30 años más tarde de los hechos narrados. Es uno de los llamados dramas históricos de Buero. Se basa en un hecho real (la actuación con fines de burla de una orquestina de ciegos en la feria de San Ovidio en 1771). Dos de los personajes de la obra existieron en verdad.

Está dividida en tres actos, como indica su subtítulo, *Parábola en tres actos*.

### Tema

Como en otras obras de contenido histórico, Buero utiliza una situación del pasado para hacer un paralelismo con el presente. La injusticia social de los años previos a la Revolución francesa, el abuso de un empresario sin escrúpulos y la indefensión de un grupo de desfavorecidos, le servían para criticar su momento presente.

*El concierto de San Ovidio* en palabras de Ricardo Doménech plantea un doble problema: *el de la explotación del hombre por el hombre y el de la lucha por su libertad. Este doble problema, o este único problema, se nos presenta desde una perspectiva no solucionista; desde una perspectiva indagadora, suscitadora de múltiples connotaciones.*<sup>1</sup>

Buero aborda el tema de la ceguera, recurrente en sus obras. Sensibilizado con ello, el autor escribía: *La ceguera es una limitación del hombre, algo que se*

<sup>1</sup> Doménech, Ricardo. Pág. 261.



Más de veinte años después de su estreno, *El concierto de San Ovidio* se pudo ver la temporada 1985-86 en el Teatro Español con la dirección de Miguel Narros. Foto Ros Ribas. Centro de Documentación Teatral.

*opone a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico que es siempre... el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad. (La carreta, nº 12)*

### **Argumento**

Un grupo de ciegos vive de la caridad en el Hospicio de los Quince Veintes de París. La Priora de la institución recibe la visita de Valindin, un hombre de negocios en la próxima feria de San Ovidio. Valindin pide permiso a la monja para contratar a los mendigos ciegos del hospicio que se ganan unas limosnas tocando instrumentos musicales para organizar un espectáculo en los días de feria en París, y después en otras ciudades. Le propone compartir parte de los beneficios. La superiora, aunque reacia, acepta el trato.

Los músicos ciegos se sienten temerosos de la propuesta porque están inseguros de sus habilidades. David, uno de ellos, propone a Valindin la posibilidad de estudiar e interpretar obras con cierta calidad. Valindin no está preocupado por la calidad de la interpretación porque tiene otras intenciones. Les prepara para la feria unos vestidos ridículos, algunos con orejas de burro.

Adriana es una prostituta que Valindin ha recogido a su lado. Ella conoce las intenciones de Valindin y se avergüenza

del trato que el empresario da a los músicos.

A pesar de las reticencias de David, la orquestina toca en la feria con mucho éxito de público, que se ríe del espectáculo grotesco que ofrecen. Uno de los espectadores es Valentín Haüy que reprueba la burla y se enfrenta con Valindin, sin éxito. Haüy se propone entonces crear una forma de que los ciegos puedan leer y dedicar su vida a la educación de personas desfavorecidas.

David se siente atraído por Adriana y al verse correspondido toma fuerzas para enfrentarse a Valindin. Una noche sin luna le encuentra borracho y le mata.

Las investigaciones policiales que al principio parece que no encuentran culpable, consiguen resolver el caso gracias a las declaraciones de Donato, otro ciego enamorado de Adriana que pone en la pista a los investigadores.

La obra concluye con un monólogo de Valentín Haüy, que a modo de narrador nos coloca 30 años después de los hechos, para contarnos que conmovido al ver la humillación de estos ciegos, decide dedicar su vida a ayudarlos. Haüy fue una persona real y es cierto que un episodio como el que se cuenta en la obra le decidió a trabajar en favor de la educación de los ciegos. También el personaje de Valindin se corresponde con alguien que existió realmente.



Foto David Ruano

## ENTREVISTA CON MARIO GAS

**Mario Gas** es uno de los directores más reconocidos y uno de los hombres más versátiles de la escena española. Tiene a sus espaldas más de un centenar de obras de teatro y actuaciones en más de 30 películas. Nació en Montevideo durante una gira por Sudamérica donde su padre, Manuel Gas, estrenaba el repertorio de zarzuela del maestro Pablo Sorozábal. Formó varios grupos de teatro independiente y universitario en la década de los 60, que ayudaron a definir su carrera de actor, director, gestor cultural y director artístico. Ha firmado casi un centenar de direcciones tanto de teatro como de ópera y musicales. Entre sus últimos trabajos de teatro cabe destacar: *Incendios*, de Wajdi Mouawad; *Sócrates*, de Gas y A. Iglesias; *Invernadero*, de H. Pinter; *Un tranvía llamado deseo*, de T. Williams; *Muerte de un viajante*, de A. Miller; *Homebody/Kabul*, de T. Kushner...

Como gestor teatral, ha sido director artístico del Teatro Español de 2004 a 2012 y director de festivales como el de Tardor de Barcelona y del Festival Olímpic de les Arts, director del Teatre Condal, del Saló Diana y del Festival Grec en el año 1976. Ha sido galardonado con los más prestigiosos premios de la escena: Premio Max a la mejor dirección por: *La Reina de Bellesa* de Leenane, *Sweeney Todd* y *Follies*; Premio Nacional de la Generalitat de Cataluña por *La Ronda*, de A. Schnitzler; Premio de la Crítica de Barcelona al Mejor Espectáculo por *Martes de Carnaval*. Asimismo, la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo le galardonó con el II Premio La Barraca por toda su carrera.

Hablamos con él en un momento de los ensayos de la obra, a tres semanas de su estreno en el Teatro María Guerrero.

***El concierto de San Ovidio* que está dirigiendo ¿se ambientará en París en 1771 tal y como lo escribió Antonio Buero Vallejo?**

Sí. Siempre procuro que el teatro sea lo más contemporáneo posible y llegue a la sociedad del momento. Hay obras en las que parece conveniente, para aproximarlas, cambiar su ubicación o su tiempo y hay otras que no. Algunas funcionan como parábolas, como decía Brecht, es conveniente alejar el tiempo y el espacio para explicar algo que nos concierne. Esto hizo Buero en *El concierto de San Ovidio*, que es una parábola en sí misma, y así la subtitula. Yo prefiero respetarlo. Procuro, eso sí, no caer en historicismos ni en excesivos detalles concretos. Prefiero que haya impresiones de la época, que se vea y se reconozca y sobre eso inferir todo lo que queremos explicar. La obra está hablando del mundo actual, está hablando del poder, de la humillación, de la

explotación, de la alienación. Hay también una historia de amor y dominación, de búsqueda del compromiso. Describe en definitiva un mundo cruel con la gente que es física o psíquicamente diferente. De todo esto habla la obra de Buero y creo que es bueno que, como la parábola que es, conservamos la época sin caer en naturalismos expositivos, excesos tanto de escenografía como de vestuario o de luz.

**La parábola de Buero Vallejo sirvió para denunciar la sociedad de su tiempo. ¿De alguna manera su dirección en la obra traslada la denuncia de Buero a nuestro tiempo?**

Yo creo que es fundamental desbrozar bien las funciones, no quedarse en la apariencia. En esta en concreto, hemos de hacer un dibujo muy nítido para que se entienda la anécdota, la peripecia de los seres que cuenta la obra, pero saber que en el fondo no estamos tratando de explicar algo que ocurrió y a lo que asistimos como si fuéramos unos *voyeur*, sino que estamos hablando de actitudes



constantes en los seres humanos y en las sociedades occidentales que siguen perviviendo y siguen siendo problemas no resueltos. Desgraciadamente en esta época tenemos muchos ejemplos.

