48

Cuaderno Pedagógico

Centro Dramático Nacional
Dirección: Gerardo Vera

El avaro

de
Molière

Versión y adaptación
Jorge Lavelli, José Ramón Fernández

Concepción y dirección
Jorge Lavelli

Teatro María Guerrero
Temporada 2009 / 2010

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
TEMPORADA 2009 / 2010

Teatro María Guerrero

1984	de George Orwell Dirección de Tim Robbins The Actors'Gang de Los Ángeles (EE UU) **UNA MIRADA AL MUNDO**	24.09 > 27.09.2009
Rojo reposado	basado en la novela de Jeroen Brouwers Dirección de Guy Cassiers Coproducción Toneelhuis (Bélgica) y ro theater (Holanda) **UNA MIRADA AL MUNDO**	01.10 > 04.10.2009
Hey Girl!	de Romeo Castellucci Socìetas Raffaello Sanzio (Italia) **UNA MIRADA AL MUNDO**	08.10 > 11.10.2009
Sí, pero no lo soy	Texto y dirección de Alfredo Sanzol Producción Centro Dramático Nacional Reposición Sala de la Princesa	15.10 > 22.11.2009
Bodas de sangre	de Federico García Lorca Dirección de José Carlos Plaza Coproducción Centro Dramático Nacional y Centro Andaluz de Teatro	12.11.2009 > 03.01.2010
Realidad	de Tom Stoppard versión de Juan Vicente Martínez Luciano Dirección de Natalia Menéndez	28.01 > 07.03.2010
Encuentros con Tom Stoppard	Sala de la Princesa	enero > marzo 2010
Lecturas de dramaturgia italiana contemporánea	en colaboración con Festival Escena Contemporánea Sala de la Princesa	febrero 2010
El avaro	de Molière versión y adaptación de Jorge Lavelli y José Ramón Fernández Dirección de Jorge Lavelli Coproducción Centro Dramático Nacional y Galiardo Producciones	08.04 > 23.05.2010

Teatro María Guerrero

Temporada 2009 / 2010

El avaro

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

El avaro

de **Molière**

Versión y adaptación **Jorge Lavelli, José Ramón Fernández**

Concepción y dirección **Jorge Lavelli**

Reparto (por orden alfabético)

Doña Claudia
Carmen Álvarez

Maese Simón / Comisario
Manuel Brun

Flecha
Manolo Caro

Pocapena
Manuel Elías

Frosina
Palmira Ferrer

Harpagón
Juan Luis Galiardo

Cleantes
Javier Lara

Anselmo
Mario Martín

Merluza
Walter May

Valerio
Rafael Ortiz

Elisa
Irene Ruiz

Señor Santiago
Tomás Sáez

Mariana
Aída Villar

Servidores de escena
Elena Manzanares
Luis Catalán

Equipo técnico

Realización de dispositivo escénico
Mambo Decorados

Pintura de dispositivo escénico
Sfumato

Utilería
Luis Catalán
Miguel Crespí

Realización de vestuario
Arte e Costume (Roma, Italia)

Realización de pelucas
Théâtre Du Capitole (Toulouse, Francia)

Realización de calzado
Menkes

Ambientación de vestuario
Alessandra Mattioli
María Calderón

Ensayos vocales
Guillermo González

Grabación de banda sonora
Studio Buffo (Varsovia, Polonia)

Ingeniero de sonido
Jaroslaw Regulski

Músicos
Orquesta de la Radio Polaca

Efectos de sonido
Mariano García

Estudio de grabación de efectos y voz
Studio 340

Voz en canción
Rosa Miranda

Producción

Centro Dramático Nacional, Galiardo Producciones,
Centro Andaluz de Teatro, Teatro Calderón y Comunidad de Madrid

Patrocinado por:

Equipo artístico

Colaboración artística
Dominique Poulange

Dispositivo escénico
Ricardo Sánchez-Cuerda

Iluminación
Jorge Lavelli y **Roberto Traferri**

Música original
Zygmunt Krauze

Vestuario
Francesco Zito

Ayudante de dirección
Gloria Vega

Fotos
David Ruano

Diseño de cartel
Isidro Ferrer y **Sean Mackaoui**

Equipo de Entrecajas

Dirección de producción
Chusa Martín

Dirección financiera
Susana Rubio

Producción ejecutiva
Isabel Echarren

Dirección técnica
Amalia Portes

Peluquería y maquillaje
Andrea Curto

Sonido
César Cortés

Agradecimientos
Compañía Nacional de Teatro Clásico, Marcos Peña, Antonio Oporto, Manuel Nuevo, Miguel Cuenca, Eduardo Baura y Ángeles Gilbaja

Índice

El autor y su obra 9

Análisis de la obra 15

El director Jorge Lavelli 19

La versión 27

La música 33

El dispositivo escénico 35

Vestuario 39

Bibliografía 42

El autor
y su obra

Molière, dramaturgo del siglo XVII, es considerado por los estudiosos el creador del teatro francés moderno. Fue un completo hombre de teatro; actor, director de escena y dramaturgo. Sus obras, hoy inmortales, consiguieron con brillantez y calidad literaria lo que él mismo confesó que era su propósito: *Yo sólo quiero hacer reír a la gente honrada*.

Jean-Baptiste Poquelin se convierte en Molière

Jean-Baptiste Poquelin, Molière, nació en París en 1622 en el seno de una familia burguesa acomodada. A los 15 años comenzó sus estudios en el colegio de Clermont, uno de los más exclusivos de París, regido por los jesuitas. A ellos debió Molière su formación clásica y humanista, de la que posteriormente se pudo ver influencias en sus obras; Plauto, Heródoto, Terencio… Cultivó también algunas amistades que con el tiempo se convirtieron en personas importantes en la sociedad parisina y le ayudaron en sus momentos más bajos. Estudió Leyes y ejerció durante algún tiempo como ayuda de cámara de Luis XIII. Iba encaminado a heredar de su padre el puesto de *maestro tapicero y tapicero ordinario de la Casa Real*, sin embargo ni este oficio ni las leyes atraían al joven Jean-Baptiste. Abandonó a los 21 años estos trabajos y su apellido familiar para adoptar el seudónimo de Molière y dedicarse a su verdadera pasión; el teatro. Fundó la compañía El Ilustre Teatro con un grupo de amigos y la actriz Madeleine Bèjart, de la que estaba enamorado. La compañía se arruinó y el joven actor, agobiado por las deudas, se tuvo que ver incluso en la cárcel. Dejó la capital y se unió a otro gru-

< Molière, retrato de Charles-Antoine Coypel (1694-1752).

