

LA CAJA TRANSPA- RENTE

mayo 1985

TEATROS PUBLICOS

- ¿POR QUE TEATROS MUNICIPALES?
- EL TEATRO PRINCIPAL
- ASPECTOS DEL MERCADO
- PLANOS TECNICOS
- LA CALLE COMO ESPACIO ESCENICO Y
- PROLONGACION DE LOS TEATROS
- AMAR EL TEATRO: ALGO MAS QUE UN "FLECHAZO"
- TRABAJAR PARA EL TEATRO



**LA
CAJA
TRANSPA-
RENTE**





VISTA GENERAL DEL CONJUNTO

ZARAGOZA MARZO 1985

ARQUITECTO + D. JOSE MANUEL PEREZ LATORRE

iseno, maquetación y portada
realizados por Pedro J. Rubio.
Fotografías de Gonzalo Bullón,
Jacinto Martín y otros.

Agradecemos la colaboración,
por sus aportaciones a este informe,


Daniel Olano y José Manuel Pérez Latorre.

Impreso en Gráficas Navarro, Borja, 16
Depósito Legal Z-595-85

EDITA PATRONATO MUNICIPAL
DEL TEATRO PRINCIPAL.
DELEGACION DE FESTEJOS
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA
MAYO de 1.985



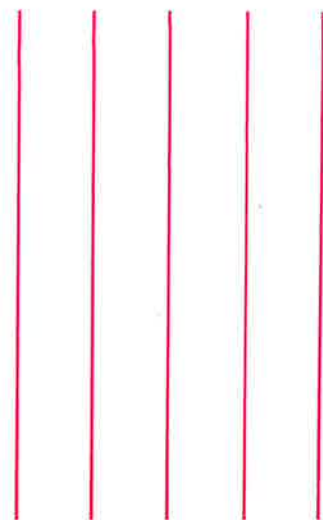
EDITORIAL	8
1. ¿POR QUE TEATROS MUNICIPALES?	13
2. EL TEATRO PRINCIPAL	
2.1 El edificio: su historia	18
2.2 La gestión	20
2.3 Municipalización del Teatro: creación del Patronato	22
2.4 Los públicos zaragozanos	23
2.5 Política teatral y criterios de programación	24
2.6 Las realizaciones	25
2.7 1984.—Relación de espectáculos	26
2.8 Un proyecto de remodelación del Teatro	29
3. EL TEATRO DEL MERCADO	
3.1 El edificio del antiguo Mercado de Pescados	36
3.2 Proyecto de reconversión para usos culturales	37
3.3 Utilidad de una nueva sala	39
3.4 La gestión	40
3.5 Los presupuestos	42
3.6 Criterios de uso y programación	43
3.7 1984.—Relación de actos programados	44
4. ASPECTOS TECNICOS	
4.1 Teatro Principal	51
4.2 Teatro del Mercado	53
5. PLANOS	
5.1 Teatro Principal. Propuesta de reforma. Nivel 0. Plarea ...	56
5.2 Teatro Principal. Propuesta de reforma. Sección longi- tudinal	56
5.3 Teatro del Mercado. Patio de Buracas	56
5.4 Teatro del Mercado. Planta Semisótano	56
5.5 Teatro del Mercado. Sección Longitudinal	56
6. LA CALLE COMO ESPACIO ESCENICO Y PROLONGACION DE LOS TEATROS	58
7. AMAR EL TEATRO: ALGO MAS QUE UN "FLECHAZO"	62
8. TRABAJAR PARA EL TEATRO	
8.1 Hacia la creación de un circuito de teatros públicos. J. Manuel Garido Guzmán	66
8.2 La propiedad del teatro. Eduardo Haro Tecglen	68
8.3 El teatro como servicio público en Andalucía. Jesús Cantero	73
8.4 Los festivales de teatro, entre la fórmula y el riesgo. Ricard Salvat	78
8.5 Teatro, cultura y humanismo, hoy. Francisco Ors	84
8.6 La reforma de 1985 en el Teatro Principal de Zaragoza. J. Manuel Pérez Latorre	88
8.7 La intervención pública en la vida teatral. Luis García Nieto	103





EDITORIAL

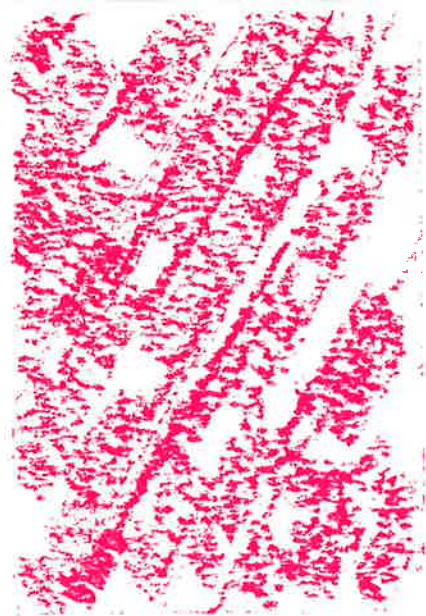




Abundantes son las ofertas que tiene el lector para adquirir publicaciones con todo tipo de contenidos culturales, pero muy pocas abordan con carácter monográfico y con la actualidad que otorga la periodicidad semestral un tema específico y lo desarrollan exhaustivamente. La Caja Transparente es una publicación realizada desde la Delegación de Cultura y Festejos del Ayuntamiento de Zaragoza, que precisamente va a intentar cubrir esa carencia con su aparición dos veces al año.

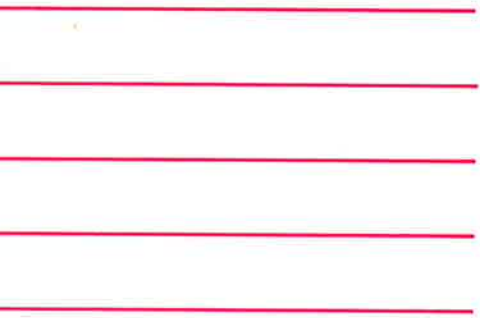
La inminente restauración y remodelación del Teatro Principal de nuestra ciudad y la celebración en Zaragoza de la I Conferencia Nacional de Teatros públicos son el marco de referencia apropiado para la aparición del presente número, en el que se exponen las características técnicas, la programación y la gestión de los dos teatros municipales con que cuenta Zaragoza, así como las opiniones sobre el estado actual del teatro en nuestro país expuestas por diversas personalidades vinculadas con este medio, y encuadradas tanto en la Administración Pública como en la crítica, la creación y la dirección teatral.

La Caja Transparente nace con una clara vocación de continuidad, y no desea quedarse en un esfuerzo aislado y estéril. Por ello, ya desde este momento en que la revista llega a sus lectores, comienza a prepararse lo que será el segundo número, dedicado al mundo de la música clásica, ya que 1985 ha sido declarado por el Consejo de Europa Año Europeo de la Música.



...Hacer un teatro que va
delante de su público, en vez
de correr tras él.

B. Brecht





Cuando el hecho teatral tiene que formar parte de una sociedad de consumo como la nuestra, se enfrenta con uno de los problemas que más pueden poner en peligro su supervivencia: la desproporción entre la oferta y la demanda, es decir la falta de recursos para sostener una actividad que no está entre las prioridades del ser humano. Reconozcamos inicialmente este hecho: la cultura, para una sociedad baqueteada por la crisis económica, no es para el ciudadano tradicionalmente asepsizado de inquietudes intelectuales, un artículo de primera necesidad.

No hace falta remontarse mucho hacia atrás para comprobar en un somero análisis sociológico que, hasta hace pocos años, la Cultura venía a ser un conjunto de manifestaciones que, consagradas como formas artísticas establecidas, formaban parte del patrimonio de sólo una clase social preparada y pudiente. El acontecimiento cultural era por tanto un fenómeno que más tenía de acto o escarapate social que de elemento de interrelación y comunicación abierta y participativa.

Caminaba por un lado esa Cultura con mayúscula casi siempre bajo parámetros oficialistas y por tanto "ortodoxos" y por otro se desarrollaban formas "menores" de cultura, de contenidos alternativos cuando no decididamente contestatarios, que desempeñaban en este entramado sociocultural roles marginales.

Con la llegada de la democracia se cuestionan todas las formas culturales tanto en un sentido conceptual como directamente pragmático y se fijan respecto a la política teatral tres objetivos fundamentales: Relacionar la política teatral con un política cultural que engloba a todas las artes en general; potenciar y facilitar la participación, integrando a todos los sectores y vigilando especialmente aquellos que anteriormente fueron los más desatendidos, y, finalmente, trabajar respecto al teatro en tres direcciones diferentes: apoyo a la producción, difusión y formación teatral.

En este nivel de la difusión, la primera necesidad que surge es la de las infraestructuras. Progresivamente hemos asistido al hecho alarmante de que propietarios de locales de exhibición teatral han visto más rentable vender los terrenos de los mismos o reconvertirlos en agencias bancarias o bingos. La difusión teatral, si pretende considerarse no sólo como práctica de entretenimiento sino como acto cultural, constituye al menos al principio, un hecho deficitario. Desde la óptica política es necesario asumir esta idea y así se ha hecho, considerando que toda acción que se emprende en apoyo del teatro es sobre todo una acción inversionista.

Por tanto, la intervención y el apoyo de las instituciones se necesita, en dos sentidos: financiero, es decir, equilibrando en lo posible la balanza de pagos teatral y cubriendo los déficit, y programativo, dado como hemos dicho que, aparte de vehículo para la diversión, el teatro es un instrumento culturizante.

Zaragoza es una ciudad, nutrida en gran parte por población rural, que deviene de la emigración de los pueblos en la década de los 60 y con una carencia infraestructural cultural notable hasta hace pocos años.

El Teatro Principal era la única sala teatral que existía en el año 79, a la llegada del primer Ayuntamiento democrático, destinada exclusivamente para usos escénicos, y obviamente la única que era de propiedad del Ayuntamiento. Era, por tanto, el foco de atracción ciudadana y el único punto de origen para una programación que debía tener por lógica un carácter diferente al de las salas de otras ciudades, como por ejemplo de Madrid o Barcelona. Era necesario utilizarlo como una herramienta cultural imprescindible, incorporando una mayor parte del público al hecho escénico y elevando a la vez cualitativamente el nivel de los espectadores.

Para conseguir estos objetivos el Ayuntamiento se fijó el propósito de llevar su gestión directamente, pues a pesar de ser municipal, el edificio había pasado por manos de varios arrendatarios privados y finalmente era dependiente desde el año 75 del Ministerio de Cultura. Así

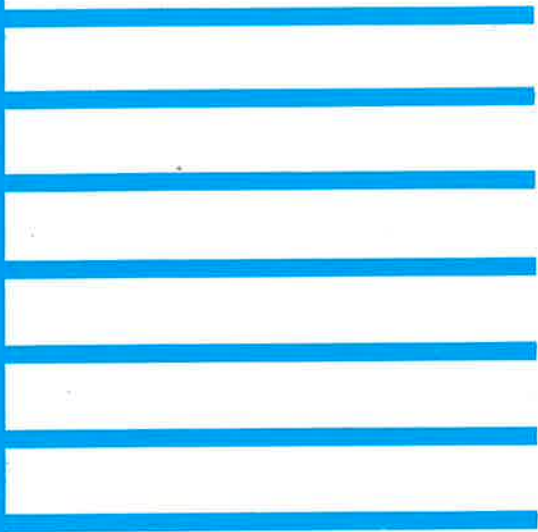
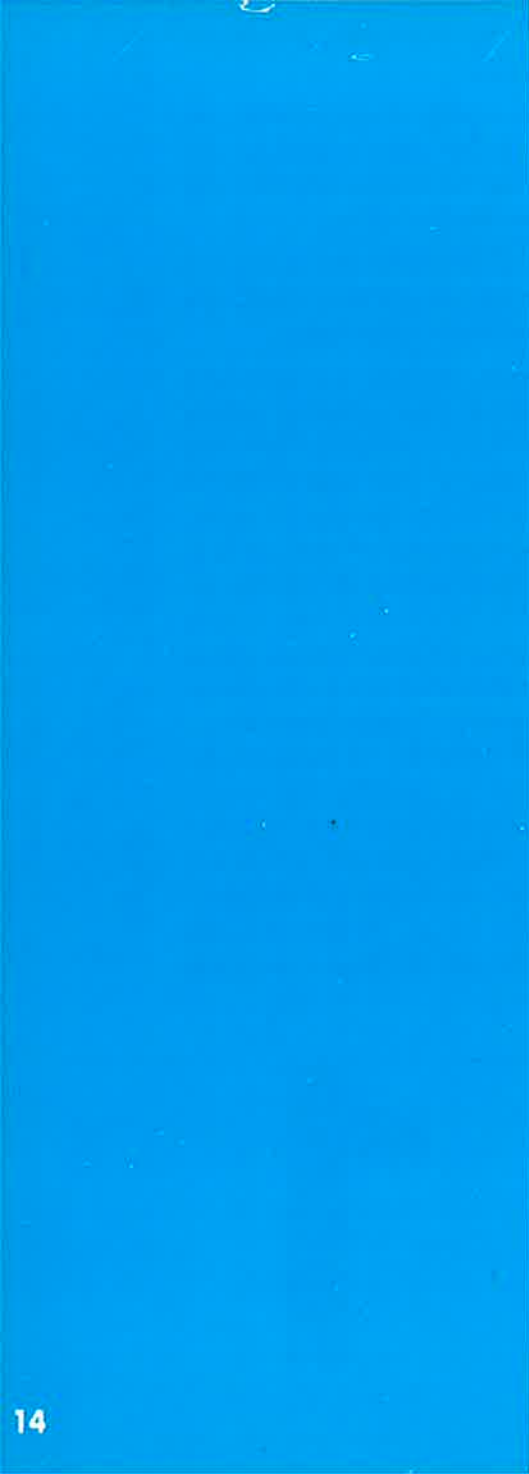
surgió en 1981 el Patronato Municipal del Teatro Principal.

Dos años más tarde, en abril del 83, se inaugura la segunda sala municipal de Teatro a partir de una remodelación del antiguo Mercado de Pescados.

El carácter y el funcionamiento de uno y otro teatros tienen puntos comunes aunque personalidades diferentes.

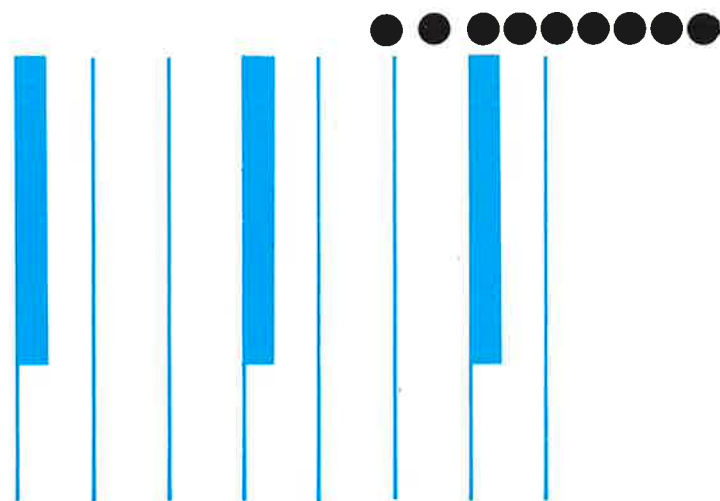
Una cosas más, hemos considerado oportuno añadir a este informe sobre Teatros Municipales un apéndice referido al teatro de calle. Y por una cuestión obvia: porque entendemos que la calle, como espacio ciudadano es una prolongación de los escenarios. Al teatro se asiste pero la calle existe de forma mucho más comunicativa y abierta. Unos y otros ámbitos son los espacios donde la gente funde la ficción con sus particulares situaciones vitales. El absurdo, la fantasía, la representación y la perplejidad están también en los paseos y en los escaparates. Al fin y al cabo, ¿dónde están las barreras entre el formalismo y el instinto? Como dijo García Lorca, "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana".





A. Artaud

La puesta en escena, propiamente dicha, las evoluciones de los actores, no deben ser consideradas sino como los signos visibles de un lenguaje invisible o secreto.







EL

TEATRO

PRINCIPAL



E

El actual Teatro Principal de Zaragoza, cuyo nombre en el momento de su inauguración en 1798 era el de Teatro de Comedias de la ciudad, fue proyectado por Agustín Sanz, arquitecto zaragozano ayudante de Ventura Rodríguez y maestro de Silvestre Pérez, hasta la marcha de éste a Madrid por recomendación del anterior. A él se le encarga buscar el solar y realizar el teatro por parte del Ayuntamiento.

Este encargo viene como consecuencia de la desaparición del antiguo Teatro de Comedias llamado Teatro del Hospital por su anexión al Hospital de Ntra. Sra. de Gracia que sufrió una total destrucción en 1778 por el incendio acaecido durante una representación. Era un teatro que se había empleado para comedias y óperas, de planta similar a las ejecutadas en el siglo XVIII, deudora mucho más del teatro a la francesa que de los teatros líricos italianos. Como iba a ser el nuevo teatro queda claro en el informe emitido por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, que dice: "...será de la misma manera que el incendiado, por su bella vista, corte y

disposición, variará solamente en cuanto a su capacidad". El anterior, para una población de 38.000 habitantes, contaba con mil doscientas plazas. El nuevo había de contar, para una población de 44.000 habitantes, con mil quinientas. Así pues, tipológicamente, el nuevo teatro habría de ser igual que el anterior, con una sola variante: éste debía construirse exento por razón de seguridad contra los incendios, para poder atajarlos rápidamente.

Agustín Sanz, arquitecto de la Real Academia de San Fernando y residente en esta ciudad, recibe el encargo de que "los regle y los forme como corresponde" en 1794, previo informe favorable de la R.A. de San Fernando, de 8 de febrero de 1793. La voluntad de que fuera exento no podrá cumplirse, ya que prevalece una cuestión de economía municipal y se tendrá que construir en el solar que hoy queda todavía reflejado en el registro de la propiedad como "solar propiedad de la corporación que ocupara anteriormente los graneros de la paja del concejo". El arquitecto ha de comprobar las medidas de dicho solar, y aunque su informe es negativo en cuanto a capacidad y ha de comprarse alguna casa, éste se construye allí. El Teatro en grande abrió sus puertas por fin el 25 de agosto de 1798 con el siguiente programa: una loa alusiva al día, un baile inglés a cargo de El Manchego, un pieza trágica en cuatro actos titulada "Gommela y Suri-Ada (Historia de Ceilán)" una de las mejores tonadilleras y un sainete de los más graciosos. Lo exiguo del solar y del presupuesto son la principal fuente de males que acaecen al mismo; así, en la memoria de don Ricardo Magdalena de 1883, éste propone una reforma total al mismo para poder solucionar todos sus problemas.