Se trata de aplicar una conciencia social en el estudio de los personajes, teniendo muy en cuenta que no estamos explicando personajes sino el *gestus* social del que hablaba Brecht. Estamos explicando una historia que, aunque ocurre 1771, habla de nuestros días. Es cierto que en estos tiempos nuestros no hay una censura tan aparente como en la época de la dictadura. Algún día habrá que estudiar la dictadura de las democracias también y es un buen ejemplo la debilidad de la democracia que estamos viviendo ahora mismo en nuestro país. Pero hay cosas que persisten, tal vez no con la crudeza de una dictadura, pero sí el engaño de una democracia donde se utiliza el individuo para que vote y después se le deja arrinconado por las élites. Nuestro trabajo es investigar y explicar la historia de manera que captive al espectador y al mismo tiempo que sepa, que intuya, que

***“No estamos tratando de explicar algo que ocurrió y a lo que asistimos como si fuéramos unos voyeur, sino que estamos hablando de actitudes constantes en los seres humanos y en las sociedades occidentales que siguen perviviendo y siguen siendo problemas no resueltos.”***

sienta, que estamos hablando también de nuestros días; no de cosas concretas, sino de actitudes que perviven en las personas, en los colectivos, en los que tienen el poder, en la explotación y en la alienación.

**Junto a estas actitudes desalmadas de las que nos ha hablado, el autor presenta un personaje esperanzador, Valentín Haüy, que tiene un monólogo en la escena final en la que nos traslada**



**30 años después de los hechos narrados. ¿Conserva ese monólogo? ¿Hay un tratamiento especial de este personaje?**

No he cortado nada de la función pero he entresacado cosas, con el máximo respeto, porque es una obra que me gusta y que me parece muy vigente. Hemos procurado que la historia de Haüy no sea la historia de un personaje que salva los ciegos, sino plantearlo como un eslabón histórico. No es por tanto un tratamiento casuístico del personaje, sino de una idea general. Valentín Haüy representa uno de los primeros eslabones de una corriente social que quería dignificar a las personas ciegas, que aprendieran a leer y a tocar música. En ese aspecto, el personaje está ahí para cerrar la fábula de *El concierto de San Ovidio*, pero intentamos que tenga algo que trasciende la casuística para plantear aspectos colectivos.

**La obra de Antonio Buero Vallejo tiene muchos personajes. ¿Cuántos tendrá la actual versión?**

La obra de Buero Vallejo, tal como

dejó escrito en el *dramatis personae*, cuenta con 28 personajes. En este momento en el que incluso los teatros públicos están, por orden del señor Montoro, con presupuestos muy bajos, lo hacemos con 14 actores. Resolvemos algunos aspectos con videoescena, pero no hay nada que se escape a lo que plantea Buero Vallejo y no hay ninguna sorpresa más allá de este tratamiento brechtiano pero, ojo, no quiere esto decir que estemos narrando lacónicamente las cosas, sino que hacemos uso de todos los recursos que tenemos a nuestro alcance para interpretar, con todos los armónicos, las vicisitudes de los personajes y los conflictos entre ellos.

**¿Cuáles serán esos recursos?**

La videoescena, por ejemplo, de la que se encarga Álvaro Luna, un artista con el que ya he trabajado en varias ocasiones y que me parece excepcional. Utilizamos la videoescena como un complemento que ayuda a desarrollar el mensaje escénico y la estética que queremos plantear, sin que moleste y sin que rompa con el tratamiento escénico.



Lo mismo sucede con la escenografía de Jean-Guy Lecat que marca los lugares sin pretender reproducir de manera naturalista los escenarios. Lo mismo sucede con el vestuario de Antonio Belart, o con la banda sonora de Orestes Gas o la iluminación de Felipe Ramos. Todos estos elementos no son decoración que simplemente pigmenta una obra, sino que son estructurales y conjunta y dialécticamente ayudan a explicar el texto y a que el espectador entre en el desarrollo, el conflicto y la interpretación de los actores.

### **¿Los actores van a cantar o tocar en directo?**

Tendremos un actor que canta, otro que toca el violín y otros que simulan que tocan. La obra de Corelli por ejemplo la tocará en directo un actor violinista. Es un momento muy metido en la escena y por muy bien que esté grabado, es mucho mejor que sea un sonido directo, el sonido directo de violín. La orquesta sí está grabada.

### **La obra de Buero Vallejo presenta**

***“Nuestro trabajo es investigar y explicar la historia de manera que cautive al espectador y al mismo tiempo que sepa que estamos hablando de nuestros días; no de cosas concretas, sino de actitudes que perviven en las personas, en los colectivos, en los que tienen el poder, en la explotación y en la alienación.”***

**acotaciones muy precisas, no solo para la escenografía y el vestuario, sino incluso en el gesto de los actores. ¿Ha seguido estas acotaciones?**

Un autor escribe en su casa y no puede, lícitamente, reprimirse de imaginar un espacio, una escena o una manera de hablar. Eso es estupendo. Hay autores que no escriben ninguna



acotación, a otros como a Shakespeare o a los griegos, se las han puesto posteriormente y otros, sobre todo en el teatro contemporáneo que pone muchísimas acotaciones. Lo importante para mí es que la obra me impresione y que tenga algo que me impele a llevarla a escena. Después de estudiar mucho el texto y las acotaciones lo importante es el impacto que ha supuesto para mí. De manera que hay veces que coincido con las acotaciones y hay veces que no. No considero que haya que seguir las al pie de la letra, ni decidir no seguir ninguna. De la mirada y la sensibilidad y de cómo se va contando la historia depende que se usen algunas acotaciones, u otras quizá se cambien de lugar. Eso está en la esencia del propio trabajo del director de escena.

**¿Vio usted *El concierto de San Ovidio* que se estrenó en 1986 en el Teatro Español, con la dirección de Miguel Narros?**

No, no lo vi. En ese momento estaba ensayando, dirigiendo y actuando en la obra de Arthur Schnitzler *La Ronda* en un

teatro de Barcelona. Sí que he visto el vídeo que conserva el Centro de Documentación Teatral. En cambio vi, con 15 años, en el Teatro Calderón de Barcelona, un teatro que ya no existe, el montaje de Pepe Osuna con José María Rodero, Pepe Calvo y Luisa Sala. Me causó un impacto tremendo el texto y la interpretación de José María Rodero y del resto de la compañía, creo que fue una de las grandes interpretaciones del actor. La obra despertó mi interés por Buero, del que ya había visto *Las meninas* en el mismo teatro.

Estoy muy familiarizado con este texto y siempre me ha gustado. He estado detrás de llevarlo a escena en varias ocasiones. Estuvimos a punto de montarlo en el Teatro Español. Un productor me ofreció incluso hacerla en cine. Me acerco al texto con mucho respeto, creo que es de las tres o cuatro mejores obras de Buero Vallejo y quiero agradecer además a la familia de Don Antonio, a su viuda y a su hijo, que sé que se han empeñado mucho en que yo fuera el que dirigiera este montaje.



---

# PERSONAJES HABLAN LOS ACTORES

El número total de personajes de *El concierto de San Ovidio* fue de 28. La puesta en escena que veremos en el Teatro María Guerrero que dirige Mario Gas contará con 14 personajes.

Tenemos por un lado los personajes que pertenecen al Hospicio de los Quince Veintes: la priora, Sor Lucía y Sor Ángela, y los mendigos ciegos que viven en él de la caridad: Gilberto, Lucas, Nazario, Elías, Donato y David.