Harpagón mirando las manos de Flecha, grabado anónimo sobre *El avaro.*

po teatral con el que recorrió durante doce años el sur de Francia. Compaginó las labores de actor, director y autor y conoció a la perfección la vida y costumbres de las provincias al mismo tiempo que se afianzaba como dramaturgo. Conocemos de esta época dos farsas breves, *Los celos del tartajoso* y *El médico volante* preludio de lo que iba a ser la temática de sus obras; la crítica social y la sátira de sus contemporáneos. En 1658 escribió *El atolondrado*, estrenada en Lyon, con la que consiguió su primer éxito. Es una pieza de intriga con influencias de autores italianos y españoles, escrita en versos alejandrinos. De esta primera época es también la obra escrita en prosa, *Las preciosas ridículas* (1659), que disimulado como un retrato de jóvenes provincianas, criticaba duramente las pedanterías y cursilerías de las damas de la corte. Puede considerarse la primera obra del teatro francés moderno. Consiguió con ella la protección del rey de Francia Luis XIV y de su hermano, que autorizó a llamar a su grupo Compañía de Monsieur y a representar en la Sala del Petit Bourbon, comunicada con el Louvre. Molière, ya afincado en París, siguió trabajando incansablemente como actor, director y escritor. En 1660 apareció *Sgnarelle* y en 1661 *Don García de Navarra o el príncipe celoso*, ambas sobre el tema de los celos, la segunda, llamada comedia heroica, ambientada en España.

Empiezan los éxitos y los escándalos

En 1661 escribió *La escuela de maridos* y en 1662 *La escuela de mujeres* obras de carácter moralizante tratado con gran comicidad. *La escuela de mujeres* suscitó un enorme escándalo ya que Molière se aca-

baba de casar con una mujer 20 años más joven que él de la que se rumoreaba además que podría ser su propia hija habida de su unión con la actriz Madeleine Bèjart. Oficialmente su joven esposa, Armande Bèjart, era hermana de Madeleine. Lejos de amilanarse con estos ataques escribió *Crítica a la escuela de mujeres* (1662) en la que respondía a las acusaciones recibidas. El escándalo no hizo sino aumentar y Molière respondió con *La improvisación de Versalles*, una genial replica de teatro dentro del teatro, muy moderna para la época, en la que Molière y los actores de su compañía se representaban a sí mismos contestando a las críticas recibidas. Los ataques continuaron y Molière en respuesta escribió *El Tartufo* (1664), retrato de un hipócrita que engaña a una piadosa familia. Esta obra colmó la paciencia de la sociedad francesa, que se veía retratada y ridiculizada, y a partir de ella la Iglesia prohibió, bajo pena de excomunión, leer las obras del autor. Afortunadamente el rey Luis XIV continuó favoreciéndole e incluso en 1663 apadrinó a su primer hijo y concedió a su compañía un subsidio de 1000 libras anuales.

Más éxitos y más problemas

Con la pensión anual Molière pudo dedicarse con más intensidad a escribir y a partir del 1663 se estrenaron muchas obras suyas que él mismo dirigía y representaba. Se guardaba para sí los papeles de mayor gestualidad y más caricaturizados. Estas piezas son consideradas hoy en día referentes del teatro universal: *El misántropo* (1666), *El médico a palos* (1666), *El avaro* (1668), *Anfitrión* (1668), *El burgués gentilhombre* (1669) y *Las mujeres sabias* (1672). En 1667 Molière preparó una nueva versión de *El Tartufo* que fue prohibida por el Presidente del Parlamento francés y el arzobispo de París.

La vida privada de Molière no fue fácil Su joven esposa le fue escandalosamente infiel y esto hizo sufrir al autor, no sólo por el escarnio público sino porque estaba muy enamorado. Racine (1639-1699), dramaturgo contemporáneo y amigo de

El avaro, grabado anónimo.

Jean-Baptiste Lully

Molière, le traicionó entregando a una compañía rival todas sus obras. Tuvo problemas económicos a raíz de su colaboración artística con el músico Jean-Baptiste Lully. Para más y mayores desgracias el primogénito del escritor murió prematuramente. Sin embargo el carácter de Molière se sobrepuso a todo y según él mismo afirmó, *escribía para hacer reír a la gente honrada.*

La relación con Jean-Baptiste Lully

En 1672 Molière tuvo que afrontar un problema financiero; el maestro Lully, de nombre Jean- Baptiste como el propio Molière, había compuesto muchas piezas musicales que acompañaban las obras del autor y creó con él la llamada comedia-ballet que pudo verse en las obras *El casamiento forzado (1662)* y *Les fâcheux* (1661). Lully solicitó del autor los derechos de sus piezas musicales de todas las representaciones. Esto ocasionó un importante desembolso para el autor y a partir de sus desavenencias con el músico se enfrió su relación con el rey. Jean-Baptiste Lully, de origen italiano, consiguió en la corte francesa una gran influencia. Fue protegido del rey Luis XIV, nombrado compositor de cámara y en 1672 director de la Academia Real de Música.

Jean-Baptiste Lully compuso ballets y óperas y es considerado el creador de la obertura francesa. Hasta el siglo XVII las óperas no tenían introducción y Lully creó este movimiento compuesto de dos partes, una lenta y otra rápida. Se distinguió así de la obertura italiana de tres secciones: lenta, rápida, lenta. Entre las óperas de Lully cabe destacar *Perseo* (1682), *Amadís de Gaula* (1684), y *Acis y Galatea* (1686).

La muerte de Molière y el color amarillo

El 10 de febrero de 1673 se estrenó con gran éxito *El enfermo imaginario.* En la cuarta representación, el 17 de febrero, Molière, que interpretaba el papel de Argán, el protagonista, sufrió un desvanecimiento y un vómito de sangre. Acabó a duras penas la actuación y fue conducido a su casa. Tomó un poco de pan con queso y se acostó. Tuvo un nuevo vómito de sangre y a las 9 de la noche pidió un sacerdote. Los párrocos de San

Eustaquio, la iglesia cercana a su domicilio, se negaron a asistirle; los comediantes en aquella época estaban excomulgados. Esa misma noche murió sin asistencia religiosa. Le negaron también la sepultura en campo santo y su esposa tuvo que ir a suplicar al rey que le concedieran este favor. Finalmente las autoridades eclesiásticas accedieron a condición de que el entierro fuera por la noche y sin ninguna ceremonia. Así, cuatro días después de su muerte, fue enterrado Molière, a las nueve de la noche del 21 de febrero de 1673.

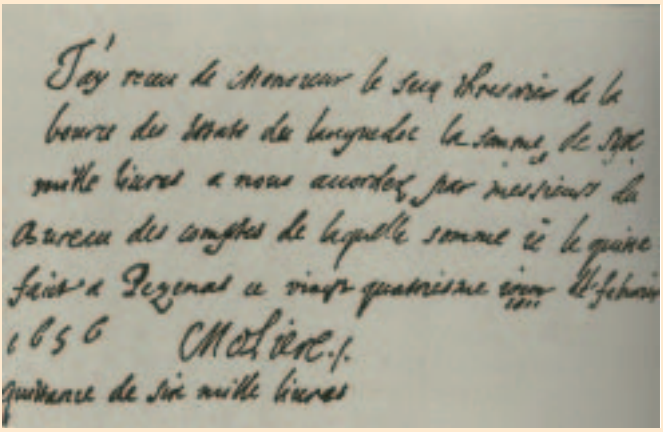
Existe la creencia generalizada de que Molière interpretó su último papel en *El enfermo imaginario* vestido completamente de amarillo y de ahí ha nacido la superstición de que este color da muy mala suerte en la escena. La mayoría de sus biógrafos no mencionan el color de su vestimenta en su última escena e incluso algunos dicen que podría ser el verde. Vestido de amarillo, de verde o de lo que fuera, lo cierto es que Molière hizo gala de una gran profesionalidad al soportar hasta el final de la representación lo que no eran otra cosa que estertores de muerte. Y cierto es también que las supersticiones, por definición, no precisan comprobación científica, y al menos en España, el color amarillo está asociado a la mala suerte en el mundo del espectáculo.