El edificio: su historia

El Teatro original da la pauta para el actual, aunque en su historia aparecen importantes reformas, como son las de José de Yarza en 1858, Ricardo Magdalena en 1896 y Regino Borobio en 1940.

Si en su creación aparece la necesidad de la construcción del edificio, a lo largo de todo el siglo XIX serán las calles próximas a él las que sufran transformaciones, que obligarán a un mayor decoro del exterior.

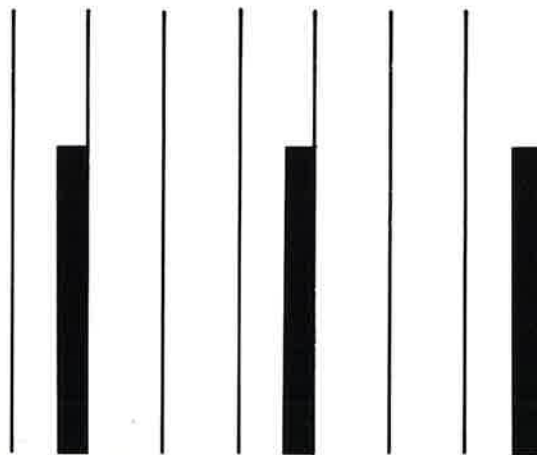
José de Yarza en 1858 transforma todo el teatro interiormente, rebajando pavimentos y transformando platea, palcos y paraíso para, de 1.171 plazas, poder llegar a una capacidad de 1.393, lo cual nos explica que no se llegó a las 1.500 localidades deseadas en el primer proyecto.

La prolongación de la calle La Verónica permitirá al Teatro una nueva fachada y deja a éste exento por tres de sus caras. Magdalena será el encargado desde 1870 de ir intentando mejorar la situación del teatro, hasta que, en el informe anteriormente mencionado, observa primero la poca bondad del emplazamiento elegido, el mal funcionamiento del mismo en cuanto a su accesibilidad, las pocas plazas existentes y la mala decoración, lo que le lleva a proponer un nuevo teatro, tomando como modelo la Scala de Milán en cuanto a planta, para lo que necesitará tomar solar de la nueva calle abierta. No consigue sus propósitos y el proyecto concluye en 1896 con la construcción de una nueva fachada (lo que da medida de la importancia que éste adquiere en esa ciudad del XIX) y la nueva decoración interior del Teatro. Hasta 1940 el Teatro solo tiene obras de mantenimiento, fundamentalmente en cubier-

tas, y en ese año, previa adquisición de las casas colindantes, se construye el nuevo hall del Teatro, obra de Regino y José Borobio, y se realiza el cambio de butacas del mismo.

En el año 1966, tras la apertura de la plaza situada frente a la fachada posterior del Teatro, se remata ésta con un fraudulento frontón, a modo de bambalina que oculte el abandono de las partes posteriores.

Durante toda esta época se realizan obras de mantenimiento: será preciso achacar a la pobreza de las arcas municipales el poco cuidado en la abertura de huecos o en la reposición de elementos, así como el deterioro general en que se encuentra sumido, a excepción del aparato luminotécnico, que se halla en estos momentos puesto al día.



D

Desde que se construyó el Teatro Principal (1798), su gestión ha pasado por muy diversas manos. A grandes rasgos diremos que, en un principio, fue gestionado por las propias compañías, por actores a título particular, por empresarios y, finalmente, por el propio Ayuntamiento.

Los datos que poseemos de la historia de su gestión desde principios de siglo son los siguientes:

RELACION DE EMPRESARIOS QUE HAN ESTADO A CARGO DEL TEATRO PRINCIPAL DESDE 1906

Temporadas	Gestión	Alquiler anual (ptas.)
1906-1910	Francisco G. Gascón	25.000
1910-1912	Ambrosio Ruste	
	Emilio Rou	25.000
1912-1913	Juan Bautista Simón	25.000
1914-1915	Manuel Romeo	25.000
1915-1919	Manuel Romeo	25.000
1919-1923	Manuel Romeo	25.000
1923-1927	Waldo González	25.000
1928-1932	Waldo González	25.000
1932-1937	Tomás Gascón Lahoz (No se acaba de cumplir el contrato).	69.525
1934-1935	Antonio Sierra (período cambio) (se prolonga el plazo hasta 1936)	26.500

1936-1940	José María Salvador	
1940-1944	Manuel Reula	
1944-1948	Pedro Blasco Tello	260.000
1948-1958	Angel Anadón	
1959-1975	Francisco Muñoz Lussarreta	
1975-1981	Ministerio de Cultura	

En el pliego de condiciones para el arrendamiento del Teatro Principal se dice que:

"El Teatro Principal posee unas dependencias que están reservadas para el Ayuntamiento:

- A) Los salones del piso segundo.
- B) Los locales de la planta baja con fachada a las calles Don Jaime I y Zabala.
- C) Las viviendas que en el edificio existen.
- D) El palco central del piso entresuelo, los palcos números 14, 15, 16, el palco número 7 del piso principal, los cuartos destinados a botiquín y servicio de incendios.
- E) El Salón de Té situado en la Planta Noble con fachada a la calle Coso.
- F) El saloncillo de tertulia contiguo al escenario frente a los cuartos de artistas de la planta baja."

A título de anécdota, diremos que, según el referido pliego de condiciones, el Ayuntamiento debería tener los siguientes empleados en el Teatro Principal:

- 1 Interventor.
- 1 Ordenanza.
- 1 Electricista.
- 1 Portero.

El resto de los empleados del Teatro estarían por cuenta de la Empresa.



creación del Patronato



En 1980, cuando el Teatro Principal dependía de Teatros Nacionales, se plantea la necesidad de municipalizar el Teatro bajo la fórmula de Patronato, y se empieza a trabajar en el proyecto. El 17 de junio de 1981 se aprueban los Estatutos por el Ayuntamiento en Pleno y a partir de ese momento, el Teatro Principal se erige como ente autónomo, dependiente orgánicamente del Ayuntamiento, financiado con presupuesto enteramente municipal y con facultad de administrar sus propios ingresos que incrementarán el presupuesto otorgado.

Ya hemos hecho mención, en el primer capítulo, de la necesidad de la intervención municipal en el Teatro, en el terreno de la gestión y la programación, con la consideración básica de que no consiste sólo en mantener económicamente una sala cubriendo el expediente de que el teatro funcione, sino que debe sacarse también el mayor rendimiento cultural posible, dado que es la principal plataforma cultural que la ciudad posee. Había que buscar, pues, fórmulas adecuadas para conseguir la incorporación del mayor número posible de espectadores sin que esto fuera en detrimento del nivel de calidad.

La gestión del Teatro había que emprenderla motivándose en tres aspectos concretos: Consiguiendo un funcionamiento pleno del mismo, a lo largo de todo el año, sin desproporcionar el interés en el período considerado como temporada; estudiando una

política de precios que permitiera, por un lado, que el importe de la localidad fuera popular, y, por otro, que mediante acuerdos económicos con otras entidades, se pudiera conseguir el mismo efecto. Y, en tercer lugar, abaratando en lo posible los gastos fijos del Teatro mediante una redistribución racional de la plantilla, garantizando a la vez que los servicios estuvieran debidamente atendidos.

Según los Estatutos del Teatro Principal, la Fundación se compone de los siguientes órganos de gobierno:

a) El Consejo del Patronato (compuesto por el Presidente, los Concejales de Cultura, cinco Consejeros Concejales en representación de los grupos políticos municipales, un representante del Organismo Autónomo de Teatros Nacionales y Festivales de España, un representante de la Diputación General de Aragón, un representante de la Escuela Municipal de Teatro, un representante de la crítica teatral, el Secretario General del Ayuntamiento y el Interventor de Fondos Municipales.

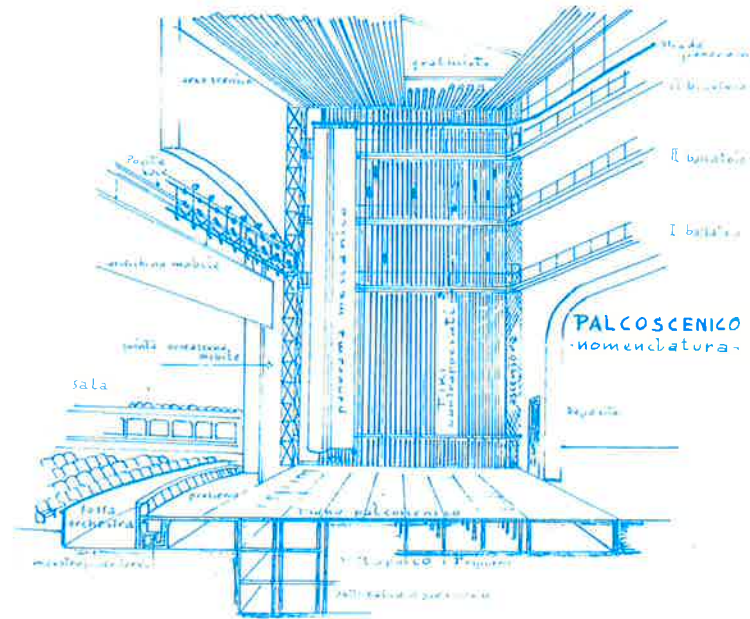
b) El Presidente.

c) La Comisión Ejecutiva (formada por el Concejal Delegado de Cultura y Festejos, el Concejal Delegado de Difusión de la Cultura, el Director Gerente y el equipo de programación).

d) El Director Gerente.

El Patronato Municipal del Teatro Principal, según consta en el artículo 1.º de los Estatutos, es una institución del Ayuntamiento de Zaragoza, constituida como Fundación Pública con personalidad jurídica y patrimonio propios.

94 - Sezione schematica di un palcoscenico.



E

En términos muy generales podríamos hablar de tres tipos de público entre todos los que asisten al Teatro Principal:

1. El público de extracción preferentemente juvenil y en su gran mayoría universitario, emparentado con las formas más renovadoras del Teatro en nuestro país. Es el público de Joglars, por ejemplo.

2. Un público con cierta cualificación, compuesto por parte del anterior y personas más mayores, de profesiones liberales, enseñantes, etc. Podría ser el público de "Cinco horas con Mario" y "Luces de Bohemia".

3. Un público culturalmente poco exigente pero numeroso, claramente conservador. El de las obras de Pepe Rubio, Arturo Fernández, los vodeviles tradicionales, festivales de jota, etc.

Los
públicos
zaragozanos

A

A la vista de este panorama, lo que parece lógico es que no hay por qué echar del Teatro a ninguno de los tres públicos. Sin embargo, desde el punto de vista de una política cultural progresista, la dosificación del teatro de entretenimiento junto a la potenciación del teatro-cultura (aunque nos pese reconocer esa, todavía real, dicotomía) significa la línea de trabajo más coherente. Esta ha sido la pauta desarrollada en estos tres años y medio pasados.

En cuanto a programación, ésta es mixta, en el sentido de intentar combinar dos opciones: la puramente comercial, de entretenimiento, que reúna unos mínimos signos de calidad, y la especializada, acorde con intenciones culturales educativamente progresistas.

El Teatro se alquila única y exclusivamente para festivales de solidaridad, a la Sociedad Filarmónica para sus conciertos de música clásica y para presentaciones de discos de cantautores o grupos que tengan interés cultural. Las condiciones que pone el Teatro están en función del interés del espectáculo.

Las Compañías Comerciales se contratan por fórmula del porcentaje sobre los ingresos de taquilla, que oscila entre el 60 y el 75 por 100, una vez deducidos los impuestos. La

publicidad, los viajes y los gastos de carga y descarga se pagan al 50 por 100 entre la Compañía y el Teatro.

A las otras Compañías de Teatro, las llamadas no comerciales o alternativas, se les asegura un mínimo de 30.000 a 50.000 ptas. para ayuda en los gastos diarios, e incluso se colabora en los de los viajes.

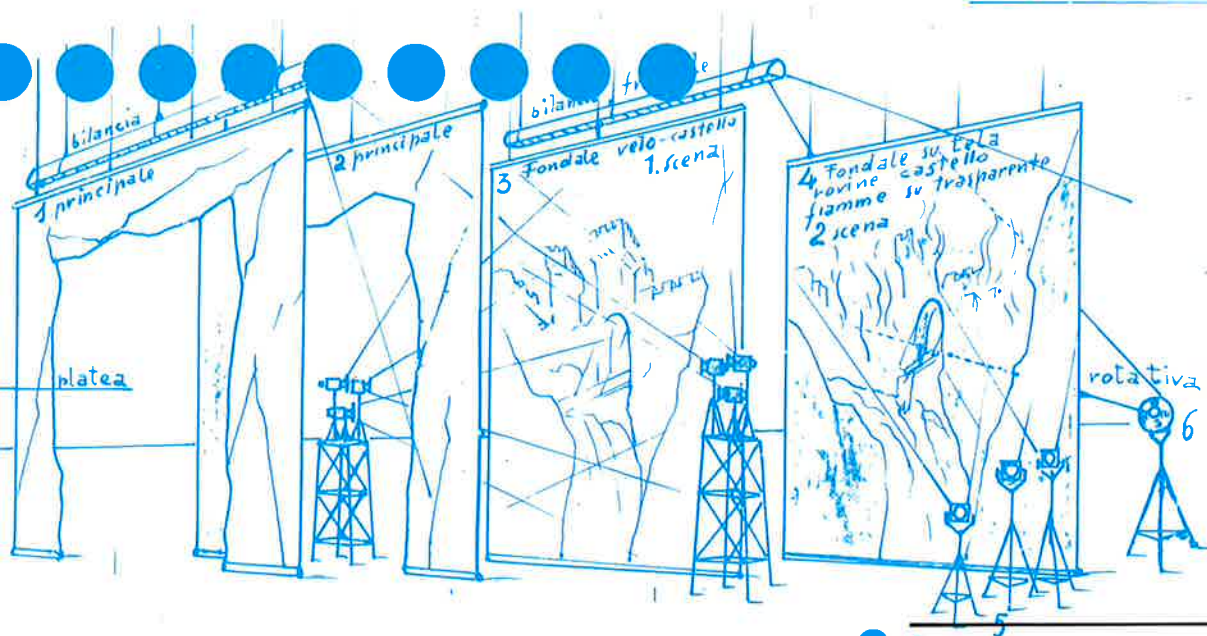
A los espectáculos extranjeros se les paga el *cachet* completo, así como a los grupos de teatro infantil, los conciertos de jazz y la música clásica.

Las entradas tienen un precio de 350 ptas. butaca cuando se hace precio único, y 700 ptas. cuando se utilizan tarifas escalonadas. Los estudiantes o cualquier asociación en grupos de un mínimo de 10 personas, disfrutan de una reducción entre semana del 50 %. Existe también un convenio con la Universidad, por el que esta Institución paga el 10 % y proporciona una tarjeta a los universitarios que la solicitan.

Cada dos meses se imprime un Avance de Programación, que se distribuye en el propio Teatro y se confecciona un folleto de mano a precio económico de casi todos los espectáculos.

La publicidad se realiza a través de los dos periódicos locales y se envía información completa de cada actuación a todos los medios de comunicación, Asociaciones, Colegios, Centrales Sindicales, Universidad, Empresas, etc.

Cuando alguna Delegación o Servicio del Ayuntamiento, incluso Alcaldía, utilizan el Teatro, se hacen cargo de los gastos fijos de la Sala.



Las realizaciones

A

Aparte de las programaciones teatrales de temporada, el Teatro Principal sigue siendo el local que se desdobra en diferentes campañas que intentan cubrir todas las parcelas culturales posibles.

Son ya actividades instituidas los recitales periódicamente programados de cantautores, el Ciclo de Introducción a la Música (que se desarrolla de enero a marzo en matinales de los domingos), el teatro infantil en el mes de abril, las actuaciones del Ciclo Todos los Meses Jazz, la zarzuela y la ópera, etc.

E

ENERO:

- Trío de Barcelona (Lluís Claret, Gerard Claret y Alberto Giménez Attenelle).—Ciclo de Introducción a la Música.
- Concierto de la Sociedad Filarmónica.
- Carlos Cano en concierto.
- Compañía de María Fernanda D'Ocon y Gerardo Malla: "Yo me bajo en la próxima ¿y Vd.?"
- Cuarteto Kossice.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Mario Brown Quartet.—Todos los Meses Jazz.
- Cuarteto Numen y José Luis González Uriol.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Compañía de Nuria Espert: "La Tempestad".
- Grupo Instrumental Barroco de Barcelona.

FEBRERO:

- Conjunto de Metales de Pau.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Omnibus (Canadá): "Alice in Wonderland".
- Octeto Instrumental del Conservatorio de Praga.
- Teatro Carrusel: "Marat Sade".

- María Antonia Regueiro (soprano), Miguel Rachmanis (piano) y Richard Péraire (clarinete).—Ciclo de Introducción a la Música.
- Clunia Quartet.—Todos los Meses Jazz.
- Cuarteto vocal. "Renacimiento".—Ciclo de Introducción a la Música.

MARZO:

- Coral Miguel Iradier.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Espacio Cero: "El Plauto".
- Centro Dramático Nacional: "Luces de Bohemia".
- Orquesta de Cámara de Westfalia.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Al Tall en Concierto.
- Teatro Estable de Valladolid: "La zapatera prodigiosa".
- Canadá Chamber Ensemble.—Ciclo de Introducción a la Música.
- Junior Mance Trio y Harold Ashby.—Todos los Meses Jazz.
- Teatro El Globo: "Cuentos de la Alhambra".

ABRIL:

- Olga Manzano y Manuel Picón en concierto.
- Puppi e Fresedde (Italia): "Il Convitato di pietra, ovvero don Giovanni e il suo servo".
 - Compañía de Teatro Trupería: "A las cinco, variedades".
- Sociedad Filarmónica de Zaragoza.
- Producciones Lunáticas: "Vuelva usted al cabaret".
- Eterno paraíso: "La leyenda del dragón payaso".

—Onix y el Sexteto de Profesores del Taller de Músicos de Barcelona.—Todos los Meses Jazz.

—Escuela Municipal de Teatro: “Tiranía y derrota del Rey Barrigota”.

—Tarancón Teatro Estudio: “Eusapia Tamburini Paladino y Cristóbal y el fantasma”.

—Semana Opi-Niké: “Muros blancos” y “La farsa de los millones”.

—Zampano: “La reina de las nieves”.

MAYO:

—Opera Nacional de Varna: “Simón Bocanegra”.

—Zarzuela, Compañía Lírica Española: “El barberillo de Lavapiés”, “La Dogaresa”, “Marina”, “La Tabernera del Puerto”, “La Alsaciana” y “Gigantes y Cabezudos”.