Valindin es un hombre de negocios que propone a la priora del convento la contratación de los músicos mendigos del hospicio. Adriana vive con él. Catalina es la criada de la casa. Otros personajes alrededor de Valaden son Jerónimo Lefranc, músico vidente que ayuda a preparar el concierto e Irineo Bernier el calderero.

Los espectadores del concierto son: burguesa, damisela 1, 2, y 3, Pisa verde, un burgués y Valentín Haüy.

Latouche y Dubois son los comisarios de policía encargados de la investigación del asesinato.

Los tres protagonistas de la obra son Valindin, David y Adriana. Hablamos con los actores que encarnan estos personajes en un descanso de los ensayos, a pocas semanas del estreno de la obra. Les pedimos que describan su personaje y que nos expliquen cómo lo están preparando.

*Valindin*, interpretado por **José Luis Alcobendas**.

Valindin es un hombre de mediana edad, un hombre de negocios que decide abrir una barraca para la feria de San Ovidio ofreciendo al público un espectáculo musical con un grupo de ciegos del hospicio de Los Quince Veintes. En mi opinión es un hombre sin escrúpulos cuyo único objetivo en la vida es ganar mucho dinero. Del texto se deduce que

tiene aspiraciones, desea fervientemente subir de clase social. Su protector, el barón de Tournelle, le facilitó la entrada en la nómina de trabajadores de la Casa Real nombrándole peluquero de un infante que nació muerto. No ejerció nunca de peluquero por tanto, pero sí adquirió el derecho a llevar espada al cinto. Él la lleva siempre y considera que le da cierto caché. Es un hombre sin escrúpulos. Por los medios que sea quiere subir de posición y vemos cómo es capaz de organizar el concierto con los ciegos sin tener en cuenta su dignidad, burlándose de ellos y provocando que los demás se burlen. Vive con Adriana, una mujer que recogió de la calle y que ahora es su pareja. Adriana es la mujer de la que se enamora David y que provoca el desenlace terrible de la obra.

Antonio Buero Vallejo escribe acotaciones muy largas y da mucha información. Para el trabajo del actor esto es estupendo, cuanta más información se disponga, mejor para crear el personaje. Para mí es desde luego muy importante. Me gusta conocer el pasado, las motivaciones de un personaje, porque me

ayudan a entender las reacciones ante determinadas situaciones de la obra y afrontar así las distintas escenas. El personaje de Valindin existió realmente, aunque apenas existen referencias históricas de él.

*Adriana*, interpretado por **Lucía Barrado**.

Por lo que se deduce del texto, Adriana es una mujer que ha crecido en la pobreza, ha intentado ganarse la vida como cantante y bailarina en las ferias pero que ha acabado ejerciendo la prostitución. Es en este ambiente de nocturnidad, ferias, escenarios y calle donde conoce a Luis Valindin, un empresario mayor que ella y con mucha mejor posición con quien establece una relación primero laboral y después "amorosa". Para Adriana es la salvación: le permite subsistir sin ejercer la calle, tener cama, tres comidas al día y protección, privilegios con los que no ha podido contar en toda su vida. Aunque el texto no profundiza en el tipo de relación que tienen era importante construir además vínculos afectivos para dotar



esta relación de más colores, más caras, más matices, más verdad y no reducirla a algo tan simplista como el malo tiránico adinerado y la prostituta mantenida.

Valindin prepara un espectáculo con una orquestina de músicos ciegos y pide a Adriana que le ayude en tal empresa. Es así como se convierte en cómplice de una burla de cuyo alcance no es consciente en una primera instancia. Con el paso de los días y los ensayos irá descubriendo en la ingenuidad de los ciegos y en la reacción del público la magnitud del engaño y la insultante vejación a que son sometidos. Para más inri, se verá profundamente desconcertada, removida y vapuleada por ese repentino, profundo y elevado amor que surge con David, el ciego. Un amor tremendo, bañado de música y de toda la sensibilidad, y casi espiritualidad, que la música provoca en ellos y significa para ambos.

Para construir los personajes siempre trabajo mucho con el texto, con las imágenes que me sugiere y con la intuición.

En esta ocasión he utilizado también dos personajes teatrales como

referencias: Elmira, de *Tartufo* de Molière y Lizzie MacKay, de *La puta respetuosa* de Jean-Paul Sartre.

Elmira porque aún no siendo exactamente de la misma época me sirve en términos de estilo, fisicidad y porque su condición social es lo que Adriana querría ser. Y Lizzie MacKay por sus circunstancias: es también una prostituta que se ve envuelta en una persecución y se convierte sin querer en cómplice de una injusticia.

Yo creo que todos los personajes están en nuestro interior; como seres humanos tenemos todas las luces y todas las sombras, el trabajo es dejar que esas partes que están más o menos desarrolladas o expresadas en nuestra personalidad afloren como claves del personaje, y para eso están las herramientas (¡viva la formación!).

Y fundamental apoyarse mucho en los/as compañeros/as, en lo que hacen, en lo que no hacen, escuchar, dejarse provocar por las acciones, por las situaciones, los estímulos...

Ante cualquier duda volver siempre al texto y confiar mucho en quien dirige.



*David* interpretado por **Alberto Iglesias**.

David es un ciego utópico e inconformista. Un ciego que mira al futuro con la esperanza de salir del mísero estatus que la sociedad le impone. La particularidad de David es que no se ve a sí mismo como ciego y trabaja para ser considerado un igual entre los hombres de su tiempo. A través de la música ve la oportunidad de dignificar su condición. Demostrar a los que ven que los ciegos son hombres, como ellos. Esa es su lucha, y pelea hasta el final con todas sus fuerzas. Su terquedad nace de su anhelo de justicia. Lo que le sucede es muy terrible: le quitan la dignidad, la esperanza. Finalmente comete un crimen, y lo pierde todo.

En cuanto a cómo trabajo el personaje diría que fundamentalmente con el texto de Buero, que es muy rico y va desvelando las claves del personaje a medida que profundizas en él. Las palabras del autor son mi guía. No sólo las que dice mi personaje, también las

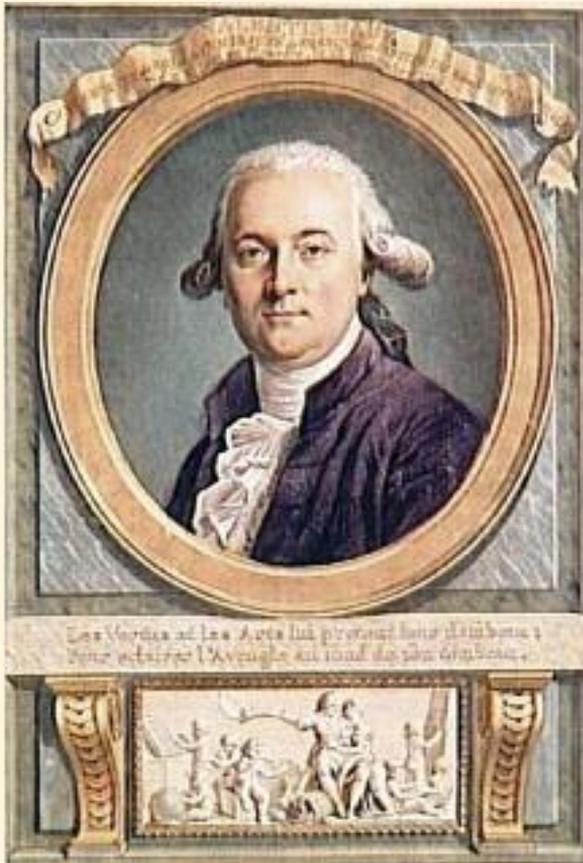
que los otros personajes dicen de él. En cuanto al trabajo de la ceguera, creo que es una ventaja que el público venga al teatro a dejarse engañar. La convención facilita el trabajo del actor. Confío en que, si soy pulcro, sencillo y honesto con mi percepción técnica de cómo actuar un invidente, el público aceptará que David es ciego. Me fijo, más que en los invidentes, en cómo se diferencian de los videntes. Sus sentidos del olfato, del oído y del tacto, han de estar, por fuerza, más afilados, más afinados, que los de aquellos que ven. Más que componer un personaje se trata de descomponer a la persona. Trabajo para que desaparezca Alberto Iglesias y aparezca David. Esto va ocurriendo día a día, ensayo a ensayo, y trabajando mucho en casa y en escena el mundo imaginario, emocional, vital, moral e individual del personaje que el autor ha creado. Y, por último, confiar en la intuición y escuchar al director, que es el que recoge el material que tú traes y acaba de darle forma para que la historia se entienda bien y llegue al público de manera nítida y contundente.