Muerte de Molière, por el pintor Charles Alexandre Debacq (1805-1853) Una de las religiosas es Catherine-Espérance, la hermanastra del dramaturgo.

Molière y los médicos

Molière fue un trabajador infatigable que escribía, dirigía e interpretaba sus propias obras. Vivió grandes éxitos y rotundos fracasos y tuvo que soportar muy duras críticas de la sociedad de su tiempo. Le acusaron de incesto, perdió el favor real y la Iglesia prohibió bajo pena de excomunión leer sus obras. Su vida personal tampoco fue fácil. Su joven esposa le fue infiel, su amigo Racine le traicionó. Con todo ello su salud se resintió. A partir de 1655 Molière empezó a sufrir los primeros síntomas de una enfermedad respiratoria de carácter crónico que algunos estudiosos consideran asma bronquial y otros tuberculosis pulmonar. Tuvo varias recaídas que le obligaron a guardar reposo y es de suponer que se vio obligado a mantener frecuentes consultas con los médicos. Seguramente entonces empezó a comprobar la escasa eficacia de la medicina del siglo XVII, todavía muy medieval y de prácticas anticuadas. Los doctores de la época se rodeaban de un aura de sabiduría y misterio. Ejercían la profesión con una toga larga de color negro y usaban en su lenguaje muchos términos latinos y cultos que no hacían sino convertir en incomprensibles sus diagnósticos. Se seguían practicando sangrías y, salvo raras ocasiones, la actuación médica era ineficaz. Muchas de las obras de Molière están dedicadas a los galenos y a criticar su inoperancia, petulancia, y falta de franqueza. *Don Juan* (1665) *El amor médico (1665)*, *El médico a palos* (1666), *El señor de Pourceaugnac* (1969) y *El enfermo imaginario* (1973) son obras en las que los médicos son protagonistas ridiculizados, pero incluso en aquellas en las que no lo son, cae en la tentación de la burla. *El avaro* no es una excepción y podemos leer:

VALERIO.- ¿Bromeas? ¿Es que los médicos saben algo? Vamos, vamos; con ellos puedes tener la enfermedad que te plazca; encontrarán razones para decirte de qué proviene.



Recibo autógrafo de Molière, firmado el 24 de febrero de 1656. Archivo departamental de Hèrault.

Análisis de la obra

L´avare, *El avaro,* se estrenó en el teatro del Palais-Royal de París, el 9 de septiembre de 1668. Es una obra en prosa en cinco actos, de trama compleja, al más puro estilo de la comedia italiana. Está inspirada en *La Aulularia* o *La comedia de la olla* de Plauto. Es un divertido retrato de la avaricia a través del personaje de Harpagón.

Molière consiguió sus mayores logros en su obra en prosa, en la farsa y en la comedia de enredo y de carácter cómico. Conocía la comedia italiana y la española y tuvo influencias de los clásicos, sin embargo supo superar sus reglas dramáticas para conseguir el propósito que siempre quiso para sus obras. En *Crítica a la escuela de mujeres* por boca del personaje de Urania dice: *Por lo que a mí afecta cuando veo una comedia solamente tengo en cuenta si me agrada; y si con ella me he divertido no inquiero si me he equivocado o si las reglas de Aristóteles me prohibían que riera.*

Las comedias de Molière destacan por la naturalidad de su lenguaje y la espontaneidad de sus diálogos. Su estilo es ágil como si estuviera improvisando en escena. Esta innovación fue criticada por los puristas de su época La Bruyère, Fénelone…, que no llegaron a apreciar que éste era precisamente el gran mérito de nuestro escritor.

El avaro no es una excepción. Es una comedia en la que se parodia a un personaje completamente obsesionado con su dinero y con el miedo a que se lo roben. Tiraniza a sus hijos y les quiere obligar a casarse con personas a las que no aman pero que reportarían beneficios. La trama tiene varios enredos y además de la caricatura del hombre avaro, el amor puede considerarse como tema de la obra así como las relaciones familiares.

Molière fue un maestro en crear situaciones cómicas en la escena. Utilizó para ello varios recursos.

Quid pro quo: confundir una persona por otra o un concepto por otro.

Juegos de palabras.

Caricaturas, deformaciones llevadas a la extravagancia.

Temas en sí mismos cómicos; el anciano que quiere casarse con una joven,

Las comedias de Molière destacan por la naturalidad de su lenguaje y la espontaneidad de sus diálogos.

los celos excesivos, personajes de la época ridiculizados que el espectador podía reconocer con facilidad. Recurrió frecuentemente a vituperar a médicos y usureros, pero también los vicios de la corte, el aristócrata arruinado, el burgués con ansias de notoriedad, el criado descarado. Describe, al fin, la sociedad de su tiempo en un retrato crítico y muy divertido que nunca cayó en la grosería.

Molière se reservaba para sí mismo los papeles más gestuales. Una descripción de la época decía: *Sobre la tez morena de su rostro destacaba el fulgor de sus grandes ojos inteligentes y penetrantes, de cejas negras y muy pobladas, a las que imprimía distintos movimientos, con los que lograba para su fisonomía una expresión extremadamente cómica.*

Jorge Lavelli, nacido en Buenos Aires y naturalizado francés en 1977, director de teatro y de ópera, trabaja en Francia, en otros países europeos, Estados Unidos y América Latina. Director fundador del Théâtre National de la Colline en París (1987-1996), Lavelli decidió consagrar ese espacio al descubrimiento y al estreno de autores del siglo XX. Ha recibido el Gran Premio de las Artes de la Escena por el conjunto de su obra (otorgado por el Ayuntamiento de París) y ha sido nombrado Comendador de la Orden de las Artes y las Letras y Caballero de la Legión de Honor. En 2004 recibió el 33º premio «Plaisir du Théâtre», administrado por la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia. En 2008 obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Mérida por *Edipo Rey.*

La dirección de
Jorge Lavelli

Usted ha hecho la versión de *El avaro* junto con José Ramón Fernández. ¿En qué dirección ha ido esta versión?

La adaptación tiene la idea de ir a lo esencial en los propósitos de Molière. Se han tratado de eliminar ciertas expresiones que pertenecen al barroco de la época y que no podían traducirse en el mismo sentido, así que ha habido una cierta simplificación en el lenguaje. Simplicidad como principio.