—Sam Rivers y Cuarteto.—Ciclo Todos los Meses Jazz.

—V Festival Internacional de Teatro.

—Teatro Estable de Zaragoza: “Oficina de horizonte”.

—Teatro Español de Madrid: “Juicio al padre”.

—El Globus-Zitzania Teatre (Cataluña): “Vapors”.

—Teatro Dell Elfo (Italia): “Fausto Game”.

—Shusaku Dormu Dance Theatre (Japón): “Era”.

JUNIO:

—Ballet Nacional Clásico.

SEPTIEMBRE:

—Ballet Clásico de Zaragoza.

—Elisa Montes en “Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos”.

—Teatro del Ejército de Sofía (Bulgaria): “La vida es sueño”.

OCTUBRE:

—Jesús Puente en “Esta noche gran velada”.

—Marisa de Leza en “El día de gloria”.

—El Joglars: “Teledéum”.

NOVIEMBRE:

—Teatro Estable de Zaragoza: “Las manos limpias”.

—Sheer Madness: “Napoleón y el Retrato de Dorian Grey”.

—Lola Herrera con “Cinco horas con Mario”.

DICIEMBRE:

—El Grifo: “Don Juan de Ngunemá o el Tenorio negro”.

—Acción Teatral: “La vengadora de las mujeres”.

—Teatro de la Ribera: “Trifulca en Venecia”.

—Montserrat Caballé.

—Dagoll Dagom: “Glups”.

—Trasgo: “Los bisontes se han ido”.

—V Festival Internacional de Títeres y Marionetas:

—Las Marionetas de Lieja (Bélgica): “La Resurrección de Rotand”.

—Compañía de Títeres del Instituto del Teatro (Madrid): “Miles gloriosus”.

—Cobaya: “Trikitrak”.

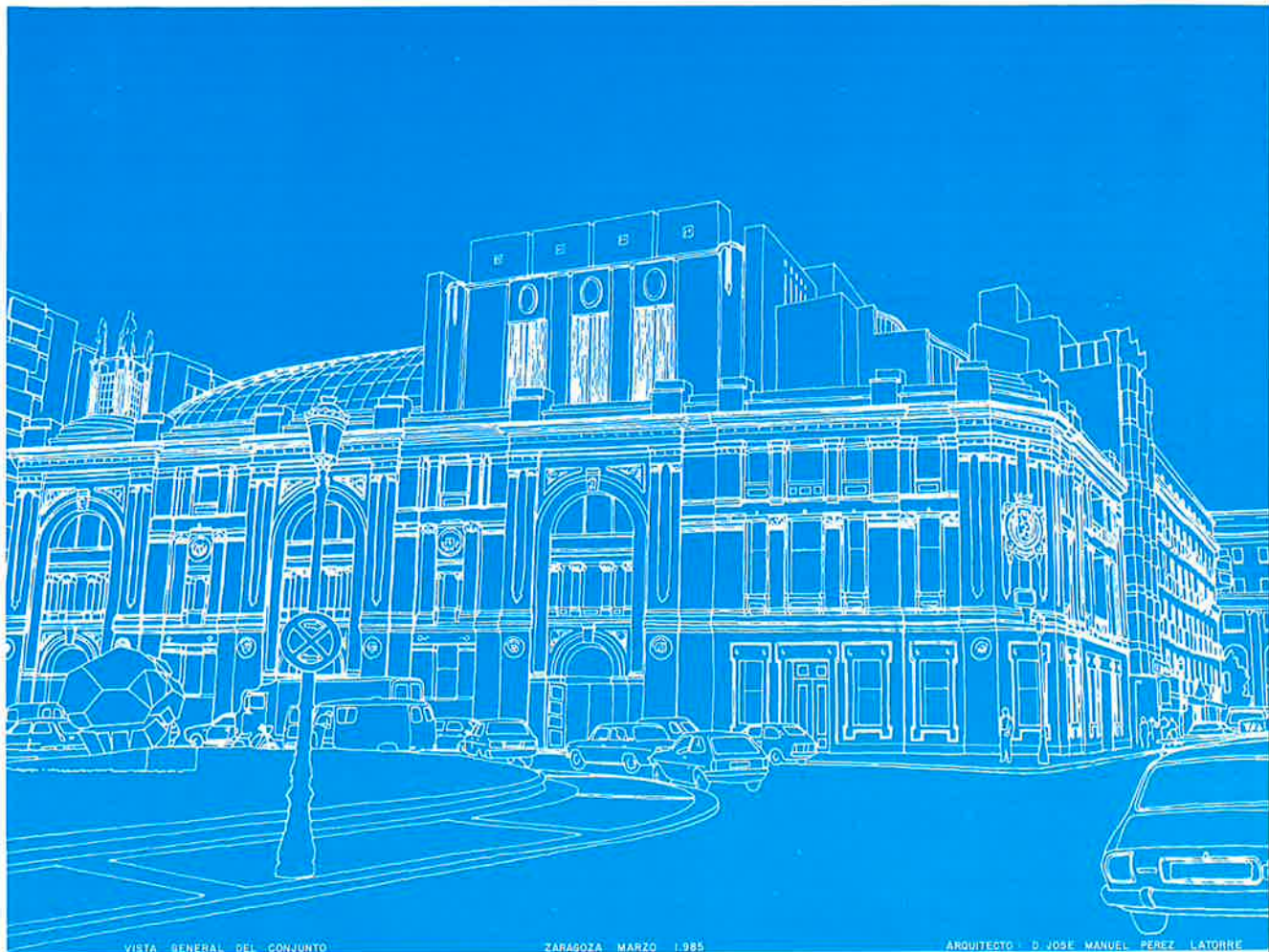
—Teatro Medianoche: “Tangram”.

—Bululú (Argentina): “Cara a cara”.

—La Deliciosa Royala: “Los trabajos de Hércules”.

—Momo: Animación en el hall.

—Pajarola: Animación en el hall.



VISTA GENERAL DEL CONJUNTO

ZARAGOZA. MARZO. 1.985

ARQUITECTO: D. JOSE MANUEL PEREZ LATORRE



Los problemas en los espacios servidores del Teatro son de varios órdenes, unos de política de espectáculos, cuya resolución ha de ser el de cumplir hasta dentro de los límites que sean posibles dicha normativa, como puede ser la falta de servicios, ancho de pasillos, escaleras de evacuación, etc. y otros que surgirán al intentar aplicar la normativa de incendios vigente.

Los primeros se resuelven desde el núcleo de servicios, desde la colocación de las escaleras necesarias como aquellas que se pueden ubicar en el giro de la planta o bien transformando la escalera de tramoya en una posible escalera de evacuación; de la misma manera se resuelve la falta de servicios en el hall y planta de butacas, así como la falta de servicios para el personal auxiliar del teatro, procediendo al vaciado de la parte maciza que ocupa el sótano en la proyección del patio.

Por otra parte, la organización de camerinos y salas del teatro necesita una clarificación: como dichos espacios han sido hechos por un amasijo de soluciones parciales, tanto de programa como de construcción, no permiten dar una solución desde la simple reorganización, así que se opta por el derribo de todos los forjados, con lo que se puede recuperar todo el espacio de una manera digna. Este mismo espacio se va incrementando al derribar los muros del antiguo medianil del teatro del siglo XVIII, que todavía permanece entre el muro que limita la escena y la sala y la fachada del siglo XIX.

La zona de camerinos y servicios directos de los actores, se formaliza en la parte posterior del muro de escena y la fachada de la calle San Gil. Estos se agrupan alrededor de un patio de iluminación y ventilación en número de 10 camerinos individuales y 3 colectivos, con todos sus servicios.

En el lateral izquierdo estarán los elementos de administración del teatro así como el almacén de compañía y utilaje.

En el lateral derecho la sala de descanso, unas pequeñas oficinas y salas de maquinistas, tramoyistas, etc.

En la parte superior junto al montacargas, el almacén de utillería dispuesto en altura "tipo silo" con una plataforma elevadora que recorra en sentido longitudinal y altura todo el espacio.

Se proyectará la excavación en sótano emparejándolo con el foso, para poder comunicar los talleres del teatro, carpintería y mecánica con el escenario, mediante una plataforma elevadora y se comunicará éste con el resto de las dependencias mediante un montacargas.

Se rediseñará el foso de la orquesta que en estos momentos tiene un espacio absolutamente apurado.

De la misma manera se replanteará todo el sistema de instalaciones por la necesidad que existe tanto de proporcionar una buena ventilación al teatro, como de disponer de un buen sistema de instalación eléctrica acorde con las necesidades escénicas actuales, para lo cual es preciso renovar desde el transformador que posee la Compañía Eléctrica hasta las instalaciones que no han sido renovadas por el Patronato Municipal.

LA SALA

La sala requiere solamente la restauración de las pinturas del cielo raso, así como el pintado con cierto rigor arquitectónico del conjunto de la misma. Se pretende mantener el carácter del proyecto de Magdalena y así se intentará la colocación, en su estricto valor, de todos los elementos de hierro que en estos momentos se hallan ocultos.

Se procederá al renovado de tapicerías, butacas donde hiciera falta y la puesta en valor de aquellas piezas que restan del mobiliario del Teatro del XIX.

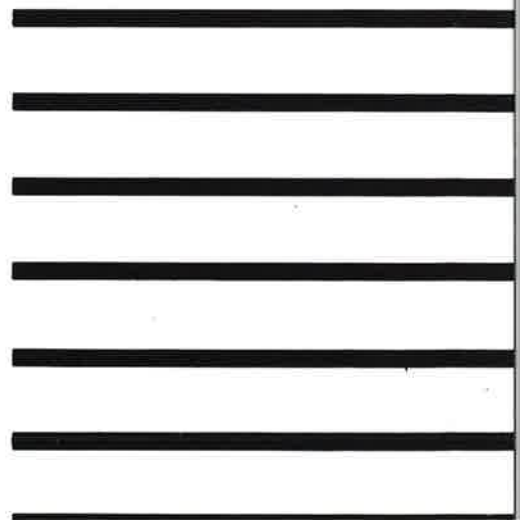
LAS FACHADAS

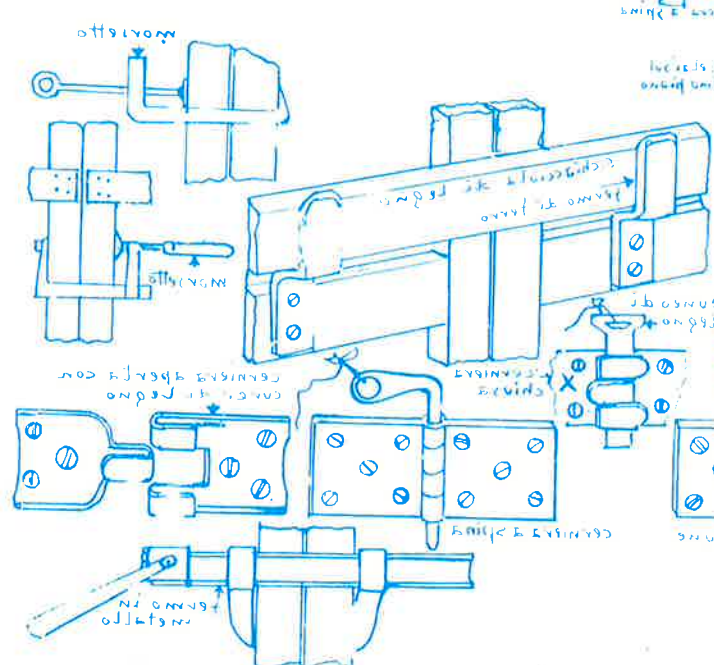
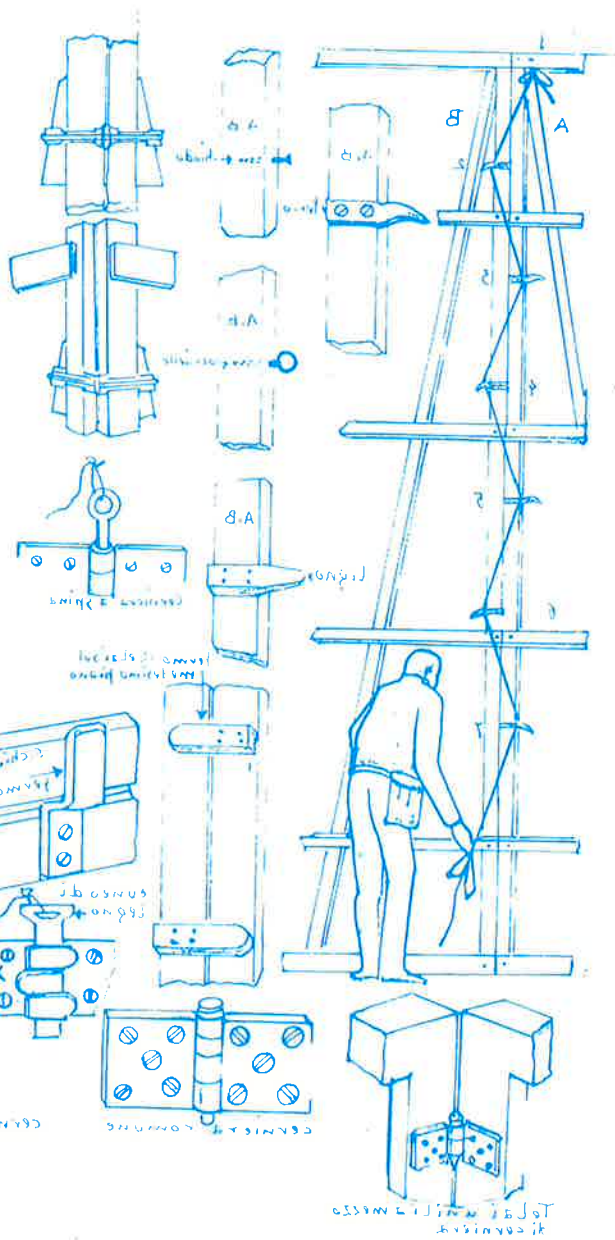
Estas plantean el problema arquitectónico más interesante. Se intentará la recuperación de la fachada en todo su estricto valor, de acuerdo con lo que fue proyectado por don Ricardo Magdalena, afectando no sólo al plano de fachada, cuya resolución queda clara, sino a todo el sistema de terminación de la misma, que ha sido resuelto sucesivamente de una manera equivocada.

Es preciso, ya que el edificio así lo pide, que sus cubiertas, pabellones de la tramoya que sobresalen por encima de la cornisa de la fachada del edificio, sean entendidas como elementos de arquitectura y no simplemente como elementos residuales que cumplen una labor meramente constructiva.

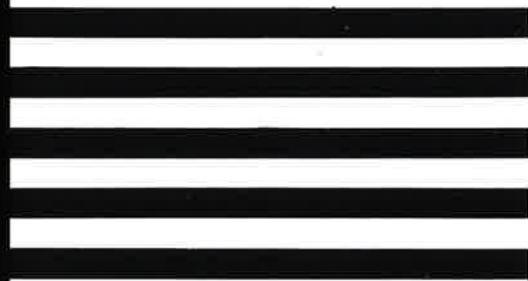
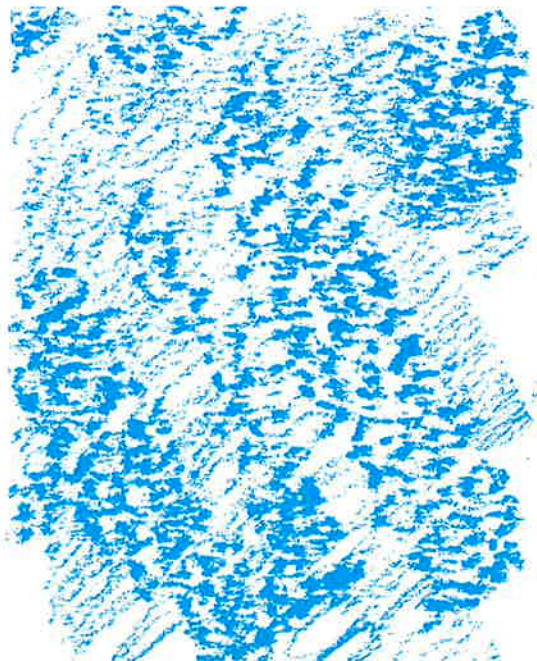
El problema se plantea al elegir la forma en la que se ha de construir esta parte que, formando elemento indivisible del resto del conjunto, no se halla ni tan siquiera esbozada. ¿Será, pues, un lenguaje moderno o ha de facilitarse una clara vía ecléctica con la que apoyar mucho más la fachada existente? A esta interrogante hemos respondido queriendo

entender la vía ecléctica como una de las pocas posibilidades que permiten, en este momento de incertidumbre arquitectónica, solucionar de la manera más coherente el problema del edificio. Y es que éste pide que se le deje concluir de la manera más feliz y menos violenta que sea posible.



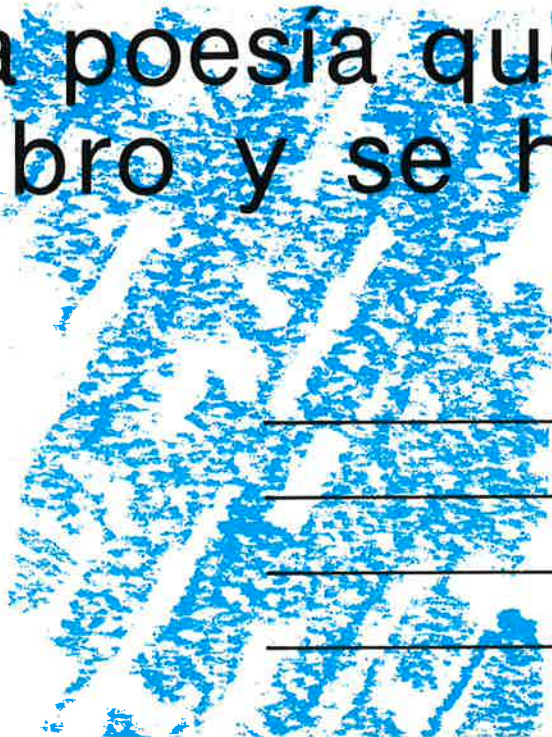


F. G. Lorca





El teatro es la poesía que se
levanta del libro y se hace
humana.