## Valentín Haüy

Convertido en un personaje de *El concierto de San Ovidio*, Valentín Haüy, existió realmente. Su vida y su trayectoria profesional se vio influida por los acontecimientos, también reales, que cuenta la obra Buero Vallejo.

Haüy nació en el departamento de Oise, al norte de Francia, en 1745. Hijo de familia modesta, estudió lenguas clásicas y llegó a hablar diez lenguas modernas. Se ganó la vida como traductor, pero ha pasado a la historia por ser de los primeros educadores en interesarse por la integración social de los invidentes. El mismo reconocía que este interés nació después de ver tocar a una orquesta de niños ciegos en la feria de San Ovidio en París. Las risas y actitud de burla del público le conmovieron. Desde entonces dedicó su vida a la educación de los invidentes. Fundó en París la primera Escuela para ciegos y creó un método para facilitarles la lectura. Su idea consistió en crear el relieve de las letras en un papel grueso. Con este sistema consiguió enseñar a leer a sus alumnos, pero era caro y laborioso. El método fue perfeccionado por Luis Braille y en 1829 apareció la técnica que hoy en día se conoce con su nombre.



Valentín Haüy (1745-1822)



## LA ESCENOGRAFÍA JEAN GUY LECAT

**Jean-Guy Lecat** es un reconocido escenógrafo francés. Su carrera profesional ha estado más de veinticinco años vinculada al director de escena Peter Brook. Lecat es una importantísima figura dentro del mundo de la decoración teatral en su país y fuera de él. Ha trabajado también como asesor especializado en arquitectura teatral con arquitectos como Frank O. Gehry en Nueva York. Muy vinculado a España, en 2006 finalizó la transformación de las naves del antiguo matadero de Madrid en las salas de teatro. Ésta no es su primera colaboración con el Centro Dramático Nacional ya que en la temporada 2007-

08 creó la escenografía de la obra *Avaricia, lujuria y muerte* de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán que pudo verse en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

Resumimos brevemente las características del trabajo de Jean-Guy Lecat que veremos en el Teatro María Guerrero.

Los distintos elementos que crean la escenografía de *El concierto de San Ovidio* son de grandes dimensiones. Hay un gran trabajo de maquinaria escénica que permite mover estos trastos y crear así las distintas ambientaciones escénicas que son tanto de exterior como de interior. Estos son los elementos:

Un trasto<sup>1</sup> que representa una vidriera y que se colgará del telar<sup>2</sup>, siendo el único de los corpóreos que tendrá juego de maquinaria escénica en vertical, de arriba a abajo, es decir que está en altura esperando el momento de que aparezca en escena.

Dos carras<sup>3</sup> laterales que se ocultarán en los hombros<sup>4</sup> y se se juntarán en el centro del escenario.

Habrà una tercera carra que se cierra también en medio del escenario.

Una carra elevada que va del foro<sup>5</sup> al proscenio<sup>6</sup> y que se usará para colocar la orquesta.

En la parte delantera del escenario se ha preparado una gasa que permanece oculta en el telar y que servirá para crear la escena de las sombras chinescas.

Todos estos elementos permitirán crear los distintos espacios en los que transcurre la obra: el convento de los Quince Veintes, la casa de Valindin, la barraca de feria y una calle de París.

El color claramente dominante en esta escenografía es el azul.

Los elementos que crean la escenografía de *El concierto de San Ovidio* son de grandes dimensiones. Hay un gran trabajo de maquinaria escénica.

<sup>1</sup> **Trasto:** cada uno de los bastidores que forman parte de las decoraciones del teatro.

<sup>2</sup> **Telar:** parte superior del escenario, de donde bajan y suben los telones, bambalinas y otros elementos móviles del decorado.

<sup>3</sup> **Carra:** plataforma deslizante sobre la que se instala un decorado o parte de él, que aparece, desaparece o se desplaza por el escenario.

<sup>4</sup> **Hombros:** cada uno de los dos espacios laterales del escenario, invisibles para el público.

<sup>5</sup> **Foro:** espacio detrás de la escena normalmente tapado con el telón de fondo.

<sup>6</sup> **Proscenio:** parte del escenario más inmediata al público, que viene a ser la medida entre el borde del escenario y el primer orden de bastidores. Se le denomina también corbata.





## EL VESTUARIO ANTONIO BELART

**Antonio Belart** nació en Gandesa (Tarragona) en 1957. Posee una larga trayectoria profesional en el mundo de las artes escénicas, tanto en cine, televisión como teatro y en funciones de diseñador de vestuario, director artístico, director de producción y actor. En la actualidad compagina estas actividades con la docencia en la ECAM Escuela de cine y Audiovisuales de la Comunidad de Madrid.

Ha trabajado con Mario Gas en varias ocasiones, por ejemplo en *A Electra le sienta bien el luto*, *Muerte de un viajante*, *Las troyanas* y *La Orestíada*, entre otras. Ha ganado en tres ocasiones el prestigioso Premio Max de teatro por su trabajo en el vestuario de *A Little night*

*music* en 2001, *Black el payaso* en 2007 y *Follies* en 2013.

**¿El vestuario se ambienta en la época que marca Antonio Buero Vallejo en la obra, en 1771?**

Sí, la dirección de Mario Gas está siendo muy fiel a Antonio Buero Vallejo y tanto escenografía, vestuario como todo el montaje se ambientan en la época que propone el autor.

Por mi parte estoy trabajando el realismo. Mi idea es casi cinematográfica, busco el detalle del primer plano, aunque luego se pierda en el escenario. El vestuario no va a ser limpio y pulcro. Todo aparecerá rozado, estrenado y gastado. Quiero que se vea cómo era realmente la

gente en aquella época; no iba limpia, no llevaban el lazo planchado con vaporeta. Los trajes, incluso los de la gente más rica, van a tener un bajo que pasea por el estiércol de las calles de París.

**¿Está diseñando el vestuario o es ropa comprada?**

Estoy reciclando mucho, estoy haciendo lo que llamo *recorta, pega y coloreo*. Hoy en día no es posible realizar grandes gastos; ni siquiera los teatros públicos tienen grandes presupuestos. Además hay mucho material para reciclar en España y fuera de España y eso es lo que estoy haciendo. Todo el material está tratado para darle una pátina y que adquiera aspecto desgastado.