Esta es una de las obras de Molière que no escribió en verso, lo que para muchos contemporáneos fue una falta de calidad porque se estimaba el verso como el lenguaje culto. La prosa no tenía ese mismo estatuto dentro del gusto de la época. Pero es mucho mejor que haya sido prosa. Hay que decir también que es una obra en la que recibió muchísimas críticas en vida de Molière porque se le atribuía una serie de copias. Es verdad que Molière siguió de bastante cerca algunas escenas de *La comedia de la olla* de Plauto, escenas que él mismo tradujo de este autor. Por supuesto hay una gran diferencia entre el público al que iba dirigido en el siglo XVII, muy influido por la nobleza de la época –no olvidemos que Molière estaba protegido por Luis XIV– y el público de un siglo antes de nuestra era, romanos populares. Pero si hay un algo interesante en la manera de hablar de Molière era la elección de temas, lo que me remite a pensar que miraba mucho el teatro italiano que se hacía en París y el teatro que se hacía en la calle. Buscaba ideas que podía transformar, modificar, darles un sentido y una trayectoria personal. Creo que también hay otros autores que usaban este mismo sistema. El más significativo en el teatro moderno ha sido Bertolt Brecht que se basaba en leyendas o historias an-

tiguas y eso no le impedía tener el sello particular, que era el aspecto sociopolítico de su dramaturgia. *La ópera de los seis peniques* o *La buena persona de Sezuan* podrían ser ejemplos.

La obra de *El avaro* está escrita en cinco actos. En esta versión diría que hay un prólogo muy corto y una cantidad de escenas que a veces son simultáneas, unas interpelan a las otras, unas se reúnen con otras, pero que tiene una lógica dramatúrgica.

"La pieza que nos ocupa escapa del naturalismo que yo encuentro que es una de las aportaciones más sucias de la televisión y del mal teatro. Privan al arte de la libertad, de la práctica de la imaginación."

Es además una obra en la que se aprecia claramente que llega un momento que necesita definirse si es una comedia o una tragedia. Yo diría que tiene aires tragicómicos. El conflicto entre el padre y los dos hijos es de una tensión extrema. Muchos de los espectadores de su época pensaban que no se podía hablar de esos temas en público en un teatro, entre comillas, noble. Creo que esa particularidad de Molière tenía como fundamento algo parecido a lo que pensaba Lope de Vega cuando escribía sobre la nueva comedia; la comedia podría tener un fondo trágico. La risa se transforma en algo fuerte. Esto es característico de Molière, de ahí su calidad, yo creo.

El avaro es una obra que trata diferentes temas; uno es la descomposición de la familia, el conflicto entre el padre y los hijos, el exceso de poder del padre. Es una crítica social muy de actualidad para la época. Este conflicto es uno de los temas principales y a menudo tiene un comportamiento tragicómico. Harpagón, el avaro, es un personaje avaro también de sentimientos, avaro de sensibilidad con relación a su familia. Una persona mordida por la especulación, enferma de esa especulación. Los personajes de los hijos no tienen la suficiente libertad para hacer su propia vida y necesitan la presencia de alguien que no está, que es una madre, y la presencia de un padre más humano.

Es un caso social muy interesante. También podemos apreciar esto en Plauto porque quizá forma parte de la sociedad de todos los tiempos. Esa manera de abordar los problemas sociales a través

"Es la primera vez que hago a Molière pero tengo la misma perspectiva con relación a Shakespeare. Son autores lejanos uno de otro pero tiene en común el aporte de una sensibilidad, de un humor sobre la sociedad de su tiempo. De manera que no voy a estudiar a Molière a través de la forma sino privilegiando el fondo."

del comportamiento de los personajes, la ocurrencia dentro de un estamento social capital que es la familia, es una manera de transmitir un malestar social y esto va más allá del tiempo. El tiempo no ha sido una barrera en el teatro de Molière que se sigue representando en todo el mundo.

¿Cómo se define usted como director?

Para mi el teatro es como una página en blanco. El teatro es como una forma de escritura, una forma de literatura destinada a la muerte. La puesta en escena para mí no puede ser otra cosa que la concepción de una obra, no la práctica de una actividad. Me parece una diferencia muy grande lo que es crear una puesta en escena y lo que es el trabajo de regidor; esas personas que organizan el juego, que saben que unos entran por la derecha, salen por allá, se reúnen acá… Es, desde luego, un trabajo útil para desenvolverse en una actividad teatral pero lo importante es saber cómo uno va a montar una obra, de qué manera va a escribir sobre ese espacio que es el espacio escénico. Sobre la página en blanco se crea una escritura que es un punto de vista sobre la obra y sobre los personajes. Esto es lo que alimenta el sentido de mi trabajo, lo único que me entusiasma en la continuación de la práctica de esta actividad. El teatro es un arte que está basado en el ejercicio de la libertad, a pesar de las restricciones de la propia arquitectura del edificio. La practica del teatro, la concepción de un espectáculo es indisoluble con la arquitectura. Para mí una puesta en escena no existe en el absoluto, existe con relación a un espacio, en relación con una arquitectura. Esto cambia los elementos constitutivos del teatro. Se puede hacer teatro en cualquier parte a condición que haya alguien que represente algo y otros que lo observen, que lo juzguen, que lo sufran o que lo reciban. Esa es la única condición, pero luego el condicionamiento de fondo es tomar en cuenta la presencia de la arquitectura. Si me refiero a la pieza que pongo en escena en este momento, estoy trabajando para un teatro que además conozco, que es un teatro clásico, a la italiana, con unas normas que rigen su organización. No se puede hacer teatro sin asumir una arquitectura. El espacio es un elemento a mi juicio determinante; es el que define, corrige, obliga a tener un punto de vista geométrico de lo que es un espectáculo teatral. Fuera de estas consideraciones indispen-

"Abordo Molière en la misma manera en que puedo abordar un autor contemporáneo. Primero la parte histórica de la obra no es lo más importante, no es una reconstitución histórica. No podría tratarlo de una manera histórica porque no me interesa. La historia aparece como un eco."

sables, pienso que abordo Molière en la misma manera en que puedo abordar un autor contemporáneo. Primero la parte histórica de la obra no es lo más importante, no es una reconstitución histórica. No podría tratarlo de una manera histórica porque no me interesa. La historia aparece como un eco. El trabajo que se está haciendo con los trajes, por ejemplo, tiene una referencia histórica pero están tratados, reinterpretados, ayudando a la puesta en escena a transmitir una idea de una sociedad, de un comportamiento burgués.

Es la primera vez que hago a Molière pero tengo la misma perspectiva con relación a Shakespeare. Son autores lejanos uno de otro pero tiene en común el aporte de una sensibilidad, de un humor sobre la sociedad de su tiempo. De manera que no voy a estudiar a Molière a través de la forma sino privilegiando el fondo. Esto supone una gran dificultad en la ejecución y en la transmisión de esta idea.