EL
TEATRO
DEL MERCADO

El edificio del antiguo Mercado de Pescados

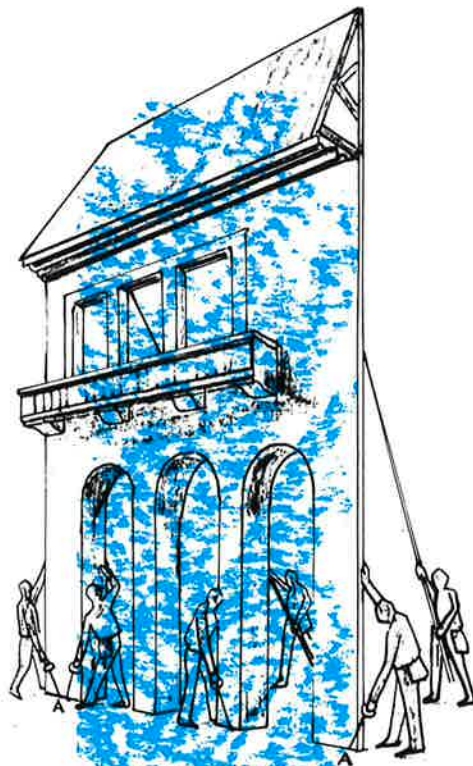
E

Está situado en la plaza de Santo Domingo. Terminó de construirse en el año 1928 y aunque todas las fuentes de información lo atribuyen a Miguel Angel Navarro, existe una publicación del año 77 del Colegio de Arquitectos en la que se apunta la posibilidad de que su autor fuera un tal Carqué, arquitecto municipal por aquel entonces.

Es una obra de pequeñas dimensiones, de planta rectangular tipo basilical, con un semi-sótano en piedra sillar a modo de zócalo y un piso superior levantado en ladrillo, al que se accede por los lados cortos mediante una escalinata en el del norte, ornamentado con un gran arco aparejado en piedra y un andén para carga y descarga en el lado sur.

Aunque se trata de una obra funcional, su acabado —en las ventanas en arco de medio punto y en el alero que recorre las alas bajas y el cuerpo central algo más elevado— corresponde a una imitación simplificada de soluciones derivadas de la arquitectura civil de Zaragoza del Renacimiento.

Después de utilizarse como Mercado de Pescados, sirvió durante muchos años como almacén, encontrándose en el año 82 en grave estado de deterioro.



Proyecto de reconversión

para usos culturales



D

Desde el propósito de la conservación del patrimonio ciudadano, y el de la animación sociocultural, se plantea, dentro del plan municipal de creación de infraestructura cultural en el año 82, la realización de un proyecto que convierta el antiguo edificio en sala cultural polivalente con especial carácter de pequeño teatro. El proyecto fue realizado por Daniel Olano, y el espíritu del mismo radicaba en respetar al máximo el edificio y sus elementos principales. La nave central sería el patio de butacas, los laterales recibirían los espacios de comunicación, un testero sería el escenario y en el otro se situarían los accesos.

El espacio central quedaba, pues, configurado con tres naves, separadas por las columnas de fundición de capiteles, jónicos originales y con una diferencia de altura en la central que seguía permitiendo una iluminación cenital.

La forma del interior quedaba definida por la decisión de mantener las naves laterales con la cubierta inclinada y la central horizontal, a la manera de las basílicas florentinas.

El suelo era, como correspondía al uso para el que fue diseñado el edificio, plano; el pequeño espacio disponible y la creación de más condiciones óptimas de visibilidad, exigían una sección inclinada. Ello ha permitido la creación de un espacio intermedio bajo el forjado del patio de butacas: el vestíbulo se conecta con unos espacios a distintas alturas, que sirven de salón de estancia. A través de este espacio se accede a las zonas de servicios que ocupan el semisótano del edificio.

La nueva sala tiene una capacidad de 210 butacas y se ha previsto que independientemente de su función de pequeño teatro sea utilizable para usos variados, para lo que cuenta con una muy importante infraestructura de sonido e iluminación. Dispone de una cabina de control y proyección altamente equipada.

El escenario está compuesto por módulos independientes que permiten diversas configuraciones. Parte de las butacas son desmontables con lo que se puede conseguir un escenario central. Aunque el edificio impedía la colocación de telares, existen a los lados del escenario dos espacios desde los que se pueden desplazar decorados suspendidos de guías horizontales.

Debajo del escenario está situado un amplio espacio de almacenaje, siendo comunicables ambos, mediante trampillas que permiten movimientos de materiales o que pueden tener utilización escénica.

Las posibilidades se completan con la instalación de un puente elevado en la zona central de la sala, lo que incrementa los recursos luminotécnicos.

El semisótano del edificio, además del espacio-almacén, contiene una sala de juntas-biblioteca, un despacho, servicios para el público y camerinos y servicios para artistas.

El tratamiento del espacio principal deriva de la intención de respetar el edificio existente. La idea era plantear un nuevo edificio interior que adaptándose a la forma subyacente no lo perturbara. La tela (el tejido) respondía bien a este concepto, siendo además una referencia clara al teatro (telones, decorados) y servía muy bien para evitar reverberaciones del sonido, problema que por su configuración podría haber tenido la sala. Surgió así esta idea de gran tienda interior, casi una construcción en sí misma de carácter efímero (envelars playeros de los años 20, pabellones de fiestas), que aportaba más referencias a lo teatral, a la farándula, y que refuerza el carácter simbólico en la disposición simétrica del puente del escenario: los telones-cortinas. Entre todo esto, las columnas del edificio se funden como parte integrante de la nueva estructura y en lo alto la cubierta se ha hecho plana con tela suspendida de puntos ordenados en una malla. La iluminación es exclusivamente por reflexión de los cortinajes, lo que hace que su fuerza sea mayor, a la vez que al conjunto le da aspecto de objeto sin peso, etéreo.

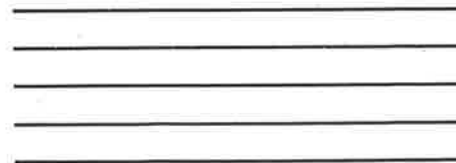
El carácter polifuncional del edificio exigía, además, que fuera utilizable con luz natural y esto se consigue con suma facilidad con los cortinajes.

El espacio intermedio y el semisótano, como zonas más oscuras, se resuelven mediante un continuo de pintura muy clara que trata de conseguir un ambiente discreto y agradable.

Al exterior, el edificio se ha respetado totalmente. Se ha realizado un trabajo de restauración de los aleros que estaban deteriorados, se han arreglado las cubiertas y se ha limpiado la fachada, esto último con sumo cuidado para no dar impresión de "edificio nuevo".

En la parte norte se sitúa un escenario al exterior, que permite actividades más popula-

res y ligadas al barrio. Su tratamiento es el de un quiosco de música, aunque direccionado, ligándose al edificio por la puerta del escenario. Este elemento está concebido en el seno de un proyecto de remodelación de la totalidad de la plaza de Santo Domingo, que trata de recuperar para usos de estancia la mayor parte del espacio disponible.



Utilidad de una nueva sala

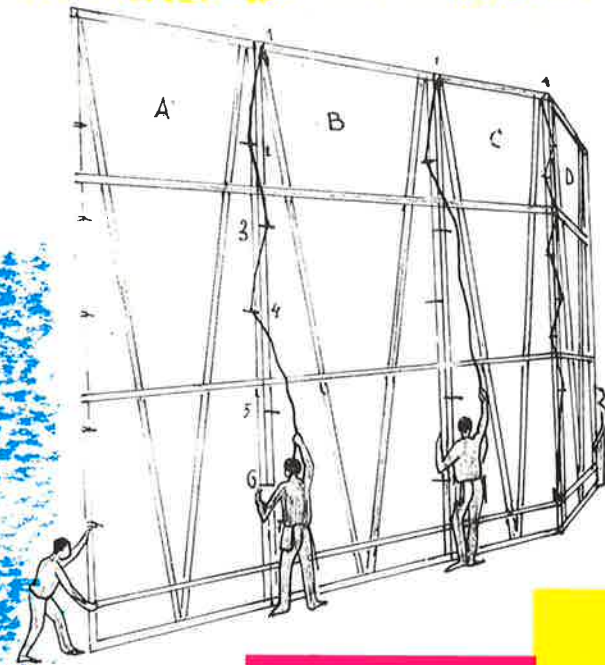


Y

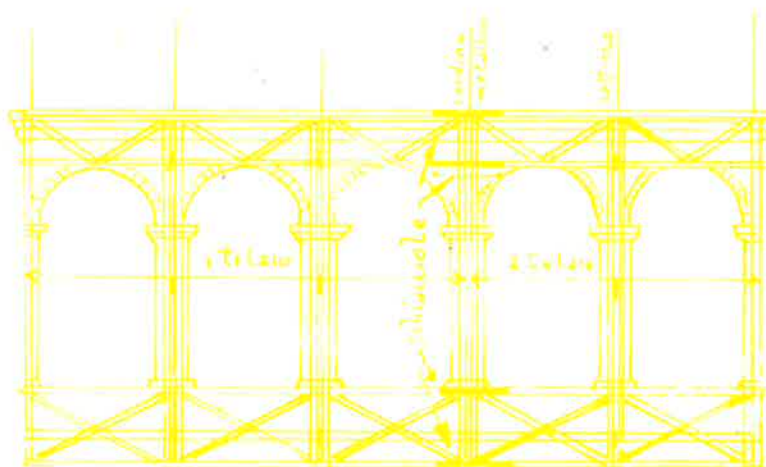
Ya antes de abrir sus puertas, en abril de 1983, se tenía bastante perfilado el carácter que iba a tener la sala, que se definía como centro cultural polivalente, aunque por referencias pasadas se le dio el nombre de Teatro del Mercado.

Dicho Centro Cultural se destinaría prioritariamente a la programación de actividades teatrales, musicales y en general artísticas, con una línea definida y diferenciada de la de otros locales ciudadanos municipales. En segundo lugar podría ser sala municipal, donde ubicar determinadas actividades públicas municipales; y en tercer lugar, soporte de actividades de otros colectivos que por carecer de infraestructuras propias demandan un espacio donde desarrollar sus actos, siempre que éstos se ajusten a los criterios generales.

Se combinan de este modo dos objetivos: por un lado, la creación y mantenimiento de un teatro alternativo que acoja aquellos espectáculos que por minoritarios o "especiales" no tienen un claro ajuste en el Teatro Principal, y por otro, la posibilidad de prestar atención a las actividades de animación, en función de las instituciones disponibles y de la programación homogénea del Centro.



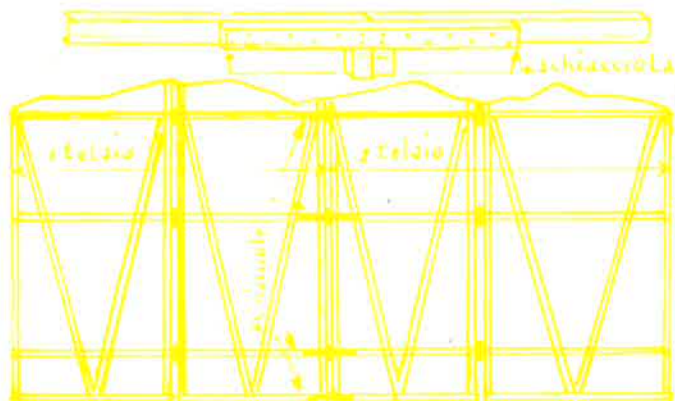
La gestión



D

Dependiendo directamente de la Delegación de Cultura y Festejos, y siendo en última instancia el propio delegado el responsable de su funcionamiento, existe una persona que, al frente del Teatro, asume las funciones de programación y seguimiento de las actividades, así como las tareas administrativas, burocráticas, publicitarias y de organización que de ellas se derivan.

Aparte del animador cultural, que, en términos concretos, podría llamarse gerente, el personal del Teatro del Mercado está compuesto por un tramoyista, un ayudante de tramoyista, un técnico de luces y sonido y una auxiliar administrativo-taquillera.





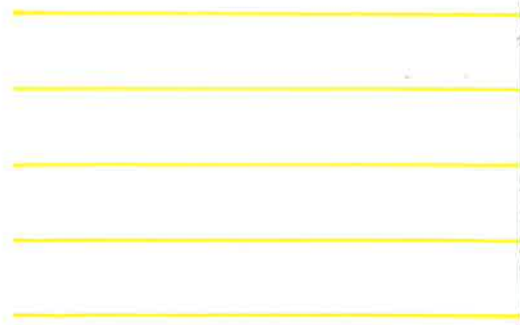
Los presupuestos



D

De mayo a diciembre de 1983 el Teatro del Mercado contó con una dotación de seis millones de pesetas para llevar a cabo sus actividades. En el año 1984 se consignó en el presupuesto ordinario una partida de ocho millones de pesetas para todo el año, presupuesto que debe desglosarse entre el mantenimiento y gastos relativos a infraestructura y equipamiento, la programación de actividades y la publicidad, imagen y difusión.

El presupuesto otorgado nunca se puede incrementar por ingresos de taquilla, puesto que al estar sometido el Teatro al régimen de funcionamiento administrativo general del Ayuntamiento, los ingresos se ingresan en las arcas municipales y no redundan en beneficio del Teatro.



E

ENERO:

- Grupo de Acción Teatral (G.A.T.): “La cabeza del Dragón”, de Valle Inclán.
- Acto en solidaridad con el pueblo saharauí.
- Conferencia debate sobre “Situación en América Latina”.
- Grupo de Teatro Plaringota con “Pic-nic en Campaña”, de Fernando Arrabal.
- Conferencia sobre “El control social”, por Eduardo Haro Ibars.
- Presentación de la Revista “La Luna”, de Madrid.
- Revista Oral de Literatura “A Viva Voz”, número 8.
- “Escucha, vida mía” (ciclo de conferencias) sobre el tema “Moda”.
- Acto en solidaridad con El Salvador.
- Conferencia-debate sobre “Antropología aragonesa”.
- Grupo de teatro del Instituto Francés con la obra “La voz humana”.
- Actuación del coro y la compañía de teatro del Instituto Luis Buñuel.

FEBRERO:

- Actuaciones del grupo de música “Carrilet”.
- Conferencia sobre el tema “El folklore aragonés”.
- Presentación del primer disco en fable producido por el Conseil de Fable.
- Pep Bou con el espectáculo “Bufaplanetes”.

- “Escucha, vida mía”, sobre el tema “El trabajo”.
- Teatro Corsario con la obra “A la caza del snark”, de Leopoldo Panero.
- Actuaciones de Jazz con el grupo del Teatro Corsario.

MARZO:

- Nuevo Teatro de Aragón.
- Teatro de la Bohemia de Barcelona.
- Teatro Cu de Madrid.

ABRIL:

- III Certamen de Teatro Escolar.
- Tabanque Teatro.
- Teatro del Alba con la obra “Frankenstein”.
- Grupo de Teatro La Rueda.
- El Grifo Teatro.
- Presentación del libro “Zaragoza, Barrio a Barrio, IV Tomo”.
- Ciclo de debates sobre Sociología Urbana, con el tema “Notas de sociedad” (Los movimientos sociales en Zaragoza y su incidencia en la vida política y cultural).
- Ciclo de debates sobre Sociología Urbana, con el tema “Pasando el rato” (una reflexión sobre el ocio urbano).
- Recitales poéticos a propósito de la Semana Opi-Nike

MAYO:

- Ballet de Cese Gelabert y Lydia Azzopardi.
- José Luis Gómez con “Informe para una academia”, de Kafka.
- Mimo “Mowat”, “Frankenstein and other mimes”.

- María Barreto Leite.
- Conferencia de Agustín García Calvo.
- Rondalla El Boterón.
- Revista Oral “A Viva Voz”, número 9.
- Paulowski.
- Presentación del libro “Bibliografía aragonesa de ciencias naturales”, de Alberto Berga.
- Concierto de guitarra a cargo de Jesús Tejada.
- Actuación del Taller de Teatro de Aragón.

JUNIO:

- Presentación del libro y casete editados por el Gabinete de Pedagogía Musical de la Diputación General de Aragón.
- Coro de Cámara de la Universidad de Zaragoza (Ciclo Jóvenes Intérpretes).
- Conferencia sobre la plástica en Baleares y presentación de la exposición de la Lonja.
- Vol-Ras con “Flight”.
- Concierto de guitarra de Javier Armisén.
- Concierto a dos guitarras de Jorge y José Baselga (Ciclo Jóvenes Intérpretes).
- Grupo de Teatro Cesaraugusta con la obra “El tintero”, de Carlos Muñiz.
- Teatro Caroca con la obra “Un bombón, un bombín y un bastón”, de Guillermo Gentile.
- Concierto de M.^a Jesús García Gimeno (piano) y Manuel Iniesta (clarinete) dentro del Ciclo de Jóvenes Intérpretes.
- Presentación del libro “El tráfico rodado y peatonal en Zaragoza”, de Javier Peña.
- Ciclo de actividades dedicadas a la mujer, organizado por el Frente Feminista.
- Carlos Blanco en “Music-hall”

- Concierto de Mariano Ferrández (piano) como clausura del Ciclo de Jóvenes Intérpretes.
- Espectáculo de fin de curso de la Escuela de Ballet de Isabel Pérez.
- Teatro de la Jácara con la obra “Farsas maravillosas”.

JULIO:

- Geroa Teatro con la obra “Abrahán y Samuel”.
- Fiesta gitana con la actuación de “Los Rumberos Combays” y el grupo “Samara”.

SEPTIEMBRE:

- I Jornadas sobre el mundo del Teatro organizadas por la Casa de Juventud del Casco Viejo: Exposición de carteles; debate sobre “El Teatro, hoy”; actuación de Traje de Gala con “El circo embrujado” de Rafael Dieste; debate sobre “Infraestructura teatral”; actuación de Plaringota con “Sueños de seductor”, de Woody Allen; debate sobre “Teatro amateur - teatro profesional”.
- Teatro de la Luna con “Romeo y Julieta”.

OCTUBRE:

- Revista Oral de Literatura “A Viva Voz”, número 10.
- Compañía Sheer Madness con “Los éxitos de Shakespeare”.
- Manuel Galiana con “El Desertor”.
- Jornadas audiovisuales sobre actividades infantiles.
- Presentación de los cursos de la Universidad Popular.
- Concierto de piano de Angel Soler.

- Jornadas Culturales organizadas por el Club Social de Comunicaciones.