**Las acotaciones de la obra son muy detalladas, incluso en los accesorios que llevan los personajes. ¿Está siendo fiel a ellas?**

Antonio Buero Vallejo es nuestro contemporáneo y escribe una crítica

***“El vestuario va a ser realista. Los trajes, incluso los de la gente más rica, van a tener un bajo que pasea por el estiércol de las calles de París.”***

social en un momento concreto con unas claves determinadas. Seríamos unos necios si nos saliéramos de sus acotaciones. El aspecto ridículo de los músicos cuando actúan está completamente respetado. Llevarán sus capirotos y las orejas de burro incluso. Siendo fieles a esto, hemos creado un elemento nuevo. No les visto con túnicas, como marca la acotación, sino con otra prenda que igualmente ridiculiza y es algo desmesurado y sobreactuado. Ya lo veréis.

En este vestuario en concreto me ha ayudado mucho crear el detalle. Hay



cosas que solamente los actores saben que llevan. Son muy útiles para que el actor llegue al fondo del personaje, crean el alma de la prenda.

### **¿Sigue el vestuario alguna gama cromática?**

Hay mucho tono natural, mucho color crudo, *beige*, gris tratado. El vestuario de la criada es una explosión de color. Adriana lleva algo de estampado pero todo con un tamiz y una con una veladura de ropa muy usada. Todo es material vivo, todas las telas están desgastadas por mí.

### **¿Puedo preguntarle cómo se desgasta una tela?**

Hay muchas cosas en la vida que solamente te las da el tiempo, el tiempo y la dedicación. Yo llevo cuarenta años en esta profesión, no he vivido nunca de otra cosa, por suerte, así que he acumulado una cierta sabiduría, lo digo con humildad, pero la experiencia es muy importante. Si te digo esto es porque no voy a desvelar todos mis secretos, pero sí te puedo hablar de algunas técnicas; por

ejemplo, el permanganato es un material que desgasta mucho la tela pero no la destruye. También pueden usarse pegamentos o pinturas. Por ejemplo, una pintura blanca acrílica e incluso sintética sobre un paño negro con el pincel muy escurrido, deja un aspecto de desgaste cuando seca. Yo he hecho mucho cine y para los primeros planos hay que trabajar el detalle. Por ejemplo con una lija fina se desgastan la punta del cuello o de los puños de las camisas.

### **¿Qué me puede decir de los complementos y los zapatos?**

Con respecto a los zapatos me gustaría remarcar una cosa. Todos los actores van a llevar zapatos usados. Otros se negarían a hacerlo pero creo que hay una calidad humana tremenda en esta compañía. Mario Gas es un pedazo de artista, es teatro en cal viva. Llevo 30 años trabajando con él y es fantástico ver cómo crea el equipo, cómo nos mezcla unos con otros. Me he encontrado con los actores con una disponibilidad tremenda. El zapato es una pieza muy complicada.



Si está muy teatralizada no es creíble. He preferido buscar zapatos viejos. Por supuesto están tratados e higienizados. Siempre me exijo que lo que toque la piel de los actores, lo que les quede cerca de ellos esté impecable, aunque el aspecto sea de total deterioro. También es cierto que me he fijado mucho en ellos cuando ensayaban, estudiando hacia donde llevaban el personaje. Por ejemplo si el personaje arrastra el pie le voy a poner un zapato sin tacón que le ayude a marcar ese movimiento.

**Con respecto a la última escena, el monólogo del personaje de Valentín Haüy nos sitúa 30 años después de los hechos narrados en la obra. ¿Lleva un tratamiento especial el vestuario de este personaje?**

Este es un personaje que se sitúa en época de posrevolución, romántico. Voy a ser fiel a la época, desde luego, y seguramente el personaje aparecerá más pulcro de aspecto que todos los demás.

**Por último, conociendo su forma de trabajar, sabemos que a veces crea**

***“Las prendas que llevarán los actores son compradas, pero están tratadas para que adquieran aspecto desgastado y empobrecido.”***

**figurines previamente y otras veces no los usa en ningún momento. ¿Cuál ha sido el proceso en esta ocasión?**

Creo que en nuestra profesión lo que hay que tener siempre es la agilidad de adecuarse al tipo de producción. Hay que ser eficaces tanto si se cuenta con poco como con mucho dinero y en cualquier caso no desvalorizar el resultado final.

En esta ocasión son bocetos a la inversa, es decir, primero he vestido a los actores y luego he bocetado. Los figurines por tanto llevan ya su morfología y el traje que hemos decidido para ellos, después de muchas pruebas y de desechar ideas.





## LA ILUMINACIÓN FELIPE RAMOS

**Felipe Ramos** inicia en 1992 su carrera en el mundo del espectáculo, desde entonces ha alternado trabajos de Iluminación y dirección técnica en diversas producciones de teatro, música, danza y eventos por teatros de todo el mundo. Como iluminador ha trabajado para compañías en el Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ur Teatro, Teatro de la Danza, Ballet Nacional de España, Compañía Antonio Najarro, Compañía María Pagés, con directores como Gerardo Vera, Helena Pimenta, Tamzin Townsend, Jaime Chavarri, Amelia Ochandiano, Salva Bolta, entre otros muchos.

Hablamos con Felipe para que nos explique su trabajo en la iluminación de la obra y nos cuente cómo ha resuelto las distintas escenas.

**La escenografía marca varias localizaciones tanto exteriores como interiores y además está hecha con grandes paneles. ¿Cómo te las has arreglado para iluminar esto?**

La idea de la que parto para iluminar es el claroscuro, la sombra, el contraste. Por un lado me ha inspirado el mundo de la ceguera, presente en la obra y por otro la escenografía que invita a crear una iluminación expresionista con entradas de luz muy marcadas que dividan el

espacio en luces y sombras. Se trata, efectivamente, de tres interiores y algún exterior. La iluminación de los interiores se creará con el efecto de la luz que entra a través de los huecos, ventanas, puertas o rendijas. La escenografía que ha creado Jean-Guy Lecat está compuesta por grandes corpóreos y cuenta con varios elementos que me permitirán crear este efecto de que la luz se cuele desde el exterior.

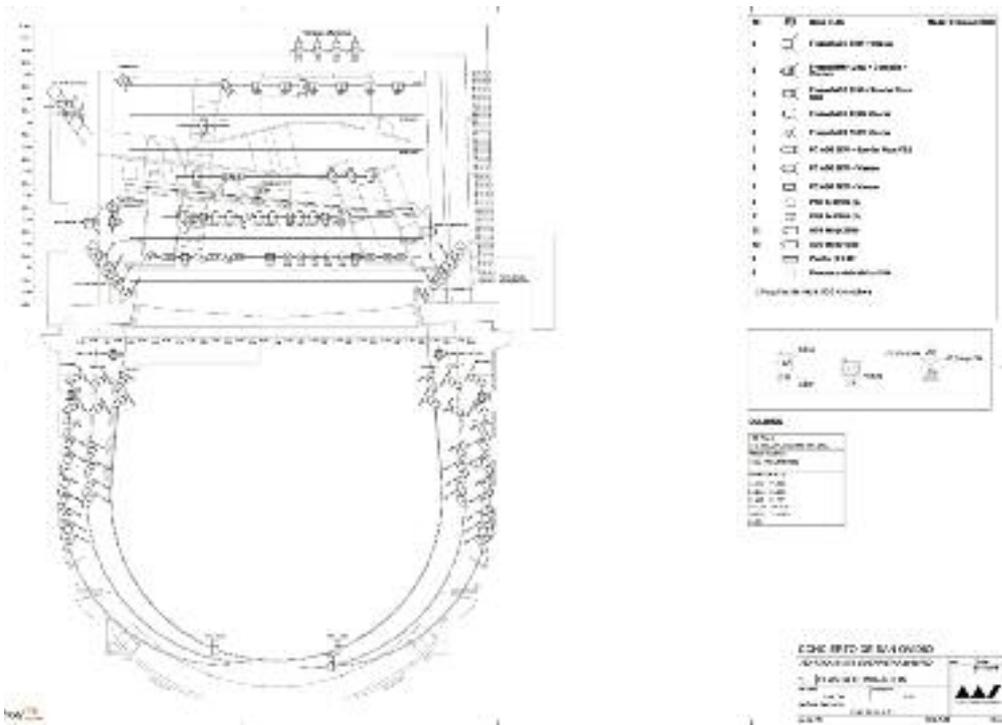
### ¿Y los exteriores?