El teatro es una actividad que necesita un gran rigor y una total concentración. La construcción de un espectáculo es también un acto social porque necesita la asociación de personas de diferente gusto, inteligencia, percepción, etc. en un punto de vista que tiene que ser convergente para poder hacer que todos jueguen la misma partitura y tenga el sentido de sonar como justa.

La pieza que nos ocupa escapa del naturalismo que yo encuentro que es una de las aportaciones más sucias de la televisión y del mal teatro. Privan al arte de la libertad, de la práctica de la imaginación. A mí me gusta mucho no saber cómo una obra va a desarrollarse, no saber las posibilidades del intérprete. Yo he partido de la idea de arquitectura que es el teatro y la idea del espacio vacío, puro, virgen y cómo llenar ese espa-

cio sin que eso sea una imagen fija, un contexto que determine un detalle. Lo mío es un dispositivo escénico. La casa de Harpagón, no es tal casa, son elementos que se desplazan y que configuran a cada momento espacios diferentes. Tendremos unos objetos que están montados sobre ruedas y movilizados por los mismos actores. Habrá un telón con un cierto protagonismo. No es un elemento que indique sólo que comienza la representación, es más que eso, aunque desde luego también es indicativo de que estamos en un teatro; el telón sólo se usa en teatro. Personalmente no suelo usar muchos telones pero concretamente aquí tiene un uso bastante importante pero no para abrir y cerrar, sino como elemento indicativo en algunas situaciones específicas. Es más pequeño que el propio escenario. Podría decir que el dispositivo escénico pretende dar una idea laberíntica del espacio. Me interesa mucho esto en esta obra en particular porque permite al espectador construir también su propio itinerario, incluso sobre la situación en la cual los personajes se encuentran. Creo que también permite al público hacerse una idea personal de lo visto. No hay respuesta a todo, no todo está resuelto. Una obra es también el esbozo de una situación social y es así como me parece que el teatro es atractivo.

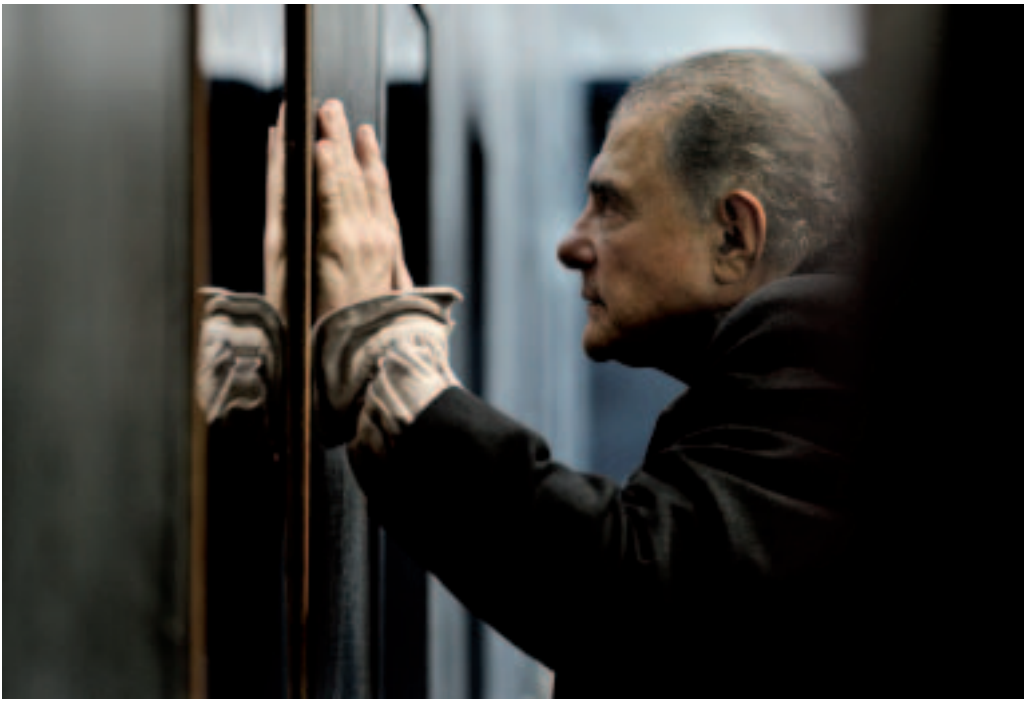
La libertad en el comportamiento de los personajes es un elemento capital en mi trabajo. Necesito de la disponibilidad del actor para salirse de normas del trabajo cotidiano.

La luz va a venir para completar una situación u otra dando más carácter a lo que puede ser un primer plano y crean-

do climas. Servirse de todos estos elementos es importante y siempre evito lo que es puramente decorativo. Hay muy pocos objetos en mis puestas en escena y en esta igualmente, pero los pocos que hay tienen una función especial. A menudo un objeto puede condicionar un cierto clima que se desprende del juego de los actores. El objeto puede aportar una argumentación que es tan fuerte como un discurso.

La música normalmente acompaña de manera protagonista a sus puestas en escena, ¿en esta ocasión también?

La música es un elemento fundamental. Hemos pedido a Zygmunt Krauze su colaboración. Trabajo con él desde hace más de 20 años. Es uno de los raros músicos que conozco que es capaz de escribir para el teatro, no para rellenar un espacio sino para hacer una intervención que tenga un sentido dramático. Le he pedido una melodía particular para este espectáculo, una especie de *leiv motive*, muy simple. Él ha escrito una melodía verdaderamente muy atractiva. Hay otras intervenciones musicales que forman parte del ambiente de ciertas situaciones y algunos sonidos que he ido introduciendo en los ensayos. No son muchos pero tienen un sentido en la representación. ●



José Ramón Fernández, el autor de *La tierra,* obra estrenada esta temporada en el CDN, ha preparado junto a Jorge Lavelli la adaptación de *El avaro* de Molière. Hablamos con él para que nos explique cómo ha sido su trabajo.

La versión de **Jorge Lavelli** y **José Ramón Fernández**

¿Cómo se ha enfrentado un escritor como usted, en plena producción en el siglo XXI, a la adaptación de un autor del siglo XVII?

Lo que ocurre con estos textos es que son absolutamente intemporales. Una cosa que está pasando todos los días en los ensayos es que hay que interrumpir una y otra vez porque todo el mundo se ríe. Lo que define al teatro clásico no es que sea actual, es que es intemporal, es eterno y en su calidad es absolutamente moderno. *El avaro* es un texto creado hace tres siglos y es algo que podría firmarse hoy en cuanto a su modernidad, su inteligencia, su escritura.