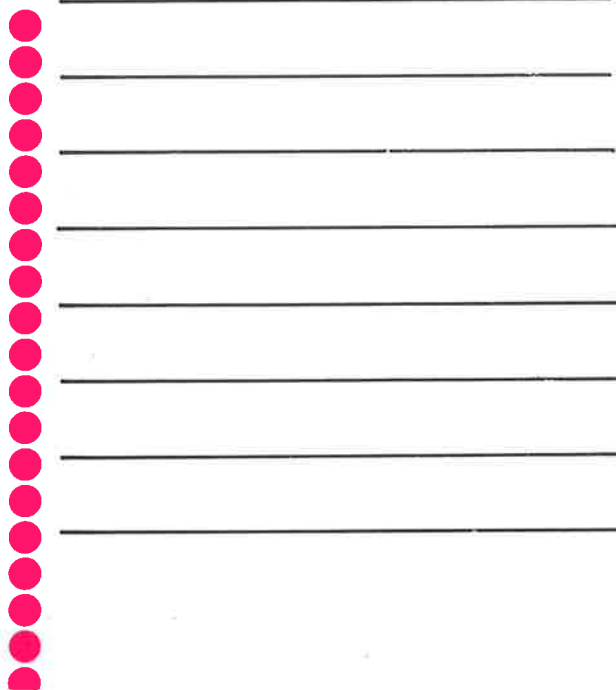
NOVIEMBRE:

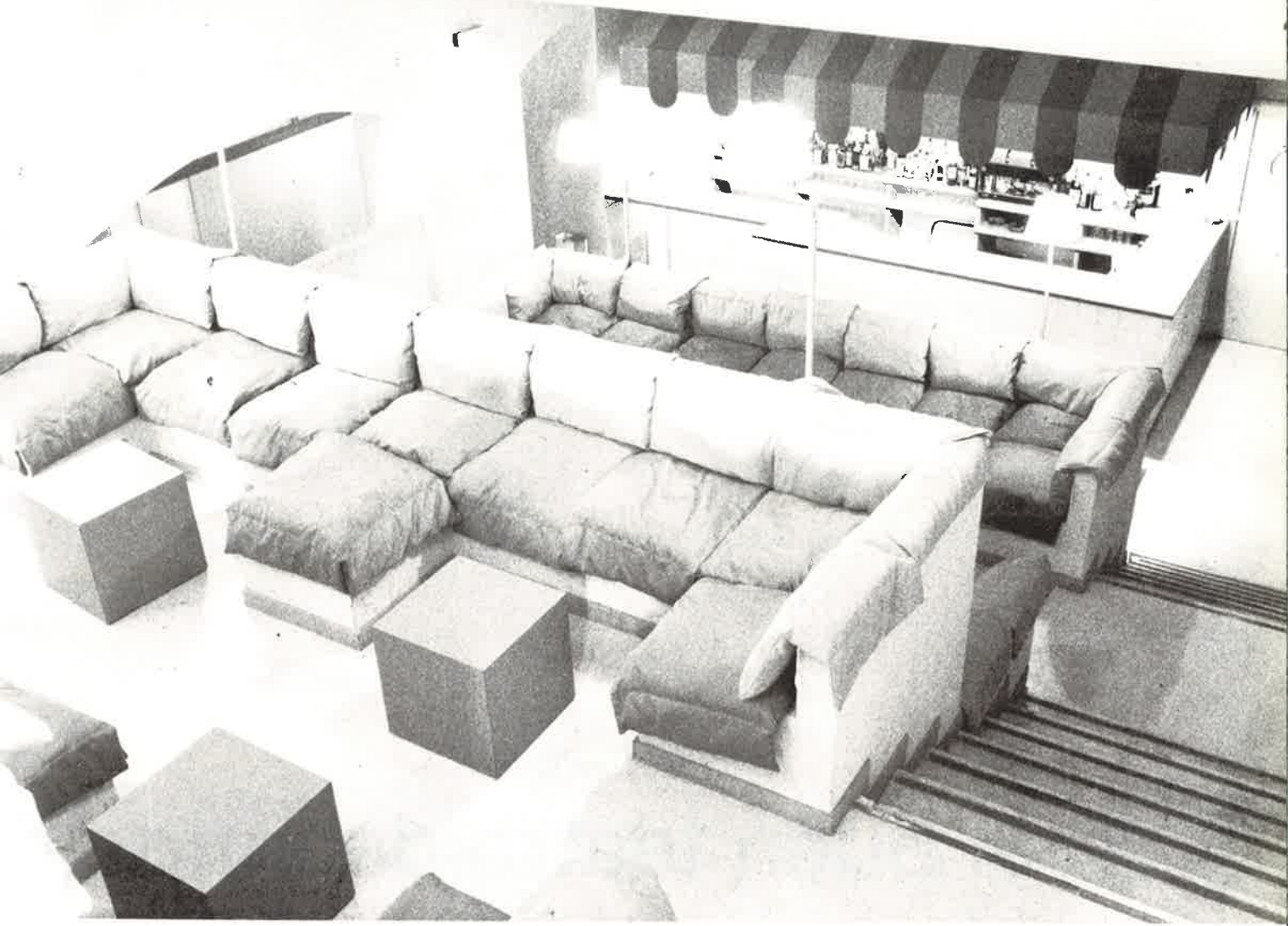
- Charla sobre Centroamérica organizada por U.S.I.
- Mirring-Quartet (Orquesta Estatal de Dresde).
- Grupo la Taguara con la obra “Milagro en el Mercado Viejo”, de Oswaldo Dragun.
- Revista Oral de Literatura “A Viva Voz”, número 11.
- Guirigay con “La bella y la bestia”.
- Jornadas Culturales del Colectivo Destellos.
- “Una tarde con Antonio Amaya.”

DICIEMBRE:

- Pi de la Serra.
- Celebración de Concurso de los Premios Extraordinarios del Conservatorio de Zaragoza.
- Revista Oral de Literatura “A Viva Voz”, número 12.
- Debate sobre “La Constitución”.
- Presentación del Plan General de Urbanismo a las Asociaciones de Vecinos.
- Jornadas del Frente Feminista sobre el tema de los malos tratos.
- Grupo de Teatro del Colegio Moliere con “La maladie imaginaire”.
- Jornadas sobre “El juguete” organizadas por la Escuela de Verano de Aragón (E.V.A.).
- Producciones Fila 13 con el espectáculo “Proavitó”.
- V Festival Interacional de Titeres y Marionetas.

- Gioco Vita (Italia): “La Odisea”.
- Fanfarra (España): “Caleidoscopia”.
- Eric Bas (Estados Unidos): “Retratos de Otoño”.
- Teatro delle Bricciole (Italia): “La llamada de la selva”.

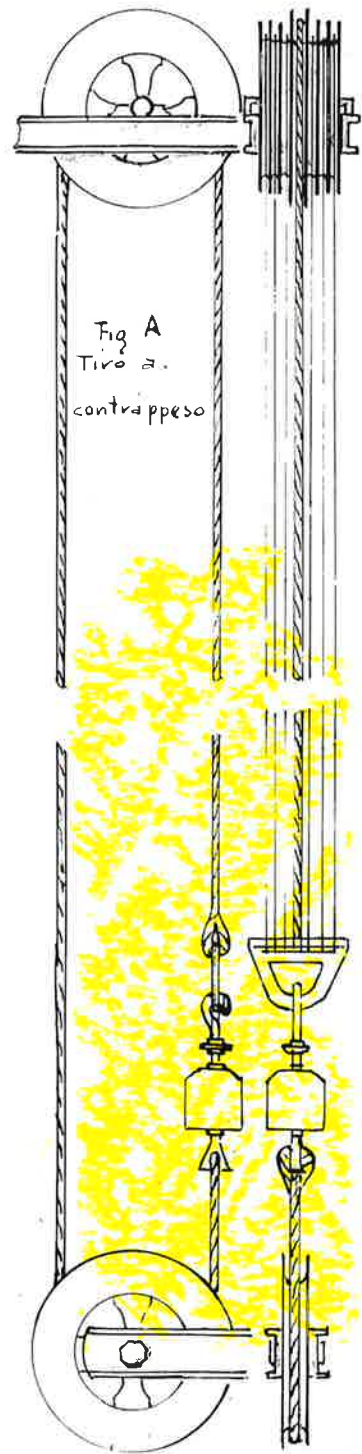
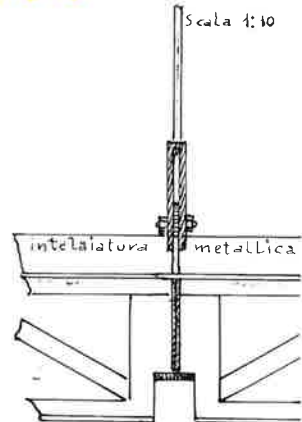
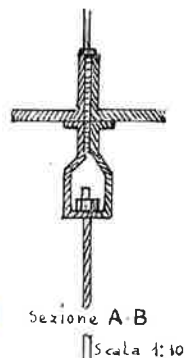
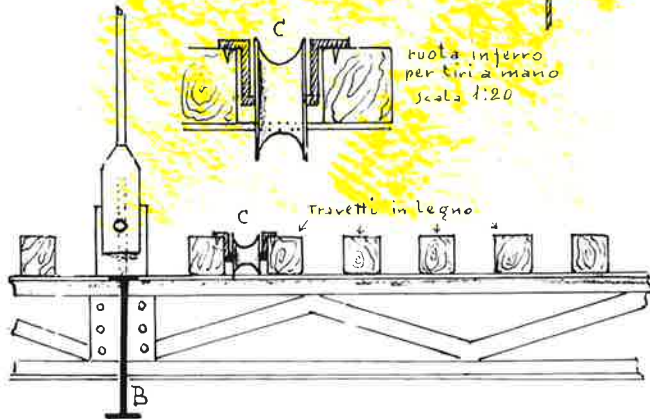
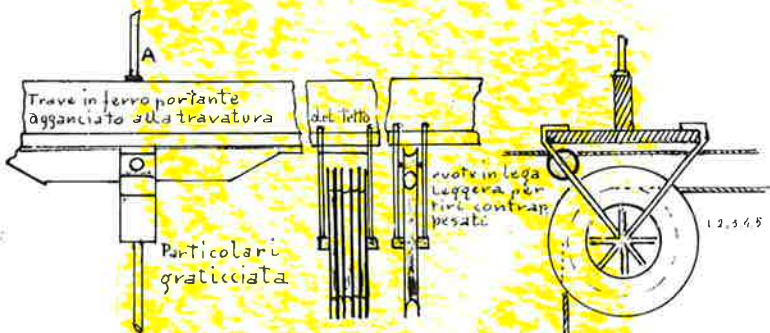






Peter Brook

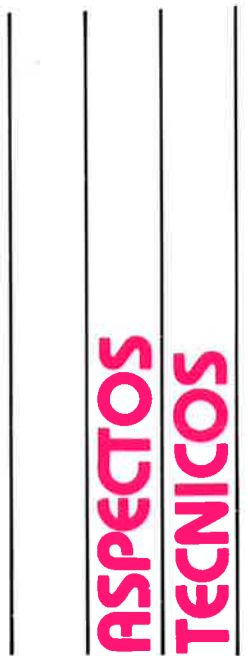
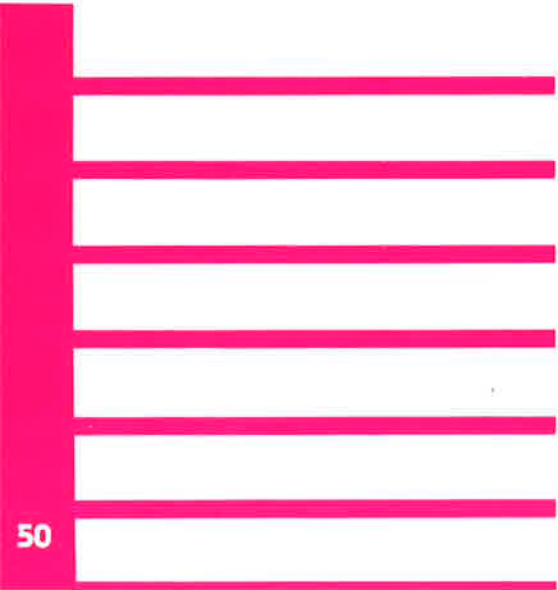
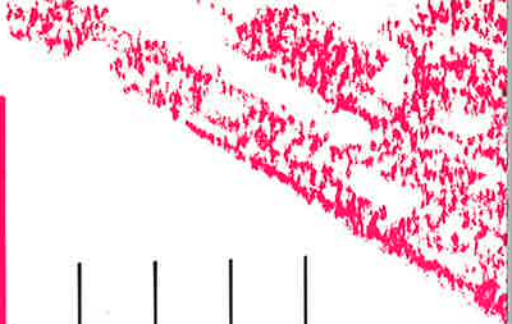
Si el buen teatro depende de un buen público, entonces todo público tiene el teatro que se merece.





4

**ASPECTOS
TECNICOS**



P

PERSONAL

En el Teatro Principal hay una plantilla fija de 20 personas, que trabajan desde el 15 de septiembre hasta el 30 de abril. Estos empleados quedan libres de su compromiso laboral al finalizar la temporada, aunque cuando ésta sigue funcionando fuera de ella, los trabajadores prestan sus servicios igualmente. Su jornada laboral es de siete horas, seis días y medio a la semana.

Se contrata temporalmente a personal de carga y descarga, así como para el escenario, según las necesidades propias de cada montaje.

DISTRIBUCION DE EMPLEADOS

Administración	3 personas
Personal de escenario ..	2 tramoyistas
Personal de escenario ..	1 calefactor
Personal de escenario ..	1 avisador
Personal de escenario ..	1 fijador
Personal de sala (acomodadores, porteros, servicio de limpieza, etc.,	10 personas

Aparte de este personal, que sufraga el Patronato del Teatro Principal, existen trabajadores dependientes del Ayunta-

miento y contratados por éste, que son cinco porteros (para vigilancia de todo el edificio) y tres electricistas.

AFORO

El Teatro Principal dispone de un aforo de 1.153 butacas, que están distribuidas de la siguiente forma:

16 palcos entresuelos, con 6 localidades	128
6 plateas bajas, con 6 localidades	48
8 palcos principales, con 6 localidades	48
Butacas de patio	420
Butacas delanteras principales	35
Butacas principales	68
Butacas delanteras segundas	35
Butacas segundas	68
Butacas de anfiteatro	71
Butacas de anfiteatro central ...	78
Butacas de anfiteatro lateral ...	106
TOTAL	1.153

MEDIDAS DEL ESCENARIO

Altura embocadura	7 m.
Anchura embocadura	9 m.
Fondo	12 m.
Anchura total	16 m.
Altura peine	18 m.
Longitud varas	12 m.

DOTACION LUMINOTECNICA

1 mesa regulación manual A.M.C. 60 canales con 3 preparaciones y 9 subgrupos. Master de cruzamiento contemporizado.

48 Diners de 2,5 KW. y 12 de 5 KW.

12 Dispatch de 60 canales y 143 circuitos.

12 proyectores cadenza plano convexa 2.000 W en sala 3.º galería.

18 proyectores Harmony plano convexa 1.000 W en sala 2.º galería.

12 proyectores Kramer P/C 1.000 W. escenario, 1.º vara electrificada.

10 proyectores Kramer P/C 1.000 W. escenario, 2.º vara electrificada.

10 proyectores Kramer P/C 1.000 W escenario, 3.º vara electrificada.

10 proyectores Kramer P/C 1.000 W escenario, 4.º vara electrificada.

5 proyectores Iris-4 (4.000 W) para ciclorama.

28 proyectores P/C 1.000 W sin fijar.

1 cañón de seguimiento Rank Strand-CSI 1.000 W en sala 2.º galería.

1 mesa de regulación memorizada Rank Strand Tempus M-24, 120 canales, 180 memorias.

DOTACION SONICA

1 mesa de mezclas Studio Master, 16 entradas microlíneas, 2 salidas principales, 4 subgrupos, 2 reenvíos, 1 monitor.

1 ecualizador.

1 ecoreverberador Roland.

1 Etapa Studio Master 400 I 400 W.

1 Etapa Rotel 100 I 100 W.

1 Etapa Binson 200 W.

4 cajas JBL de 400 W.

2 cajas Sony de 125 W.

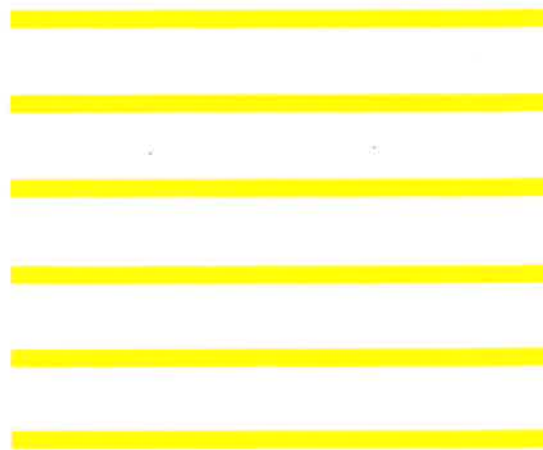
2 cajas JBL de 150 W (monitores).

4 cajas Auxiliares de 50 W.

1 magnetófono Revos A-77.

1 platina cassette.

12 micrófonos (AKG - SHURE).



A**AFORO**

208 butacas.

PERSONAL

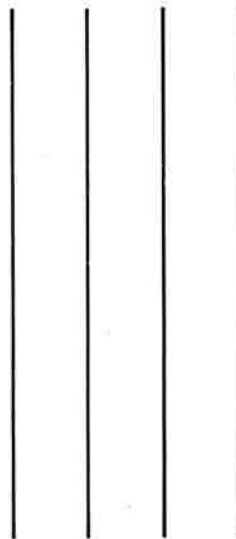
- 1 Director Gerente.
- 1 Tramoyista.
- 1 Ayudante de tramoyista-utillero.
- 1 Electricista-técnico de luces y sonido.
- 1 Auxiliar administrativa-taquillera.