El exterior es una calle de París y se crea en el proscenio. Crearemos una luz en tono gris, que recuerde al cielo de París. Los cambios en la hora del día se harán sobre todo cambiando el ángulo de incidencia de los focos así como variando el tono de color, siempre dentro de la gama predominante.

### ¿Habrá una tonalidad predominante en la iluminación de la obra?

***“La idea de la que parto para iluminar es el claroscuro, la sombra, el contraste. Por un lado me ha inspirado el mundo de la ceguera, presente en la obra y por otro la escenografía que invita a crear una iluminación expresionista con entradas de luz muy marcadas que dividan el espacio en luces y sombras.”***

Sí, utilizaremos tonos fríos sobre todo. Los elementos de la escenografía son azules y la luz acompañará ese color. Tenderá a la tonalidad azulada, gris y por tanto dará sensación fría. La escena de la



Plano de luces

barraca, sin embargo, se iluminará en tonos cálidos recordando la luz de las velas o de los farolillos.

Buero Vallejo hacía uso en sus obras de lo que los estudiosos denominan *efecto de inmersión*, crear en el espectador la misma sensación que tiene el personaje. Así una escena de *El concierto de San Ovidio*, tal y como está escrita, sucede en completa oscuridad para que el espectador sienta lo mismo que siente un ciego. ¿Habrà en este montaje una escena en completa oscuridad también?

No exactamente. La escena de la obra a la que te refieres se creará con sombras chinescas, de manera que el espectador podrá ver lo que sucede pero solo por la silueta de los actores. Para crear la sombra tengo que preparar una luz intensa blanca que se retroproyecte sobre una tela.

**Por último, ¿puedes contarnos qué tipo de focos utilizarás?**

***“Utilizaremos tonos fríos. Los elementos de la escenografía son azules y la luz acompañará ese color. Tenderá a la tonalidad azulada, gris y por tanto dará sensación fría.”***

Voy a utilizar algunos focos móviles, casi todos con fuente de luz LED. Los focos móviles me aportan versatilidad ya que me permiten variar dirección, enfoque y color en cada una de las escenas, por otro lado al ser de LED evitamos el ruido de los ventiladores tan molesto en teatro, ya que estos focos producen mucho menos calor que los de descarga. Utilizaremos también focos convencionales de teatro (fresnel, PC, Par64, recortes) y algún Fresnel HMI.





## LA MÚSICA Y AUDIOESCENA ORESTES GAS

**Orestes Gas** trabaja desde 2001 en diseño de espacios sonoros, composiciones de música original y trabajos como técnico de sonido en espectáculos teatrales. Compagina esta actividad con la de cantante y guitarrista. Ha realizado los diseños sonoros y en muchos casos la música original, de espectáculos como: *Incendios* de Wajdi Mouawad (Dir. Mario Gas, 2016), *Interior* de Maurice Maeterlinck. (Dir. Hermann Bonnin, 2016), *Julio Cesar* de William Shakespeare (Dir. Paco Azorín, 2013), *Las Troyanas* de Euripides (Dir. Mario Gas, 2008) o *Con Belisa* de F. García Lorca (Dir. Jaume Villanueva, 2005).

Orestes nos explica su trabajo en *El concierto de San Ovidio*, función para la

que ha compuesto música original y ha creado el ambiente sonoro.

Lo primero que hice fue leer la obra e intentar imaginar qué momentos iban a requerir de música y/o ambientación sonora y qué estilo sería el más adecuado. Me di cuenta que había bastantes cambios de escena que habría que llenar con música y otros momentos en que habría que ambientar de diferentes maneras. Me pareció que había que darle un toque contemporáneo (sin pasarse de moderno) para contrastar con el aire “añejo” que destila el maravilloso texto. Me inspiró la desgraciada suciedad de los ciegos, el cinismo de Valindin y la amargura que pensé que sentiría Adriana.

Buero Vallejo indica ciertas piezas de Corelli que en un principio no me parecieron adecuadas pero que finalmente decidí incluir, teniendo en cuenta que las iba a contrastar con otras más que aportarían un toque más oscuro y menos convencional.

En el texto se incluyen también partituras de las canciones de Rafael Rodríguez Albert, que los ciegos tocan en el concierto y que se describen en la obra como “bastante ramplonas”. Estoy seguro de haber compuesto en mi vida bastantes canciones “ramplonas” (tirando a malas), sin querer que lo fueran pero hacerlo a propósito, sin ser obvio, resulta más complicado de lo que pueda parecer. Es por esto que el trabajo de Rodríguez Albert me pareció interesante y muy acertado y decidí grabarlas y usarlas en la obra.

Lo siguiente fue componer la música y hacer maquetas sencillas para poder

mostrárselas al director, que me dio su aprobación para todas las piezas. Esto no suele ser así, los directores a menudo tienen pre-concepciones de la música que quieren y te hacen dar mil vueltas con descripciones peregrinas y adjetivos confusos. Es de agradecer que el director confiase en mi criterio musical. Tal vez el hecho de que yo sea su hijo ayudó a afianzar su confianza...

La gran mayoría de la música es grabada, a excepción del adagio de Corelli (que viene indicado en la obra) que interpreta entre cajas Pablo Duque, violinista y actor, fingiendo que son los personajes de David y Donato quienes lo tocan.

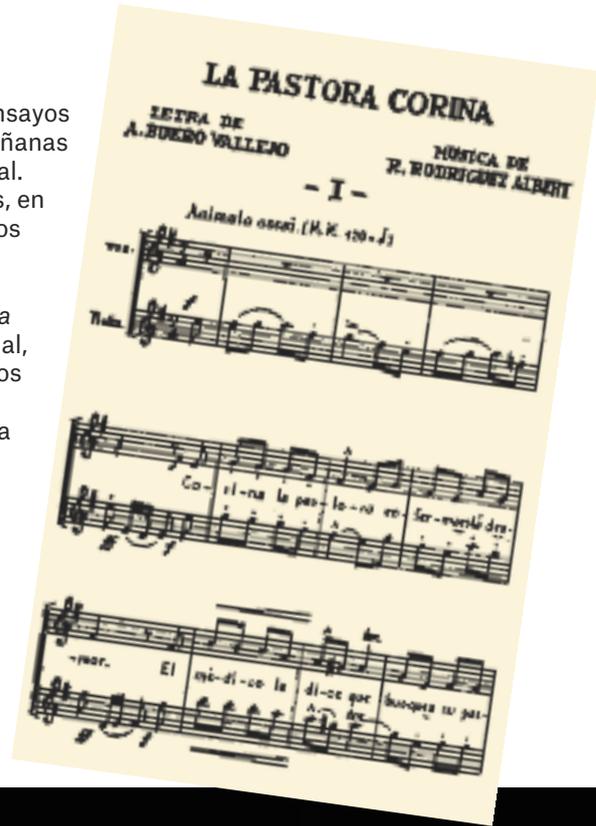
Una vez decididas las músicas, empecé a grabarlas en mi estudio. Conté con la colaboración de una violonchelista (Marta Canellas), un clarinetista (Manolo Peña) y un violinista (el citado, Pablo Duque). Grabé yo mismo algunas

The image displays two pages of musical notation for a piece titled "La espina de los ciegos ciegos: David (canto/violonchelo)". The notation is arranged in two columns. The left column shows the vocal line (Canto) and two guitar parts (Guitarra I and Guitarra II). The right column shows the vocal line and two guitar parts (Guitarra I and Guitarra II). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piece is marked "Adagio".

guitarras acústicas y usé diversos instrumentos MIDI y sonidos de biblioteca.