Yo ya he hecho versiones de textos clásicos, de Shakespeare, Beaumarchais o el *Amadís de Gaula*, por ejemplo. En estos textos siempre encuentras lo mismo; que podrían estar escritos ayer. La única diferencia respecto a la actualidad es la prosodia, el modo como hablan los personajes; luego hablaremos de ello. En cuanto a su capacidad para conmover o para hacer reír al espectador, en el caso de *El avaro*, es permanente y eso es lo que nos define un clásico, que no envejece. Cambia algo nuestra manera de mirar, nuestra manera de hablar. En aspectos estilísticos no se escribe igual que hace 300 años, pero sigue siendo muy válido. No hay que olvidar que *El avaro* es a su vez una versión de un texto del siglo I de Plauto. Molière dio un salto todavía mucho más grande y con todo, el texto del siglo I tiene escenas que funcionan como un reloj, de maravilla, hoy en día.

¿Qué habéis modificado del texto, cómo ha sido la adaptación?

El trabajo con Jorge Lavelli es muy meticuloso y muy intenso. Hay algo que él repite mucho en los ensayos y que sirve también para el análisis del texto; es la idea de penetrar en las palabras, de profundizar en lo que dicen los personajes. Hemos hecho una lectura muy atenta, cada frase la hemos pesado, medido, la hemos dicho en voz alta, la hemos vuelto a traducir, de tal manera que cada oración está muy discutida. ¿Qué es lo que hemos añadido?, pues prácticamente nada; una cancioncita que creo que son seis versos que hemos ido creando de frases de la obra: la verdad es que estuvimos barajando más de veinte letras, tenemos para una zarzuela, pero fi-

"La comedia es algo dificilísimo. La risa nos puede llevar al conocimiento, nos traslada a la distancia suficiente como para pensar sobre temas importantes, pero además yo creo que la risa es uno de los aspectos que nos define como ser humano. Molière es uno de los grandes maestros de toda la historia en este sentido."

nalmente quedó este estribillo que va a servir para ir hilando las escenas. Hay que tener en cuenta que esta obra originalmente tiene cinco actos y nosotros la hemos creado en un solo acto. Hemos aligerado algunas escenas porque el espectador del siglo XXI está muy acostumbrado a determinadas tramas que inmediatamente conoce y que por tanto no precisa que se expliciten. La introducción, la parte de los jóvenes amantes, está muy reducida y hay algunas escenas que nos parecían no tan interesantes y hemos abreviado. Tal vez el cambio más radical está en una escena que en el texto original tiene Maese Santiago y en la versión son réplicas de Maese Simón. Nos parece que da un juego mayor a Maese Simón cuyo personaje se había quedado en un par de apariciones. Hay una cosa que es interesante decir respecto a la versión y es que no hemos pretendido con *El avaro* de Molière contar nada que no sea él mismo, es decir no se está pretendiendo una actualización para hablar nada del periódico de ayer, sino que se está hablando de un tema eterno, de varios temas eternos por mejor decir. A lo largo de los meses en los que hemos trabajado la versión hablamos mucho del hecho que el personaje de Harpagón es un hombre avaro que tiene esa monomanía pero del que también se pueden extraer otras lecturas. Es de destacar algo de su personaje que sucede en cualquier época como es el desencuentro con los hijos. La voluntad del padre es una, llevada por un pensamiento de hacer el bien a sus hijos tal como él lo entiende, y la voluntad de los hijos es otra. Todo esto dentro de la matemática perfecta que es el arte de la comedia de Molière. La comedia es sobre todo ritmo y en eso Jorge Lavelli es un maestro. Esclarece los ritmos de los personajes de tal manera que esa propia fuerza exacta provoque la sorpresa y ésta provoque la risa. De este modo lo que nos encontramos es lo mismo que, entiendo, pretendió Molière; una comedia divertidísima. Hora y media de risa continua reconociendo nuestras propias pequeñeces.

"No hemos pretendido con* El Avaro *de Molière contar nada que no sea él mismo, es decir no se está pretendiendo una actualización para hablar nada del periódico de ayer, sino que se está hablando de un tema eterno, de varios temas eternos por mejor decir."

Entiendo por tanto que no han trasladado la comedia a nuestro siglo, al XX o XXI.

No, lo único que hemos hecho es prescindir de los tratos de vos, vuesa merced, etc. que pueden resultar pesados o distanciar lo que estamos viendo. Hemos optado por el *tú* y el *usted* en los personajes, cosa en la cual no somos originales porque ya hay traducciones de

1820 que utilizan el *tú* y el *usted*. La ambientación tiene un aroma de época en cuanto al vestuario, en los modos de los personajes y también en ese sentido hemos jugado a que no sea un lenguaje actual, que haya una cierta, con perdón de la palabra que ya sé que es feísima, literariedad, que haya un cierto tono literario. En España hay un maestro que dio esta idea y es que el texto tenga un tono que recuerde la literatura clásica. Me refiero a Luis Astrana Marín y su traducción de las obras completas de Shakesperare, que ahora cumple 80 años. A la hora de traducir un clásico es algo que inmediatamente se plantea; la duda de si se utiliza un tono más o menos literario o se actualiza. Por tanto hemos jugado a que sea un lenguaje fácil pero a la vez tenga una distancia que puede dar un tono clásico. Vamos a ver el resultado.

Respecto al lenguaje puedo decirte que yo, como madrileño, soy leista y cada *le* y cada *lo* tengo que pensarlo mucho. Algún actor, madrileño también, me ha comentado, que le sonaba rara determinada expresión. Yo debo responderle que he escrito lo que la Real Academia de la Lengua dice que debe ser, aunque a mí tampoco me suene natural. Este problema no lo tienen los actores que no son madrileños. Pero debemos entender que hay que respetar las normas gramaticales que son una especie de contrato para que todos nos podamos seguir entendiendo dentro de 20 ó 30 años. Al fin y al cabo los idiomas se han creado a base de que la gente ha empezado a hablarlo de manera diferente en cada sitio. El cantante y poeta Raimon dice que lo que nosotros hablamos no es más que un latín estropeado. Debemos respetar este acuerdo y hacer el esfuerzo de cumplir las normas para que dentro de cincuenta años podamos seguir entendiéndonos.

¿Es difícil trabajar sobre una comedia?

La comedia es algo que parece que se desprecia, parece fácil. La comedia, sin embargo, es algo dificilísimo, que tiene que ver mucho con el ritmo y tiene que hacerse con mucha atención. La risa nos puede llevar al conocimiento, nos traslada a la distancia suficiente como para pensar sobre temas importantes, pero además yo creo que la risa es uno de los aspectos que nos define como ser humano. Molière es uno de los grandes maestros de toda la historia en este sentido, pero en el siglo I ya teníamos a Plauto y creo que en nuestro siglo podemos mencionar las comedias de Billy Wilder como un referente respecto de muchas de esas características de la comedia clásica. Hay una línea de 2500 años de excelencia, de comedia que no es sólo un chiste o un chascarrillo, sino que busca una altura y vale la pena fijarse en ella. Es importante no despreciar la comedia porque es algo que puede ayudar a explorar la esencia del ser humano. La frase *nada humano me es ajeno,* que parece una sentencia filosófica dicha por Jesucristo, es una frase de Terencio, un autor de comedias durante la República romana en el siglo II a.c. ●

La música de
Zygmunt Krauze

Zygmunt Krauze es un importantísimo compositor y pianista polaco. Su formación musical le ha llevado a interpretar en todo el mundo en los más prestigiosos escenarios. Es colaborador habitual de las producciones de Jorge Lavelli y aprovechamos su estancia en Madrid para preguntarle por su trabajo en *El avaro*.