ILUMINACION

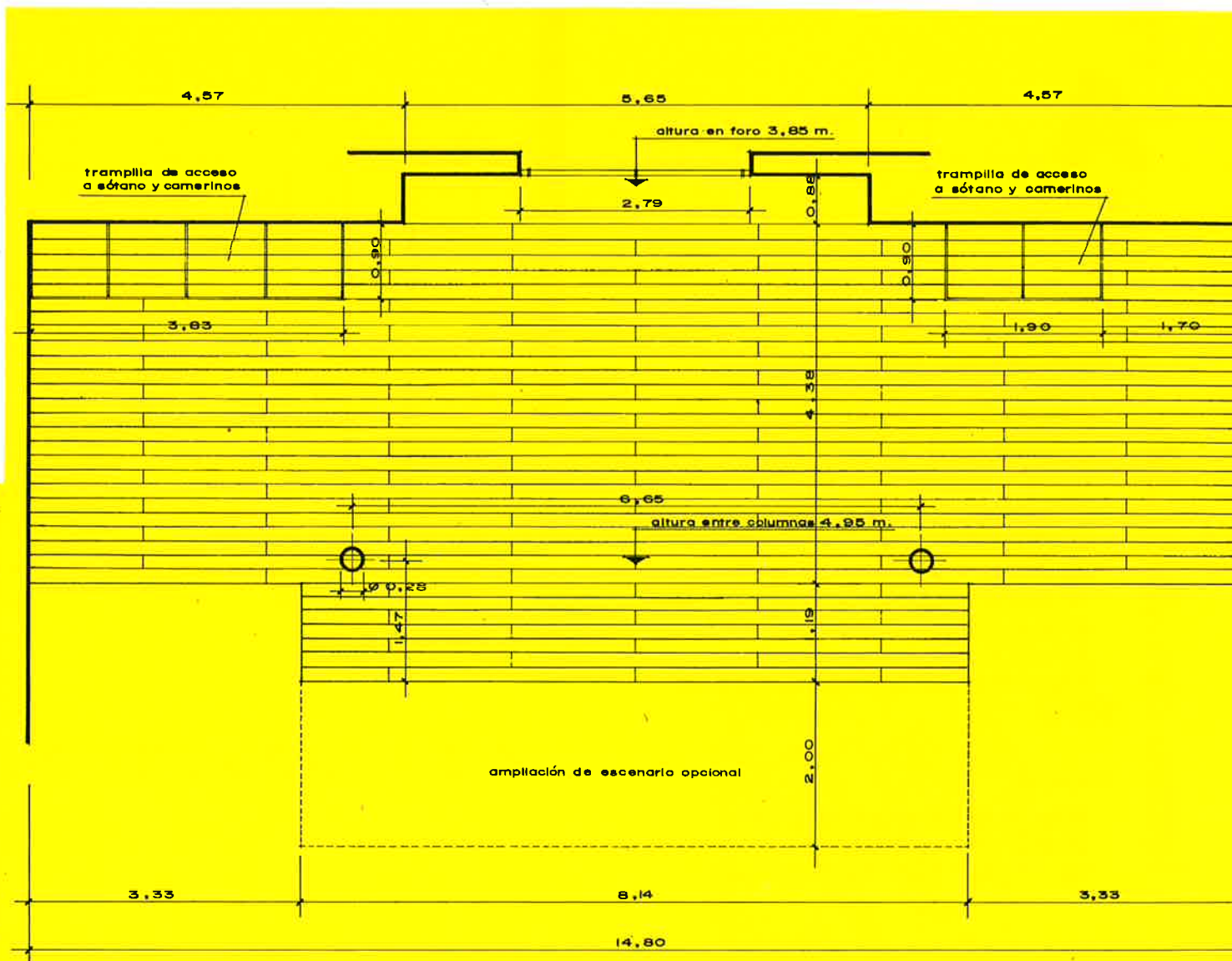
- Mesa regulación 24 canales x 2.000 W.
- 20 focos plano-convexo 1.000 W.
- 10 focos Fresnel Harmony F. 1.000 W.
- 6 focos cuarzo 1.000 W.
- 6 focos Patt 23.500 W. (Recorte).
- 4 focos Prelude 16/30 Profile (Recorte)
500 W.

SONIDO

- Mesa Studio Master 8 canales.
- Pretina cinta casete.
- Microfonos 4 Shenheisser-2 AKG.



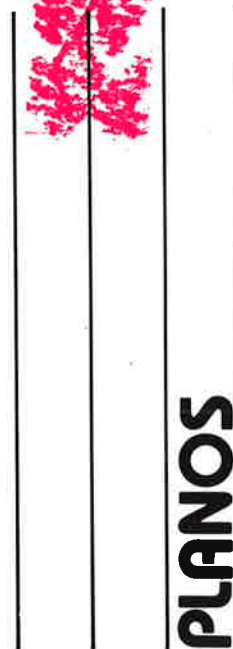
PLANO Y MEDIDAS DEL ESCENARIO



Si llego a tener un teatro en
mis garras contrataré a dos
payasos. Saldrán en el entre-
acto y harán de público.

Bertolt Brecht





PLANOS

- 5.1 Teatro Principal. Propuesta de reforma. Nivel 0. Platea
- 5.2 Teatro Principal. Propuesta de reforma. Sección longitudinal
- 5.3 Teatro del Mercado. Patio de Butacas
- 5.4 Teatro del Mercado. Planta Semisótano
- 5.5 Teatro del Mercado. Sección Longitudinal

en interior de solapa





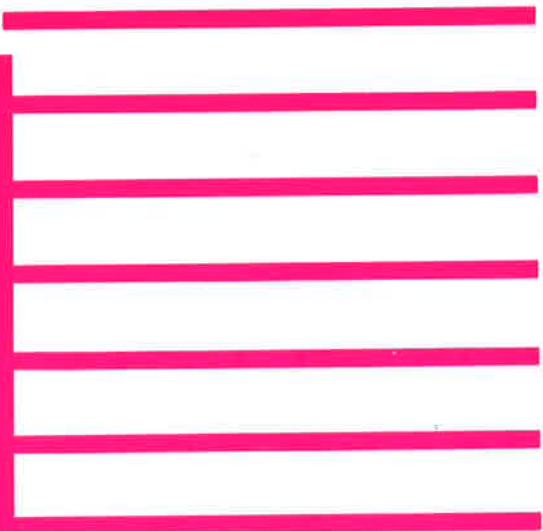
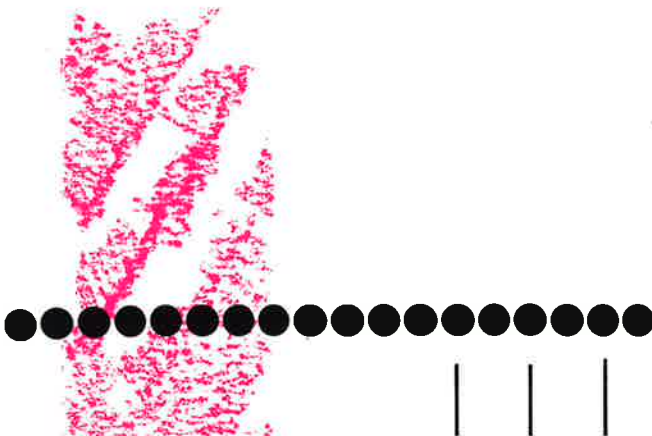
A. Artaud



Nosotros concebimos el teatro como una cierta operación de magia.



**LA CALLE COMO
ESPACIO ESCENICO
Y PROLONGACION
DE LOS TEATROS**





S

Si se trata de rebasar fronteras, establecidas sobre conceptos tradicionales de cultura y teatro, es lógico pensar que el espectáculo y el hecho artístico no son ritos que tengan que desarrollarse ceremonialmente a puerta cerrada, sino que deben estar donde está el público, no sólo el adicto sino también el potencial. El teatro debe impregnar la vida cotidiana de la gente y ser visto y vivido. Está ya inventada y desarrollada afortunadamente la teoría de la domesticidad cultural, de la inclusión del hecho creativo en todos los órdenes y momentos sociales. Hemos ido creciendo, a raíz de ese principio, en una preocupación por el redescubrimiento del teatro a pie de calle, en cualquier lugar y con cualquier motivo social y festivo. De ahí que prácticamente en todas las campañas de animación que se organizan a lo largo del calendario cultural anual, esté presente el teatro.

El Festival Internacional de Teatro significa un empeño por acercar, una semana al año, la gente y el teatro de una forma especial. Aparte de mostrar lo más representativo de lo que hoy se hace en el mundo, se intenta llegar todavía más lejos: a la introducción del espectáculo en

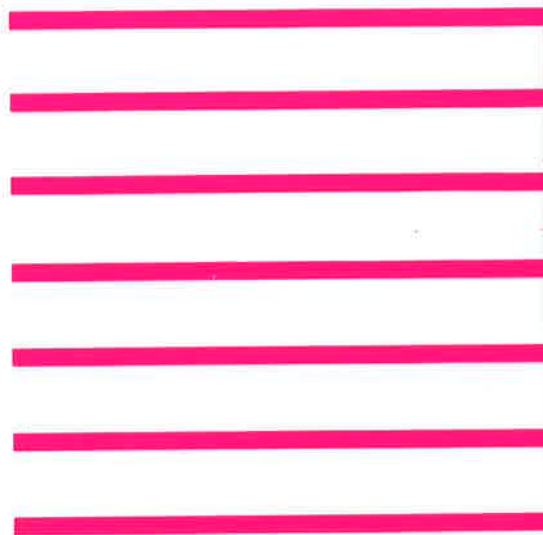
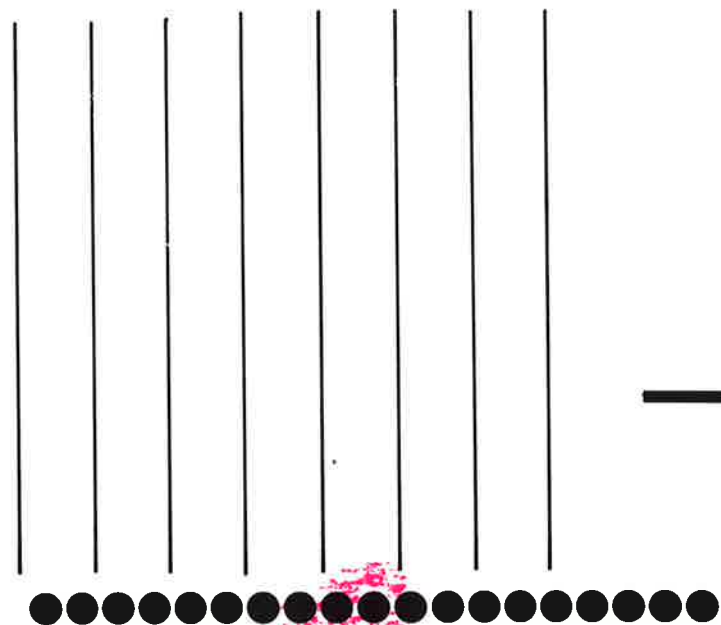
la vida normal del ciudadano. El Teatro de Calle constituye una especie de "violación" lúdica (permítasenos la expresión) del orden de vida cotidiano. Así, no es imposible encontrar un escaparate en el que una maniquí se mueve y hace guiños, o montar en un autobús en viaje hacia lo absurdo, o ver interrumpida la calle por tipos inverosímiles...

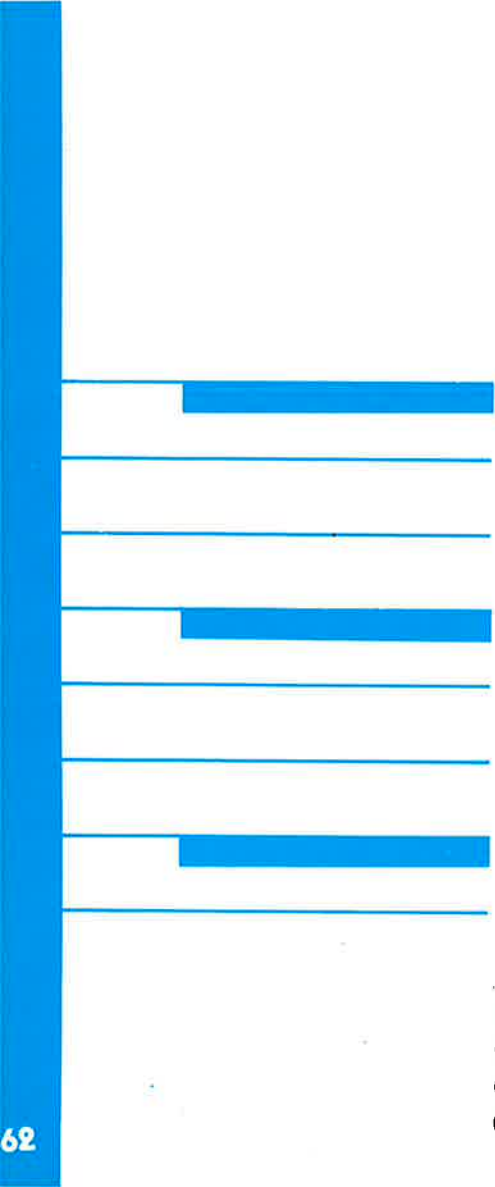
Los grupos de animación han cumplido y siguen cumpliendo en nuestra ciudad un papel desmitificador y distorsionante. La expectación, la motivación, la inquietud y el interés por el teatro, son metas que hay que conseguir a través de todas las vías utilizables, siempre que no se desvirtúe la esencia de lo que pretendemos potenciar. Y el Teatro, no olvidemos que en sus orígenes fue un acontecimiento a cielo abierto y con gran protagonismo del coro, que era la voz del pueblo.



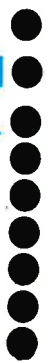
Ilusión de la escena, realidad
de sus sueños.

Jean Vilar





**AMAR EL TEATRO:
ALGO MAS QUE UN
"FLECHAZO"**



A

A lo largo de este informe hemos aludido repetidamente a la insuficiencia —en materia de difusión teatral— de un trabajo vistoso y superficial, si no va enmarcado dentro de unos propósitos globales y serios. Vitalizar una sala, simplemente, y rentabilizarla a costa y por encima de todo, sería tarea fácil y hartamente dudosa.

La carencia de una educación teatral significativa, y por tanto el escaso nivel de exigencia por parte de las mayorías, nos llevaría a la permanencia en unos moldes y formas teatrales que escasamente rebasarían la comedia fácil o el sugestivo drama. Hay que, sin desentenderse de la demanda tradicional, dejar paso a la audacia, aunque sea progresivamente, aunque dosifiquemos la temeridad en toda la medida necesaria. Para la evolución, es necesario mover las piezas y eso implica, de vez en cuando, andar medio paso por delante, para arrastrar al resto.

En nuestra sociedad, el ocio es sinónimo de pasividad e inacción. Poco a poco se ve, hasta los sociólogos de la moda lo han dicho, que lo que "se lleva" es el sofá frente al televisor y el café con leche con pastas. Es posible que ésa sea la penitencia por haber considerado la participación en la cultura como un acto esforzado y poco gratificante, o sea, por no haber sabido planificar una educación para el ocio. De ahí las crisis, los bajos índices de espectadores, la inquietud de los patrocinadores culturales.

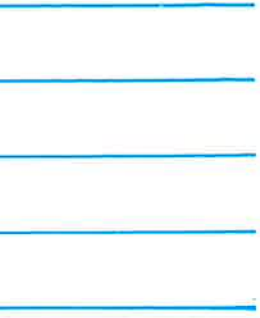
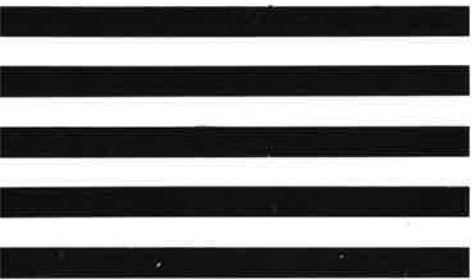
Hay camino todavía hasta conseguir "hacerse" con esos cómodos consumidores de lo fácil, bultos en las butacas, sombras receptivas, para que el teatro, como las demás prácticas artísticas, sean algo más que la forma de pasar el rato.

Conseguir una formada capacidad crítica del espectador, una preocupación desde los centros educativos de propiciar actividades paralelas o sugeridas del hecho de haber asistido a una representación, popularizar el texto dramático como la novela o el libro científico, y en definitiva, tratar de que se asuma colectivamente el espectáculo teatral como una cosa habitual, son objetivos para los que todavía tenemos que trillar mucha paja. Para eso es necesario aunar esfuerzos, implicar en la tarea cultural a todos los organismos y asociaciones bajo planteamientos comunes que obliguen a la coherencia, y abrir las puertas no sólo físicas sino psicológicas a todos los que recelan del teatro como de un dios desconocido.

"El dramaturgo y el director no elaboran más que un armazón. Es preciso concebir el teatro de un modo lo bastante amplio para dejar sitio al trabajo común de actores y espectadores.

Nosotros, autores y directores, sabemos que lo que hemos elaborado a lo largo de los ensayos no era más que aproximativo. Es la sala quien suministrará la última mano, y para hacerlo debe contar con un número grandioso de "correctores", ser una sala de masas."
(Meyerhold)





**TRABAJAR
PARA
EL TEATRO**





La Dirección General de Música y Teatro ha entrado en 1985 con una agenda cargada de proyectos y planes de futuro. Según todos los indicios la famosa crisis del teatro está tocando fondo y, al menos, en lo que respecta a la asistencia de espectadores, las taquillas están revelando una influencia al alza, cosa muy prometedora si, como preveíamos, esa circunstancia se convierte en tendencia firme a escala nacional. Es muy difícil condensar en unas breves líneas los planes de incidencia en todos los sectores teatrales, sin embargo voy a intentar sintetizar dos grandes líneas de actuación:

1. Incidencia sobre el sector privado: Proximamente va a aperecer una disposición del Ministerio de Cultura que abarcará toda la normativa aplicable a las ayudas de la Administración al teatro español. En ella se incluye el sistema de teatros concertados en sus vertientes de locales y compañía. Este es un experimento muy interesante de hacer un teatro a caballo entre las concepciones pública y privada del sector teatral, en donde, respetando la gerencia de sistema organizativo propio de

la empresa privada, se establezcan criterios en cuanto a programación y precios.

Por otra parte la mencionada norma contiene la ayuda a asociaciones culturales, a la producción de obras teatrales, a las giras y a la infraestructura teatral de los locales. En cuanto a los autores hay una previsión de ayudas a la creación teatral, a autores noveles, premios, becas, bolsas y ayudas a la investigación. Asimismo hay una previsión de apoyo a festivales, muestras y congresos, todo ello dentro del más estricto respeto a las competencias de las Comunidades Autónomas.

2. Incidencia en el sector público: Un primer gran apartado sería la presencia del teatro español en el exterior, mediante la organización y celebración de festivales de teatro español, intercambios y envío de grupos de profesionales del teatro al extranjero para que den la imagen del teatro que se hace hoy en España.

Un segundo aspecto estaría en la acción directa del Estado a través de los teatros gestionados por el Ministerio de Cultura. Estos son teatros cuyo objetivo, al efectuar su programación, no es la estricta comercialización de sus productos, como podría hacerlo, sino la

de un circuito de teatros públicos.

Hacia la creación

puesta en escena de autores españoles y universales, tanto del repertorio clásico como de vanguardia, a representar en diversos espacios escénicos según sus peculiaridades; y en último término su gira por España, aunque debido al tremendo coste de esta última modalidad se realiza con menor intensidad de la que deseáramos. A este respecto el contacto establecido por las Comunidades Autónomas ayudará a colocar las producciones de nuestros Teatros Nacionales y asegurar la itinerancia de aquellas obras producidas por los centros dramáticos regionales.