Luego empecé a asistir a los ensayos por las tardes mientras por las mañanas mezclaba y editaba todo el material. Tuve que realizar más grabaciones, en la sala de ensayo y en los camerinos del teatro. Fue especialmente divertido grabar las músicas de Rodriguez Albert *La Pastora Corina* con la intención de que sonaran mal, ya que la obra así lo precisa. Reímos bastante con Pablo imaginando cómo de mal debería de tocar cada ciego y él, pese a ser un excelente violinista, lo clavó.

Estoy muy contento de haber podido participar en este proyecto y espero haber acertado con mi trabajo. Me he sentido a gusto en el equipo y me gusta mucho cómo ha quedado el montaje.





## **ARCANGELO CORELLI (1653-1713)**

Las acotaciones de Buero Vallejo en la obra nos dicen que la pieza musical que interpreta la orquestina de músicos ciegos es el *Concerto grosso en sol menor, opus 6 nº 8* de Arcangelo Corelli. La obra también es conocida como *Concierto de Navidad* por la inscripción que presentaba la pieza: *Fatto per la notte di Natale* y es posiblemente la más popular del compositor. Es una pieza para un *concertino* de dos violines y un violonchelo frente a una orquesta de cuerdas y un bajo continuo.

Arcangelo Corelli nació en 1653 en los Estados Pontificios. Fue violinista y compositor barroco. Corelli es considerado el primer compositor en usar el término *concerto grosso* para definir una forma instrumental basada en la contraposición de un pequeño grupo de solistas (*concertino*) y una orquesta completa (*tutti o ripieno*).

Corelli fue un compositor conocido que pudo ver publicada la mayor parte de su obra en vida. Los doce *concerti* que componen el *Concerti Grossi* fueron sin embargo publicados póstumamente, en 1714, un año después del fallecimiento del autor. La obra tuvo una rápida difusión en Europa y ejerció gran influencia en compositores posteriores como Antonio Vivaldi.



## **RAFAEL RODRÍGUEZ ALBERT (1902-1979)**

La música que pudo escucharse en el estreno absoluto de *El concierto de San Ovidio* en 1962 fue compuesta por Rafael Rodríguez Albert. En la actual versión de 2018 también se escuchará su composición.

Rafael Rodríguez Albert nació en Alicante en 1902. A los ocho años perdió la vista y a los doce compuso su primera pieza musical, un pasodoble dedicado a su padre. Estudió piano y composición y se licenció en Filosofía y Letras. En 1935 fue nombrado profesor interino de Solfeo y Piano en el Colegio Nacional de Ciegos de Madrid. Fue cesado del puesto al terminar la Guerra civil. En 1940 ingresó en la Organización Nacional de Ciegos españoles y en 1958 obtuvo la cátedra de Estética e Historia de la Música de esta institución. Se dedicó a la pedagogía, investigó sobre la grafía musical y tradujo al braille numerosas piezas musicales. Como músico se le considera perteneciente a la Generación del 27. Recibió el Premio Nacional de la Música en tres ocasiones: en 1952 por su *Cuarteto en re mayor para arco y guitarra*, en 1961 por su *Fantasia en tríptico sobre un drama de Lope, para orquesta* y en 1976 por *La Antequeruela*. Murió en Madrid en 1979.

---

# LA VIDEOESCENA

## ÁLVARO LUNA

**Álvaro Luna** estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y se tituló como realizador de audiovisuales y espectáculos por el Instituto Oficial de Radio y Televisión de RTVE. Empezó su carrera profesional en el programa *Cartelera* de TVE. Trabaja desde el año 99 en diferentes campos de la creación audiovisual como el cine, el documental y el videoarte. Durante los últimos diez años ha trabajado en la inclusión del video y la proyección en espectáculos de ópera, teatro y danza como disciplina particular y autónoma en el terreno de las artes escénicas.

**Álvaro Luna (AAI) se encarga de las proyecciones que veremos en la obra. Hablamos con él para que nos explique en qué consiste esta faceta de la creación artística, de la que es pionero, y nos detalle su trabajo para esta función en concreto.**

La videoescena es la disciplina que se encarga de los contenidos visuales o videográficos que se utilizan en una obra dramática o en cualquier otro campo de las artes escénicas (ópera, danza, performance, etc.). En este caso de *El Concierto de San Ovidio* hay tres intervenciones claras:

La primera se refiere a un trabajo entre la luz y la escenografía con el complemento

de las proyecciones de vídeo para ambientar la escena. Texturas, arquitecturas imposibles o grabados se proyectan sobre las paredes y la cortina de la escenografía para crear un estilo visual, aportar datos, o ayudar a crear la temperatura de cada acto o escena.

La segunda tiene que ver más con un mundo de sensaciones, con la oscuridad en la que viven esos ciegos. Sobre la cortina u en otros elementos, las sombras, la realidad reflejada nos enseña una perspectiva deformada, un París que discurre, sin tener en cuenta a los ciegos del Hospicio hasta que una sombra se revela donde no llega la luz.

La tercera de las intervenciones es la pieza cinematográfica de *El Concierto de San Ovidio*, en un entorno y formato no convencional (proyección sobre cortina de escena, formato 2,85:1). Pensamos que unir este lenguaje dentro de la obra nos ayudaría a contar mejor la escena del concierto. Para realizarlo contamos con los medios del teatro y del equipo artístico y lo grabamos en 2 días. El resultado de esta ruptura brechtiana amplía el espacio latente tanto de la escena física como de los personajes y pone fin a la primera parte del espectáculo.

# BIBLIOGRAFÍA

BUERO VALLEJO, Antonio. *El concierto de San Ovidio*

En *Primer Acto*, n.º 38, diciembre 1962.

*Teatro español 1962-1963*, Aguilar, Col. Literaria. Madrid, 1964.

*Teatro selecto*, Escelicer, (con *Historia de una escalera*, *Las cartas boca abajo*, *Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas*). Introducción de Luce Moreau Arrabal. Madrid, 1966.

Castalia, Col. Clásicos Castalia, (con *El tragaluz*). Edición de Ricardo Doménech. Madrid, 1971.

Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 2017.

*Obras Selectas*, Espasa, Col. Austral Summa, (con *Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón*, *La Fundación*, *Misión al pueblo desierto*). Prólogo de Mariano de Paco y Virtudes Serrano. Madrid, 2002.