¿Podría explicarnos cómo será la música en la obra?

La música está inspirada en dos ideas básicas: el amor y el dinero. Toda la obra está impregnada de estos dos conceptos de manera que son un referente que aparece continuamente. He creado una pequeña canción, casi un estribillo que será usado para unir unas escenas con otras y que habla del amor y del dinero. Además hemos creado la música para el comienzo de la función, como una pequeña obertura, y habrá algunas otras intervenciones musicales que remarcarán la atmósfera de la obra.

He compuesto la música para muchas producciones de Jorge Lavelli. Mi primer trabajo fue *Polyeucto* de Pierre Corneile en la Comèdie Française en París y desde entonces Lavelli hizo una producción de mi ópera *La Star* y he creado música para otras piezas dirigidas por él. El año pasado en el Festival de Mérida hicimos la música para una producción de *Edipo Rey* de Sófocles.

Creo que una obra de teatro gana en intensidad si tiene música ya que ésta aporta mayor emoción incluso que las palabras, es por eso que Jorge Lavelli muy frecuentemente invita a compositores musicales a participar en sus montajes.

"He creado una pequeña canción, casi un estribillo que será usado para unir unas escenas con otras y que habla del amor y del dinero. Además hemos creado la música para el comienzo de la función, como una pequeña obertura, y habrá algunas otras intervenciones musicales que remarcarán la atmósfera de la obra."

Fryderyk F. Chopin (1810-1849), músico polaco del que se celebra este año el doscientos aniversario de su nacimiento.
Retrato de Eugéne Delacroix (1798-1863).

¿Habrá música en directo en el escenario?

No habrá músicos en el escenario en esta ocasión. Habrá música grabada y además los actores cantarán la canción que he compuesto para la obra.

¿Qué instrumentos usará para la composición musical?

Ya tengo hecha una grabación en mi estudio en Varsovia. La han interpretado diez músicos y sobre ella he hecho algunas transformaciones. He editado un sonido electrónico. Los instrumentos son acordeón, guitarra, bajo, violín, clarinete, trompeta, piano, percusión y flauta.

Este año, 2010, el mundo de la música y en especial su país, Polonia, celebra el doscientos aniversario del nacimiento de su compatriota Fryderyk Franciszek Chopin. ¿Tiene algún proyecto para esta celebración?

A cerca del año de Chopin voy escribir un concierto para el mes de junio para coro e instrumentos populares, cuyo texto estará tomado de las cartas de Chopin, pero no frases completas, sino palabras sueltas. Otro proyecto es una instalación: un arquitecto ha creado un espacio laberíntico. Mientras el público transita por el lugar podrá escuchar distintos fragmentos de música. Son piezas de Chopin pero preparadas en un formato inusual con elementos electrónicos.

Otro proyecto es una pieza para cuatro pianos y orquesta, una sinfonía, cuya música será próxima a la de Chopin. Será presentado en el Festival Varsovia Otoño.

Usted es un músico muy importante que colabora a menudo con el teatro, ¿quiere añadir algo para los jóvenes espectadores?

Me gustaría animar a los jóvenes a ir al teatro. No sólo porque creo que es bello y a veces muy divertido, sino porque nos envolvemos en un ambiente diferente al de la vida de todos los días. Además de interesante puede enriquecer mucho a la gente joven. Esta es una razón, pero otra es ir por simple divertimento. Pueden encontrarse con amigos, disfrutar de la actuación, de la música. Todo esto resulta muy atractivo para los jóvenes.

El dispositivo escénico de

Ricardo Sánchez-Cuerda

Ricardo Sánchez-Cuerda es el encargado de la escenografía de la obra o como el director prefiere denominarla dispositivo escénico. Hablamos con Ricardo para que nos cuente cómo ha sido el proceso de trabajar con un director del prestigio de Lavelli.

El trabajo con el director Jorge Lavelli es muy peculiar. Es un director absolutamente matemático, escrupuloso y concreto. Tiene un planteamiento del trabajo muy preciso. El dispositivo escénico, como él quiere que se llame, se plantea por un camino muy recto. Nunca me ha ocurrido que los primeros planteamientos hayan ido tan directos a la esencia de lo que el director quiere. Hemos tenido un trabajo en común muy profundo. Él ha estado presente en todo el proceso de creación. No ha habido, como en otras ocasiones, un estudio particular del escenógrafo que plantea en una serie de ofertas que el director acepta o no, cambia o corrige. Él escucha y plantea ideas. Es un proceso muy enriquecedor en ese sentido porque desde el primer momento el planteamiento de dirección está clarísimo. Su conocimiento del texto, de los personajes, de las actitudes de cada momento hacen que la precisión sea rotunda hasta el punto que las posiciones iniciales se han cambiado escasos centímetros.

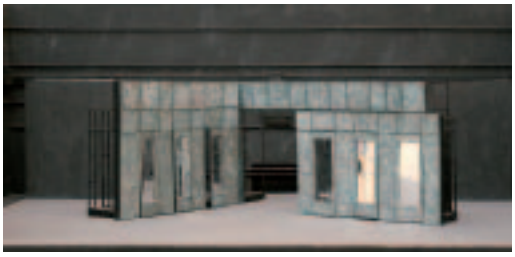
"El decorado, o dispositivo escénico como prefiere llamarlo el director, es una serie de elementos que fragmentan y concretan espacios distintos de una misma vivienda. Esto se recoge en las acotaciones de la obra y es un hecho importantísimo. Toda la obra ocurre en el interior de la vivienda de Harpagón."

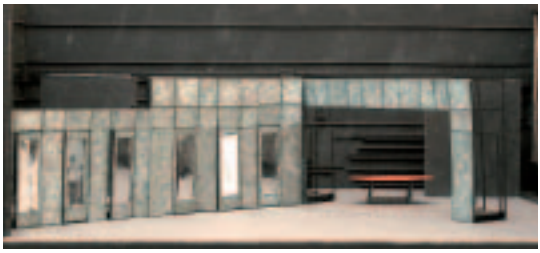
¿Puedes describir estos decorados?

El decorado es una serie de elementos que fragmentan y concretan espacios distintos de una misma vivienda. Esto se recoge en las acotaciones de la obra y es un hecho importantísimo. Toda la obra ocurre en el interior de la vivienda de Harpagón. Sólo hay una escena que ocurre en el jardín de la casa y hay otra escena ambigua que no se sabe donde discurre; es la escena en la que el hijo va a pedir dinero prestado. Es la única que no tiene una acotación precisa y podría ocurrir en cualquier parte. Lo que marca el dispositivo es una composición geométrica rigurosa, básica y matemática que luego le servirá a Jorge Lavelli para marcar esos ejercicios de estética y luces que él suele hacer; el trazado con luz, las posiciones y las evoluciones de la trama en función de una geometría muy clara. Trabaja con un rigor encomiable, creo que hemos leído el texto juntos docenas de veces y este conocimiento profundo le lleva a la manipulación de todos los elementos en escena, actores incluidos, de una manera verdaderamente brillante y muy compacta.