Otro capítulo importante en donde estamos dando los primeros pasos es la creación de un circuito de teatros públicos, tanto del Estado como de las Comunidades, Diputaciones y Municipios; cuando de acuerdo con todos los centros públicos interesados, se llegue a la consecución de este circuito, las producciones teatrales tanto públicas como privadas tendrán una itinerancia más racional, más planificada, más resguardada de la capacidad de ciertos empresarios, y por supuesto más racional, a efectos de rentabilización de los fondos públicos que tanto el Estado como los demás entes públicos intervinientes pueden aportar a esta empresa común.

Desde mi punto de vista de Director General de un Gobierno socialista y dentro de la más respetuosa colaboración con un sector privado que debe siempre existir, tengo mi esperanza firmemente depositada en el futuro de un teatro público que, como servicio a la comunidad, se ponga a disposición de todos los ciudadanos y particularmente en aquellas zonas en donde por puras razones de rentabilidad de mercado los productos culturales no llegan, a pesar de la demanda potencial existente.

J. M. GARRIDO GUZMAN

Director General
de Música y Teatro



La esencia del teatro —lo inmaterial, lo impalpable— es una propiedad. Una parte está regulada por los derechos de autor; pero hay otra aún menos tangible o numerable que lo que corresponde a una obra concreta que también es una propiedad: la manera en que el teatro de una cierta época brota como un fruto de ella y al mismo tiempo la influye: el espíritu, la ideología o, si se quiere llamar con una palabra aún más misteriosa, la cultura. Al ser inmaterial, la forma de posesión que puede tener, y que se ejerce, es la de sus medios de producción: locales de representación, escenografía, salarios, publicaciones, viajes. Quien tiene esos medios de producción cree tener la cultura. Una forma de dominio.

El teatro es muy barato. Una, dos o más personas representando en una plaza pública, con un círculo de personas en torno. Esa propiedad cultural se puede mediatizar: se pueden exigir a los representantes y sus oyentes permisos, autori-

zaciones: derecho a usar la plaza o el corral, derecho a reunirse. La autoridad —la fuerza— exigirá ciertos requisitos morales o políticos referidos a lo impalpable, para que coincidan con su propio concepto. Es la censura, que muchas veces puede no presentarse con ese nombre, sino como obligaciones meramente administrativas: cumplimiento de normas, pagos de aranceles, licencias, certificados, antecedentes. Su flexibilidad para exigir o no estos u otros requisitos forma parte de la propiedad.

Otra forma de actuación es la del encarecimiento. Si el teatro se hace muy caro, no podrá realizarse con los maravillosos que el lugareño aburrido deposita en el pandero. Necesitará un público con capacidad económica para mantenerlo. Ese público representa una demanda cultural: emite el mismo las ideas que desea ver reflejadas, incluso críticamente, y las recibe. Es decir, tiene su propiedad. Son las ideas que corresponden al público que paga, o compra, lo inmaterial del teatro. Al pobre se le entregará otra forma infinitamente más cara para quien la produzca, pero barata o gratuita para el consumo: el cine o la televisión.

Sobrevive entre nosotros esa forma de teatro caro que ha producido la sociedad burguesa para sí misma, y que ha llegado a excluir cualquier otro. Las salas

están construidas a la manera de las grandes casas burguesas del XIX y son su prolongación: terciopelos rojos, grandes arañas en los techos, dorados, acomodadores como criados de librea. Lo que se ha desarrollado en sus escenarios —dispuestos como cuadros colgados de la pared: con sus marcos refulgentes— durante los dos últimos siglos es, también, una prolongación de su vida: la lucha de la clase industrial contra la aristocracia, el problema entre el amor y la economía, la herencia, el adulterio, la constitución de la familia como núcleo de poder, los pagarés que vencen, el desclasamiento. Se sigue representando —Galdós, Ibsen, Chejov, Shaw, Strindberg...— más o menos ornamentada por las nuevas técnicas o disfrazada por lo que se llaman “lecturas” de los directores o adaptadores. La introducción de nuevas técnicas en el teatro —iluminación y sonido por vías electrónicas, escenarios construidos, maquinaria, nuevo personal de especialistas— ha encarecido todavía más el medio.

Esto ha sucedido cuando la burguesía, por razones políticas e históricas, ha ido perdiendo poder y finura de educación. Su necesidad de dramatización —de representación de su vida— se la da, como al lugareño, el cine y la televisión. El teatro se ha hecho ya enorme-

mente caro: más de lo que podría pagar la burguesía en crisis económica. Para evitar su desaparición, que supondría una pérdida patrimonial de la cultura —sea lo que sea lo que eso signifique— o su regreso a una pobreza peligrosa, comenzó a recibir unas ayudas públicas, o subvenciones, de forma que la mediación burocrática —permisos, solicitudes, historiales, proyectos, presupuestos declarados— se une a una forma de recompensa en metálico a un buen comportamiento que en la legislación se entiende siempre como artístico o cultural. De esta forma el teatro se hace semipúblico y la propiedad de la cultura cambia de manos. Pero para regular el teatro semipúblico, que sigue llamándose privado, aparecen los teatros directamente públicos: del estado, la comunidad, el municipio. En estos teatros se aumenta la carestía: hay una cuestión de prestigio. Pueden permitirse nóminas abundantes y altas, largo tiempo de ensayos pagados, giras dispendiosas, técnicos y aparatos, trajes y decorados; y cambios en la programación. Con el despliegue ornamental desaparece o se transforma la cuestión del contenido: del espíritu, de lo impalpable. Se acentúa lo visual: el espectáculo. El arte decorativo anula el mensaje de la sociedad que lo emitió y en la que trataba de verse. El dinero de todos servirá para que el pre-

cio de las localidades sea más barato que en el teatro semipúblico. El costo de producción por butaca puede superar en cuatro, cinco o diez veces el precio a que se vende. Su lujo, a su vez, obligará al teatro semipúblico a realizar mayores esfuerzos de concurrencia y a necesitar más dinero en ayudas. Mientras, se anega al teatro que aún trata de nacer en la pobreza: los grupos que se llamaron independientes se someten a nuevas dependencias. Son ellos los que exigen las subvenciones y la protección: se les prestan salas frías o calurosas, mal dotadas, en las periferias: el gueto. El público del lujo no va a ellas; tampoco van los críticos o si van son desdeñosos y lejanos, porque tienen como medida el teatro de prestigio. Y si no hay críticas favorables, las posibilidades de contrataciones esporádicas en otras ciudades, en otros lugares difíciles, desaparecen. De todas maneras, el estado crea también la concurrencia a ese teatro que trata de ampararse en la vanguardia, en lo insólito, en la novedad: un Centro Nacional de Nuevas Tendencias, que tiende también a hacer teatro de prestigio, de encarecimiento, para que ni siquiera lo incipiente pueda concurrir con su pobreza. La propiedad de lo inmaterial se hace ahora presente de esta otra manera.

De esta forma, el público puede ser prescindible, o incluso minoritario. El

prestigio se consume a sí mismo, y puede producir fracasos enriquecedores. Un estreno en un teatro público con renombre, acompañado de los programas, también lujosos, y de recortes de anuncios en los periódicos o entrevistas con los realizadores, puede producir una prolongación de representaciones en otras ciudades, y nuevos encargos a sus perpetradores, aunque no haya acudido público y los comentarios reales o sinceros hayan sido negativos. Las autonomías se intercambian sus espectáculos de prestigio. Hay también éxitos empobrecedores: como una parte del lujo o del prestigio consiste en los cambios obligatorios de programación varias veces en una temporada, puede ocurrir que una obra que ha interesado mucho y llena un teatro diariamente desaparezca con veinte o treinta representaciones, de una manera implacable. La demanda no se tiene en cuenta. Cuando es escasa, el público se puede inventar: se llevan colegios, se invita a grupos de empresa o se reparten vales gratuitos. También hay formas de contrarrestar la opinión pública representada por la crítica: las instituciones crean sus propios periódicos y revistas, y tienen acceso fácil a la radio y a la televisión para ensalzar sus espectáculos. Las instituciones son empresarios, productores, creadores artísticos y propietarios de un público y de una forma de

crítica. Todo ello lo presentan como un trabajo de bien público: rescatar la cultura de las manos privadas, embruteedoras y políticamente interesadas, para devolvérselo a la sociedad. El único problema es que nada de eso es cierto. La verdadera sociedad se ha quedado fuera del teatro.

Todo este edificio está construido de tal manera que ya no se puede retirar el andamiaje: se caería. El tema es enormemente complejo. Cuando se piensa en un estado capaz de intervenir en lo que podemos seguir llamando cultura, hay que imaginar que empiece por una base de instrucción pública tan abierta como neutra y que en el campo específico del teatro se esfuerce en la creación de escuelas de arte dramático, en la atención a los autores nuevos, en la acomodación de salas de barrio, en el estímulo directo al público, en la supresión de obstáculos —impuestos, burocracia— y no en la reducción de los precios de las butacas en los teatros públicos con precios políticos, sino en la de los costos: en una reducción de los valores técnicos, decorativos y ornamentales en favor de los de contenido: invertir la importancia de lo sensorial por lo intelectual y lo minoritario y por lo tanto a su encarecimiento. No se puede pensar en un estado que mantenga producciones de ópera o de zarzuela para abonados o riquísimos,

un par de ballets suntuosos que apenas actúan y unas compañías de teatro para mostrar la riqueza de sus materiales. A menos que sea un estado cuya propiedad pertenezca a la clase que favorece.

La mayor parte de las autonomías y de instituciones paralelas ha copiado ese molde. De tal forma se ha mostrado como valioso y único, que ni siquiera se imagina otra forma de hacer teatro público. Por otra parte, un esfuerzo a largo plazo no compensará nunca a quienes tienen un mandato político siempre efímero: necesitan el prestigio, enriquecer su biografía. La manera de ostentarlo, de mostrarse inteligentes y hermosos es favorecer el teatro de prestigio: si al mismo tiempo se mantiene por esa vía una propiedad sobre lo inmaterial, se habrá continuado una misión histórica.

Ya es demasiado tarde para cambiar. Si el dinero para el teatro público y semi-público se retira, todo el teatro español se derrumbará. Aun con esa misma forma de propiedad, ya se está destruyendo. Queda un remedio, una fachada, una superficie. Y asusta pensar en qué puede suceder si la Administración del Estado, así diseñada y montada, llega a pasar por las vías políticas establecidas, a quienes tenga un sentido más restrictivo o más orientado hacia sí mismo, de la propiedad de la cultura.



La política teatral de ayuntamientos, programando en teatros o salas de titularidad pública, y la de las diputaciones, realizando giras continuadas, ha permitido que "el teatro" haya sobrevivido en estos años de transición de la gestión teatral del Ministerio de Cultura a la Comunidad Autónoma, tratando de llenar los vacíos que en esta etapa se habían producido.

Uno de los organismos públicos que en Andalucía han ayudado al mantenimiento del teatro ha sido la Universidad, a través de sus vicerrectorados de extensión universitaria, que cuentan con distintos departamentos de teatro. Las universidades que han tenido mayor participación en los últimos años en el campo teatral han sido las de Sevilla, Málaga y Granada, siendo estas dos últimas las que han continuado con más fuerza, destacando con cierta diferencia la de Granada, que cuenta con un Gabinete de Teatro que ha mantenido a lo largo de los años una programación continuada, organizando festivales que parten del teatro andaluz

en sus primeros tiempos, hasta llegar al teatro internacional actualmente. Alguno de estos festivales va por su tercera edición.

La Universidad de Málaga ha realizado una programación continuada, no tan fuerte como la anterior, y ha puesto en marcha un gran Departamento de Teatro. La de Sevilla empieza con mucho empuje en el año 78-79 y poco a poco se va apagando, dirigiéndose más a la potenciación de grupos universitarios que a la extensión de productos teatrales profesionales.

Dentro de los organismos públicos o semipúblicos, no podemos olvidar la labor realizada por algunas Cajas de Ahorros de nuestra Comunidad. Quizá la más significativa sea la de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, de Sevilla, que mantuvo durante diez años un Departamento de Teatro dentro de su obra cultural, que posibilitó este tratamiento del teatro como servicio público.

Es a partir de 1979, con las primeras elecciones democráticas municipales, cuando podemos hablar de una política teatral municipal, que se va afianzando a lo largo de estos años y tiene su afirmación a partir de las segundas elecciones de mayo de 1983. Antes de

esta última fecha, prácticamente sólo dos ciudades, Sevilla y Granada, habían desarrollado una política teatral continuada y tendiendo a la estabilización de sus programaciones. Asimismo, estas dos ciudades eran las que únicamente contaban con dos locales en los que se podía hacer teatro aun con problemas muy variados: el Auditorium "Manuel de Falla" y la Sala Municipal de Cultura "San Hermenegildo".

Mención aparte merece el Teatro "Lope de Vega", de Sevilla, que, si bien es propiedad municipal, está siendo gestionado por el organismo autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España", mediante convenio que se firma en el año 77 por cinco años y que, merced a rocambolescas operaciones, se ha ido prorrogando hasta la fecha. Últimamente se encarga de la programación el Ayuntamiento, y del pago de la nómina y mantenimiento el Ministerio de Cultura, mediante su organismo autónomo.

El Auditorium "Manuel de Falla", de Granada, no es una sala específicamente teatral, como su propio nombre indica, pero se utiliza frecuentemente para tal uso en virtud de que el Ayuntamiento de Granada no tiene otro local de su propiedad. En este sentido en el auditorio se hace una programa-

ción cultural que va desde los conciertos de música de todo tipo a exposiciones, cursos de teatro, conferencias, etc. El auditorio es una de las infraestructuras básicas del Festival Internacional de Música y Danza. La programación teatral se realiza como mínimo dos fines de semana al mes (de viernes a domingo) y con un espectro muy variado de compañías, desde andaluzas a otras del resto del Estado, pero siempre partiendo de una condición de profesional. También en dicho local se celebran varias muestras de teatro a lo largo del año, como son las de Teatro Granadino o la de Marionetas, y sirve también como uno de los locales fijos del Festival Internacional de Teatro.

La Sala "San Hermenegildo", de Sevilla, es una iglesia de planta elíptica y de titularidad municipal que pertenecía a un antiguo convento, ya destruido; más tarde a un cuartel también derribado y que actualmente aparece exenta. Se encuentra situada en una de las plazas más céntricas de la ciudad. Se utilizó como Museo de Arte Contemporáneo a principio de los años setenta y, en el año 72, se hacen representaciones por primera vez, como una actividad propia del Museo. Al poco tiempo, el Museo se traslada a otro edificio y la sala se cierra. En el año 79 se

vuelve a utilizar otra vez en una corta temporada por tres compañías sevillanas. A fines de 1980 el Ayuntamiento la declara Sala Municipal de Cultura y, mediante una concesión a un particular para su explotación, acompañada de una pequeña subvención anual, se realiza una programación estable y continuada durante los años 81 y 82. Esta programación, si bien cuenta con un gran peso de teatro, no abandona otras artes y realiza actividades de música, exposiciones, encuentros, etc. Como elemento novedoso de esta programación se organizan varias muestras y festivales, de los cuales sólo se mantienen a lo largo de los años la Fiesta del Títere. En el año 1983 la Sala, con un motivo u otro, está continuamente cerrada, si bien se programa algún espectáculo. Esta tónica se mantiene durante el 84, hasta que el Ayuntamiento cede "San Hermenegildo" al Parlamento andaluz para que ponga en ella su sede provisional.

Como decía antes, es a partir de las segundas elecciones democráticas (año 1983), cuando los Ayuntamientos toman conciencia clara del problema de la infraestructura cultural. Hay que reconocer que los primeros cuatro años se dedicaron a problemas vigentes y al poner en marcha los grandes Ayunta-

mientos de Andalucía abordaron el tema de un teatro de titularidad pública, en unos casos, sólo municipal, y en otros, a partes iguales o no con las Diputaciones. Solamente Córdoba había iniciado en sus primeras elecciones la adquisición del Gran Teatro, iniciativa que después de un concurso de proyectos y su posterior fallo va a permitir poner en marcha las obras en el año 83, estando prevista su inauguración para finales de 1985.

El planteamiento que hace el Ayuntamiento de Málaga es bastante similar al de Córdoba. Málaga recupera el Teatro "Cervantes" mediante su adquisición a la sociedad propietaria en el año 84, e inicia las obras de restauración a finales de dicho año, estando prevista su apertura para el año 1986.

Estas dos ciudades, que no tienen todavía un teatro o sala de titularidad pública, hacen una programación más dada a muestras o festivales y a programas de extensión teatral por barriadas. No obstante, a lo largo del año y utilizando las giras de las compañías por Andalucía, organizan algunas actuaciones esporádicas.

Los casos de los Ayuntamientos de Huelva y Cádiz son también bastante parecidos, ya que ambos recuperan

sus teatros durante el año 84. Cádiz recupera la gestión del Teatro "Falla", ya que siempre ha sido de propiedad municipal, y Huelva adquiere el Gran Teatro mediante una aportación propia y de la Diputación. Ambos, si bien no se encuentran en óptimo estado arquitectónico, iniciaron el pasado año una programación continuada que está sirviendo como revulsivo cultural a la ciudad, y que pone en marcha, al mismo tiempo, gran cantidad de iniciativas, no sólo municipales, sino también ciudadanas. Estos teatros se usan básicamente para tal actividad, sin olvidar la programación musical o cinematográfica. Ambos edificios están en proyecto de restauración, y se pretende que se corte lo menos la programación cultural, mediante una planificación adecuada de las obras.

Mención aparte merece el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, en el cual no ha servido de revulsivo la adquisición o recuperación de un edificio, sino que han sido los cambios efectuados en la propia Delegación de Cultura Municipal lo que ha hecho que, desde primeros de año, y mediante un acuerdo o alquiler con los propietarios del Teatro Villamaría, se haya incluido a esta población dentro de la programación estable en Andalucía.

Las dos últimas capitales andaluzas, en cuanto a edificios teatrales se refiere, también están en una situación bastante parecida. En Jaén, el Ayuntamiento está ultimando las gestiones para la adquisición del Teatro Darymella, y su posterior restauración. El Ayuntamiento del Almería va a recibir la cesión del Teatro Apolo de la Junta de Andalucía, edificio que le fue transferido del Ministerio de Trabajo, y en el que también se espera que a lo largo de este año empiecen las obras de restauración. Las programaciones de estas dos ciudades son, a grandes rasgos, similares y se unen a muestras o festivales o actuaciones esporádicas, así como extensión teatral a las barriadas.

Por otra parte, las diputaciones, a lo largo de los últimos años, son las que han permitido en mayor medida el mantenimiento de los grupos de teatro y la creación de nuevos grupos.