BUERO VALLEJO, Antonio. "Obligada precisión acerca del imposibilismo" *Primer acto* n.º 15. Julio-agosto 1960. p. 1-5.

SASTRE SALVADOR, Alfonso. "Teatro imposible y pacto social" *Primer acto* n.º 14. Mayo-junio 1960. p. 1-2.

BALTÉS, Blanca. *Estampas del teatro en los cuarenta*. Centro Dramático Nacional. Colección Laboratorio. Madrid, 2015.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo y GUTIERREZ, Fabián. *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*. Ediciones Júcar. Madrid, 1992.

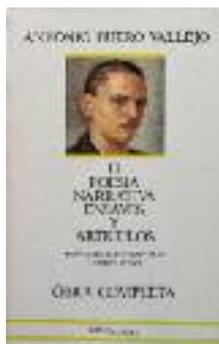
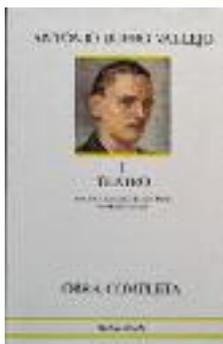
DOMÉNECH, Fernando y PÉREZ-RASILLA, Eduardo. *Historia y antología de la crítica teatral española II*. Centro Dramático Nacional. Colección Laboratorio. Madrid, 2017.

DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Editorial Gredos. Madrid, 1973.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *Teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares, 2003.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra. Madrid, 2001.

*Estudios sobre Buero Vallejo*. Edición Mariano de Paco. Universidad de Murcia, Biblioteca Virtual Cervantes [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) Murcia, 1984.



**TEATRO  
VALLE-INCLÁN**

---

11 OCTUBRE - 19 NOVIEMBRE 2017

**DENTRO DE LA TIERRA**

DE PACO BEZERRA

DIRECCIÓN: LUIS LUQUE

PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

23 - 26 NOVIEMBRE 2017

UNA MIRADA AL MUNDO

**DEMOCRACIA**

DE MICHAEL FRAYN

DIRECCIÓN: ALEXEI BORODIN

PRODUCCIÓN: RUSSIAN ACADEMIC YOUTH  
THEATER (RAMT)

---

1 - 3 DICIEMBRE 2017

**SALÓN DEL  
LIBRO TEATRAL**

---

15 DICIEMBRE 2017 - 28 ENERO 2018

**LA AUTORA DE  
LAS MENINAS**

TEXTO Y DIRECCIÓN:

ERNESTO CABALLERO

COPRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL  
Y FOCUS

---

8 - 11 FEBRERO 2018

**SUEÑO DE UNA  
NOCHE DE VERANO**

DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN: MARCO LAYERA

DIRECCIÓN: MARTA PAZOS

PRODUCCIÓN: VOADORA

EN COPRODUCCIÓN CON IBERESCENA,  
MIT MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO  
DE RIBADAVIA (GALICIA),  
FESTIVAL DE ALMADA (PORTUGAL),  
MARCO LAYERA (CHILE)  
Y MALVERDE PRODUÇÕES (BRASIL)

---

---

15 - 18 FEBRERO 2018

UNA MIRADA AL MUNDO

**EL PÚBLICO**

DE FEDERICO GARCÍA LORCA

DIRECCIÓN: KEI JINGUJI

PRODUCCIÓN: KSEC ACT (JAPÓN)

---

9 MARZO - 29 ABRIL 2018

**CONSENTIMIENTO**

DE NINA RAINE

TRADUCCIÓN: LUCAS CRIADO

DIRECCIÓN: MAGÜI MIRA

PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

9 - 11 MAYO 2018

**X JORNADAS SOBRE  
LA INCLUSIÓN SOCIAL  
Y LA EDUCACIÓN EN  
LAS ARTES ESCÉNICAS**

---

18 - 27 MAYO 2018

**UNA MIRADA  
DIFERENTE**

---

13 - 17 JUNIO 2018

UNA MIRADA AL MUNDO

**BESTIAS DE ESCENA**

IDEA Y DIRECCIÓN: EMMA DANTE

PRODUCCIÓN: PICCOLO TEATRO DI MILANO,  
TEATRO D'EUROPA,

ATTO UNICO / COMPAGNIA SUD COSTA  
OCCIDENTALE, TEATRO BIONDO DI PALERMO  
Y FESTIVAL D'AVIGNON

---

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

TEMPORADA 2017-2018

**TEATRO  
VALLE-INCLÁN**

**SALA FRANCISCO NIEVA**

---

27 OCTUBRE - 10 DICIEMBRE 2017

**ESPIA A UNA MUJER  
QUE SE MATA**

(A PARTIR DE TÍO VANIA DE ANTON CHÉJOV)

TEXTO Y DIRECCIÓN:

DANIEL VERONESE

PRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

---

10 ENERO - 11 FEBRERO 2018

**LA TUMBA DE MARÍA  
ZAMBRANO**

(PIEZA POÉTICA DE UN SUEÑO)

DE NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

DIRECCIÓN: JANA PACHECO

COPRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL,  
VOLVER PRODUCCIONES E IBERCOVER STUDIO

---

22 - 25 FEBRERO 2018

**YOGUR PIANO**

TEXTO Y DIRECCIÓN: GON RAMOS

PRODUCCIÓN: COMPAÑÍA GON RAMOS  
Y ESPACIO LABRUC

---

2 - 25 MARZO 2018

**PRIMER AMOR**

DE SAMUEL BECKETT

VERSIÓN: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

CREACIÓN: MIQUEL GÓRRIZ Y ÀLEX OLLÉ

A PARTIR DE UNA IDEA ORIGINAL DE

MOISÉS MAICAS Y PERE ARQUILLUÉ

PRODUCCIÓN: BITÒ PRODUCCIONS,

GREC 2010 - FESTIVAL DE BARCELONA,

CHEKHOV INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL

DE MOSCOU, VELVET EVENTS SL Y GROSTEL

GRUP EMPRESARIAL SL

---

---

6 ABRIL - 6 MAYO 2018

**SI NO TE HUBIESE  
CONOCIDO**

TEXTO Y DIRECCIÓN: SERGI BELBEL

COPRODUCCIÓN: CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL  
Y OCTUBRE PRODUCCIONES

---

21 - 24 JUNIO 2018

**AFASIANS-  
THE LAST CONFERENCE**

CONCEPTO Y DIRECCIÓN:

LOSCORDEROS-SC & ZA!

DIRECCIÓN MUSICAL: ZA!

PRODUCCIÓN: LOS CORDEROS,

FUNDACIÓ CATALUNYA-LA PEDRERA,

GREC 2016 FESTIVAL DE BARCELONA,

SÀLMON-FESTIVAL,

TERCERA SETMANA FESTIVAL D'ARTS

ESCÈNIQUES DE VALÈNCIA

---

**SALA EL MIRLO BLANCO**

**TITERESCENA**

TODA LA TEMPORADA

---

---

Síguenos en



o visita nuestra página web  
<http://cdn.mcu.es>  
y podrás ver videos de los ensayos y compartir  
comentarios y opiniones de las obras.

---

## Centro Dramático Nacional

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid  
Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36  
[cdn@inaem.mecd.es](mailto:cdn@inaem.mecd.es) <http://cdn.mcu.es>

## Departamento de Actividades Culturales y Educativas

Edición: **Concepción Largo**  
Tel.: 91 310 94 30  
[actpedagogias.cdn@inaem.mecd.es](mailto:actpedagogias.cdn@inaem.mecd.es)  
<http://cdn.mcu.es>