¿Los paneles que se pueden ver, son metálicos?

No, los paneles son imitación de metal. Tiene puertas que abren y cierran, un juego de espejos que gira y una suerte de elementos que permiten elaborar de una manera, aparentemente sencilla, lo que sería el funcionamiento del dispositivo que crea la vivienda. Uno de ellos tiene una gasa que es réplica de un precioso bodegón del siglo XVIII completamente llena de flores. En este momento lo están confeccionando en Valencia y es espectacular. Creará la escena del jardín. Es una alegoría al aire libre y oposición al mundo cerrado, agobiante de la casa. Tengamos en cuenta que la obra habla mucho de esto, el control del padre a los hijos, la falta de entendimiento. Por último, la obra tiene un punto muy disparatado en el cual utilizamos una gasa roja y marca el final de la representación. ●





HARPAGÓN

DOÑA CLAUDIA

FROSINA

ANSELMO

El vestuario de
Francesco Zito

Francesco Zito es el encargado de vestuario en esta función. Es licenciado en Arquitectura en Florencia y estudió en la Slade School of Art de la Universidad de Londres. Es colaborador habitual de Jorge Lavelli en esta materia, trabaja con él desde 1988, año de la inauguración del Théâtre Nacional de la Colline con la obra *El público* de Lorca.

¿El vestuario de la obra está inspirado en el siglo XVII?

Jorge Lavelli me pidió un vestuario de época. El siglo XVII es muy pomposo y muy rico en cuanto a la vestimenta, muy complicado. No concuerda bien con el estilo de dirección de Lavelli que es muy moderno, por tanto nos hemos fijado en la segunda mitad del XVII y en el siglo XVIII pero estilizándolo. Hemos roto la unidad histórica. El traje que lleva el inspector de policía es de 1940. Procuramos una uniformidad estilística en el sentido que todo tenga el recuerdo de una época anterior ya que el director no quería *El avaro* presentado en tiempo moderno.

Jorge Lavelli me pide siempre cuando diseño el vestuario que haya una imagen absolutamente precisa del actor. Los figurines están basados en el actor concreto que va representar el papel, si es alto o bajo, más o menos grueso. Él quiere tener una idea clara de cómo se verá el actor caracterizado de ese personaje.

¿Sigue el vestuario una línea de color? ¿Qué tejidos ha usado?

El vestuario ha estado un poco modificado respecto al diseño original, por ejemplo las dos muchachas tenían un diseño más elegante. He sustituido sus faldas de seda por otras más modestas de algodón. Todos los trajes, quizá salvo el de Frosina y Anselmo, han sufrido una transformación importante. Los hemos envejecido y hecho más modestos ya que en casa de Harpagón sus hijos no se podían permitir trajes lujosos y telas ricas. Los tejidos tienen aspecto de muy usa-

dos, incluso los botones no son del mismo color. Es un vestuario viejo como corresponde al poco gasto que Harpagón permite en la casa. Hay dos personajes que destacan algo. Frosina por ejemplo lleva trajes más nuevos de colores muy vivos, violeta, rojo y Anselmo lleva una chaqueta perfecta de talle preciso de mil setecientos, de color blanco y una gran capa dorada de seda. Yo quería un tejido ligero que el actor pudiera manejar con facilidad y he encontrado una seda con hilos de oro que es perfecta. Esto incide en el carácter de este personaje que tiene unas apariciones fantásticas casi como un mago.

Usted también se encarga de la caracterización.

Algunos personajes llevan peluca inspirada en la moda del siglo XVII aunque también en esta caso estilizada y simplificada. El maquillaje blanco para las caras que se usa en ocasiones permite crear una figura no realista sino algo fantasmagórica. En general creamos los personajes con elementos reales y otros de extrema abstracción lo que permite entrar en unas escenas que no se pueden ubicar en ninguna época y que están muy influidas por una patología psicótica que maneja la casa y a sus habitantes. ●

Bibliografía

L'AVARE
COMEDIE.
Par I. B. P. MOLIERE.
A PARIS.

MOLIÈRE. *El Avaro, El enfermo imaginario*. Alianza editorial. Madrid, 2004

MOLIÈRE. *Tartufo o el Impostor*, *El avaro*, *El misántropo*. Madrid: Edaf, 2007.

IBÁÑEZ MONTOYA, Mª Victoria. *Hipertensos con historia: Carlomagno, Carlos I de España, Molière, Wiston Churchil.* Madrid: IM&C, DL, 1997.

ESCOFET, José. *Molière*. Madrid: Compañía bibliográfica española.

SOLANA Y GUTIERREZ, Mateo. *Molière: genio y cornudo o una teoría del incesto.* México: Editora del Continente, 1944.

Hazte fan del Centro Dramático Nacional
en *facebook*
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.mcu.es http//cdn.mcu.es

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS
Concepción Largo Ferreiro
Tel.: 91 310 94 30
actpedagogicas.cdn@inaem.mcu.es http//cdn.mcu.es

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Papel Reciclado

Teatro Valle-Inclán

Don Carlos	de Friedrich Schiller Dirección de Calixto Bieito Dramaturgia de Marc Rosich y Calixto Bieito a partir de una traducción en verso blanco de Adan Kovacsics Coproducción Centro Dramático Nacional, Teatre Romea, Grec'09 Festival de Barcelona y XV Internationalen Schillertage	17.09 > 08.11.2009
Manca solo la domenica	de Silvana Grasso Dirección de Licia Maglietta Teatri Uniti (Italia) Sala Francisco Nieva **UNA MIRADA AL MUNDO**	25.09 > 27.09.2009
La tierra	de José Ramón Fernández Dirección de Javier G. Yagüe Producción Centro Dramático Nacional Sala Francisco Nieva	19.11 > 27.12.2009
Drácula	Texto y dirección de Ignacio García May basado en la novela de Bram Stoker Producción Centro Dramático Nacional	03.12.2009 > 10.01.2010
El baile	de Irène Némirovsky Dirección de Sergi Belbel Coproducción Centro Dramático Nacional y Teatre Nacional de Catalunya Sala Francisco Nieva	14.01 > 14.02.2010
Madre Coraje y sus hijos	de Bertolt Brecht, versión de Antonio Buero Vallejo Dirección de Gerardo Vera Producción Centro Dramático Nacional	11.02 > 04.04.2010
Urtain	de Juan Cavestany Dirección de Andrés Lima Coproducción Centro Dramático Nacional y Animalario Reposición Sala Francisco Nieva	04.03 > 11.04.2010
Tórtolas, crepúsculo y ... telón	Texto y dirección de Francisco Nieva Producción Centro Dramático Nacional	06.05 > 20.06.2010

N.I.P.O.: 556-10-010-5