La primera Diputación de Andalucía que organiza su departamento de Cultura es la de Sevilla, que desarrolla desde entonces, año 1981, su política teatral en varios frentes. Uno de ellos es el de la formación de profesionales mediante la creación del Instituto del Teatro, así como formación de monitores y animadores teatrales a través de cursillos. También merece destacar la

creación de aulas de teatro por los diferentes pueblos, y su difusión, mediante campañas que se realizan fundamentalmente en verano. Prácticamente todas las diputaciones provinciales hacen unos esquemas de trabajo parecidos, y lo que varía fundamentalmente es más en función de la cantidad presupuestaria que de una filosofía distinta; esta última se diferencia más en su organización interna de trabajo que en su práctica teatral.

Otro de los campos en que trabajan las diputaciones es en el del apoyo a muestras y festivales de teatro que se llevan a cabo en su respectivas provincias.

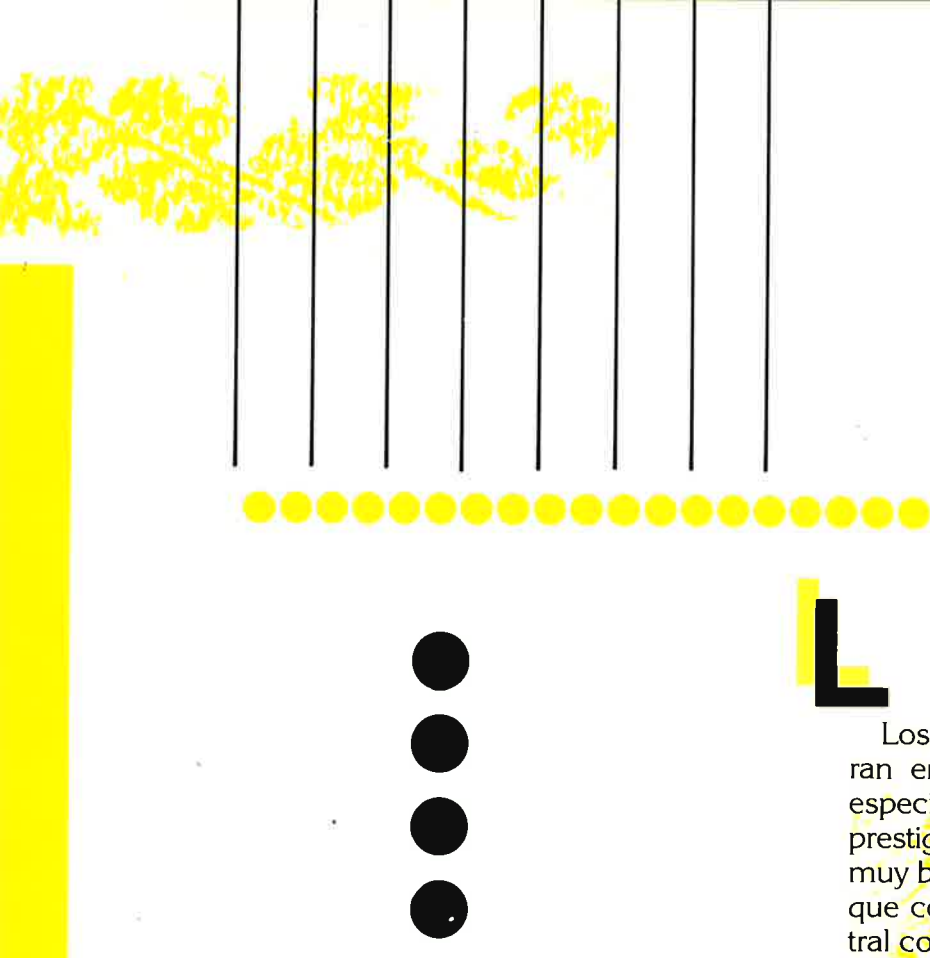
De cara al desarrollo del teatro y a su conceptualización como servicio público, ha sido vital desde el 79 la preocupación evidente que por este fenómeno han tomado las distintas instituciones públicas, y en un nivel concreto, el Plan de Rehabilitación de Teatros que ha sido puesto en marcha por el M.O.P.U. y que en nuestra Comunidad Autónoma ha sido especialmente bien acogido por la Consejería de Política Territorial, extendiéndolo a ocho teatros de nuestra Comunidad Autónoma, los cuales, sumados a los ocho de capitales de provincia que se han ges-

tionado, nos dan 16 teatros en óptimas condiciones que podrán empezar a funcionar a lo largo del 86 y 87, y que estabilizarían la producción y difusión teatral por nuestra Comunidad.

JESUS CANTERO MARTINEZ

Director General de Música, Teatro y Cinematografía de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía





Los festivales *internacionales* proliferan en nuestro país. Asistimos a una especie de carrera loca hacia el digamos prestigio cultural o culturalista —no sé muy bien cuál es la palabra adecuada— que comporta contar en cada casa teatral con un Festival. Cada ciudad capital de provincia, cada Autonomía o Región Autónoma quiere contar con un Certamen —insisto, *internacional*— de Teatro. La verdad es que está quedando claro que la cada vez más amplia teoría de festivales arroja un saldo inquietante por todos los lados, esquinas o recodos que se considere. Para empezar, la red de festivales esconden un miedo terrible, ese temor cada vez más generalizado a definir una política teatral en el marco de una política cultural adecuada. Incluso se

Los festivales

de teatro, entre la fórmula y el riesgo.

da el caso muy particular de que una ciudad como Madrid, que consigue, de la mano del doctor Enrique Tierno Galván, un nivel cultural sorprendente en muchos niveles, sobre todo en el campo de las exposiciones y de la alegría cívica, no acabe de definir una real política teatral, y si la define es de forma titubeante y obsesionada por obtener éxitos de público al precio que sea. El caso de mantener toda una temporada "La casa de Bernarda Alba" —insistimos— toda una temporada, es muy revelador. ¿Cuándo crearemos un repertorio, cuándo entenderemos que un teatro público nunca debe ser un teatro privado con todas las ventajas de ambas estructuras económicas y de ambos mercados?

Por otro lado, subsiste la peculiar actitud de un público desinformado y "colonizadito", como suelen decir en alguna República sudamericana, que por lo general tiende a pensar que todo lo que viene del extranjero es siempre mejor que lo que aquí se cultiva.

Eso comporta que los festivales son tan, tan internacionales, o deben ser así, para ser en realidad adecuados, buenos o funcionales que normalmente se piensa que en un festival no deben tener cabida espectáculos del país. En ese sentido, y no hay ánimo crítico ninguno, porque estamos todos en el mismo disparadero

y uno no sabe demasiado por dónde deben ir los tiros, incluidos los propios. Pero para ser simplemente objetivos en el V Festival Internacional de Teatro de Madrid, donde ha habido espectáculos de primerísima fila internacional, los de Andrej Wajda y el de Klaus Michael Grüber, a parte del de Giorgio Strehler o Maurizio Scaparro, ¿cuántos espectáculos del país ha habido? Creemos que dos y de autores extranjeros, y uno con decorados y director foráneos. Se trata de una posición drástica y dura, pero a lo mejor, altamente sensata. Es evidente que entre el teatro que nosotros producimos y el que se hace allende nuestros límites geográficos hay cierta diferencia. ¿Pero esa diferencia es tanta como pretendemos todos? Por razones que no vienen más que muy indirectamente al caso, he trabajado en el teatro de algunos países extranjeros y he podido comprobar que lo poco español que llegaba a esas latitudes era muy respetado y valorado. Siempre consideramos sorprendente que nuestros actores y directores cinematográficos ganen en estos últimos años tantos premios en los certámenes internacionales. ¿Acaso, de repente, todos se han vuelto buenos, o es que una política cinematográfica sensata y una naturalidad a la hora de enfrentarse con los productos de fuera ha empezado a dar sus frutos?

Hace muchos años, en mi época de estudiante, serían los veranos del 54 ó 55, estuve en la Universidad de Verano de Santander: el primer clima europeo que respiramos en aquellos grises y desangelados años.

Me parece que fue el padre Sopena quien dijo que él pensaba que había que estrenar el máximo de composiciones musicales, dar a conocer a todos los músicos que se pudiera con tal de que surgiera una generación de creadores dentro de ese campo. Todos los asistentes a la tertulia convinieron que la música española de aquellos años era más bien triste y escasa, pero la verdad es que el tiempo ha dado toda la razón del mundo al admirado padre Sopena. He pensado mucho y muy a menudo en sus palabras cuando me he enfrentado a dirigir el Festival de Teatro de Sitges que yo, colonizadito al fin, convertí en internacional en 1977 y cuando dirigí los festivales de L'Hospitalet de Llobregat.

Creo que pocos festivales de teatro habrán estrenado tantos autores jóvenes, dado a conocer tantos nuevos directores, actores, escenógrafos, etc., del Estado Español como el de Sitges. Evidentemente la calidad media de los festivales se ha resentido; evidentemente la odiosa, odiosísima comparación con lo que venía de más allá de nuestro ámbito geográ-

fico se ha producido. Las críticas han ido a menudo más allá de lo que podía ser, quizá, soportable. O, aún peor, los silencios. Pero ha habido muchas satisfacciones: El Tricicle, Albert Vidal, La fura dels Baus, Al Víctor, y un largo etcétera, que culmina con el éxito obtenido por el grupo independiente sitgetano "La Cubana", que se profesionaliza gracias a la acogida entusiasta que recibieron en el año 1983. Ese mismo grupo, o uno parecido, habrá actuado en casi todas las ediciones anteriores con espectáculos muy interesantes y en esas ocasiones casi nadie les hizo caso. Es más, se nos echó en cara más de una vez el hacer política de bando, de pueblo.

Volviendo empero al tema general, de la teoría de festivales, nos estamos dando cuenta de que aparte de algunos con personalidad muy definida: Almagro, Mérida, Tárrega, Valladolid, Granada, Zaragoza, y a partir quizá de este año Madrid, todos los festivales repiten siempre los mismos programas. En el fondo se está repitiendo el mismo certamen en todas partes. ¿El paseo triunfal y clamoroso de Vittorio Gasman del año pasado, con un espectáculo que difícilmente le hubieran aceptado hoy en Italia no es muy significativo de todo lo que venimos diciendo?

Ya sabemos que esto ocurre un poco en todas partes, pero no hasta los extre-

mos en que aquí se da. En Italia, que es un poco nuestro modelo —lo confiesen o no nuestros concejales, suele ser el modelo de los programadores culturales de las ciudades catalanas— se ha hablado mucho del “teatro efímero”. Invitado por Maurizio Scaparro, en septiembre del 82, en Nápoles, puede escuchar a Renato Nicolini, el gran “asesor” cultural de Roma, el “inventor” de lo “efímero” cultural, según sus detractores. Había una reunión de delegados culturales de toda Italia, titulada “La fiesta entre la espontaneidad y las instituciones”. En Nápoles puede darme cuenta de que las teorías de Nicolini habían sido ampliamente mimetizadas en nuestras latitudes y cómo eran fuertemente atacadas, si bien la mayoría de los asistentes las respetaba y admiraba. Como he dicho en varias ocasiones en mis artículos y conferencias, Nicolini ha marcado épocas y ahora Italia ha aprendido quizá que el camino del “Teatro del efímero” es una etapa ampliamente superada. Italia, que cuenta con una red de teatros estables amplia y de un nivel medio bastante alto, sabe que tal vez hay que ir profundizando en este camino iniciado en el 45-47 por Giorgio Strehler y Paolo Grassi, con su Piccolo Teatro. Quizá el 68 permitió la floración imaginativa de lo efímero, del “espectáculo pasajero”, pero ahora se sabe que no hay que olvidar esa imaginación de

Nicolini o aquella otra, tan admirable, de Carmelo Bene, que se estrelló en parte contra la burocracia. Pero él luchó en los primeros años 70 por experimentar, arriesgarse y jugar fuerte en el campo del teatro público.

Como escribía recientemente en el suplemento dominical de “La Vanguardia” (10-III-85) Teresa Bustelo, “De Nicolini dicen que ha cambiado el horizonte cultural italiano de los últimos diez años; para bien o para mal ya se habla de un pre y de un post Nicolini, dicen de él que sus contradicciones son las de un intelectual que trata de expresarse en términos políticos. En fin, este hombre sería el protagonista y el ideólogo, el director y el autor de la exigencia italiana de renovar la forma de producir, administrar y entender la cultura” a la mencionada periodista, Nicolini declaraba: “Sabía que trabajar en el campo de la cultura era muy arriesgado porque la cultura no es una; se tiende a confundir la cultura con la pedagogía y si hay algo que no soporto es la idea de educar a la gente para la “verdadera cultura”. Vivimos en un mundo tan complejo, tan contradictorio, que lo único que se puede intentar haciendo política en ese campo es dar a la cultura la posibilidad de desarrollarse. Me da miedo que se cree una situación como la de la novela de Ernst Jünger

“Los Acantilados de mármol”, que es una novela nazi, aunque luego su autor la hizo pasar por antinazi, donde este escritor imagina a un grupo de elegidos que vive sobre estos escollos de mármol y abajo está el pueblo de los bárbaros que asedia esta civilización de elegidos. Me preocupa mucho el peligro de un retorno a la postura de los que dicen que la multitud es responsable de la destrucción de los monumentos o, lo que es lo mismo, que la multitud nos impide ver los monumentos y que por esto hay que enseñarla a usarlos correctamente.

“Me da miedo este tipo de cultura anticuada, profundamente aburrida, de los que se asustan porque se proyecta cine en Majencio, y es que todavía están convencidos de que el cine no es algo serio, sobre todo si se trata de Hitchcock o de John Ford. Yo no teorizo la fiesta por la fiesta. Creo que se puede hacer cultura con el espectáculo, creo también que nadie se vuelve culto a la fuerza; uno va donde quiere y ve lo que le interesa, lo importante es el nivel de las ofertas...”

Franco Miraco, en la revista italiana “Europeo” (16-III-85 nn. 10-11), también dedicaba un largo artículo a Nicolini y a las políticas culturales italianas, titulado ¿Quién es el más efímero del país? Allí se pregunta Miraco, si las “Estate Romana” inventadas, hace ocho años por Nico-

lini, fueron muy revolucionarias y afirma “que el consumo de la cultura es, a partir de ahora, un espectáculo, una máquina monstruosa de la que nadie había previsto el nacimiento y el extraordinario crecimiento, con las que hay que hacer cuentas cada vez más. ¿Pero para qué ha venido esta máquina? ¿A quién ha sido útil? ¿Ha venido verdaderamente de las masas o sólo se ha tratado de un mero modo de crear efímeros puestos de trabajo, de distribuir favores, de crear nuevas clientelas? ¿Pero, sobre todo, no es verdad que la cultura es, a partir de ahora, indispensable para ganar las elecciones y gobernar las grandes ciudades?”

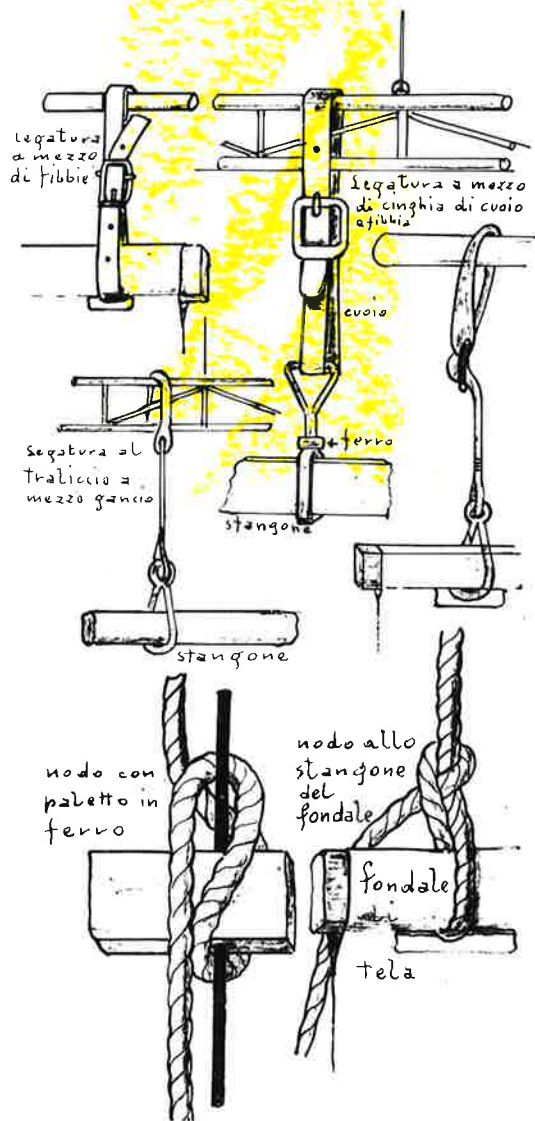
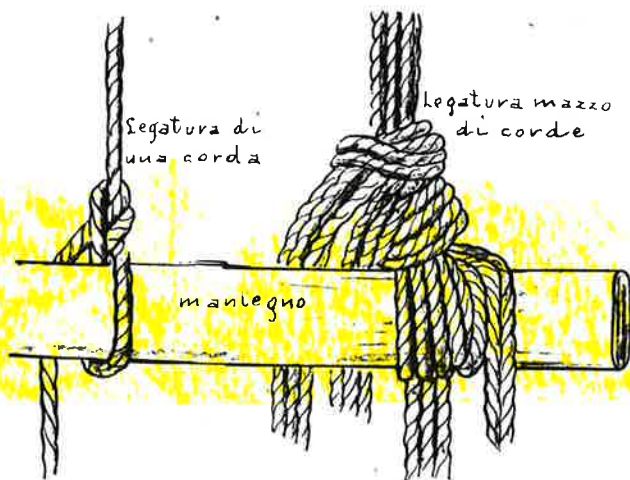
Sería conveniente reflexionar sobre todas estas consideraciones, reunirnos, pensar que los festivales son necesarios, pero más necesario aún es crear verdadera infraestructura teatral. Que es bueno informar a lo que algunos aún llaman las “masas”, pero que hay sobre todo que formarlas y ayudarlas a encontrar su propio destino cultural, cívico y político. ¿No pasará todo esto por el camino de explicar nuestra historia y nuestro presente, de dar desde nuestras riquísimas y plurales tradiciones culturales una respuesta “nuestra” a los grandes problemas que el hombre debe enfrentarse en estos quince últimos años del siglo? ¿Cómo haremos entrar a nuestros hijos

en el otro siglo con lo efímero o con la programación basada en una infraestructura cultural imaginativa?

¡Tantas preguntas, tantas respuestas, tantos caminos que ensayar y encontrar! Sólo colaborando estrechamente entre todos podemos conseguir definir un panorama cultural más nuestro y más de acuerdo con nuestra tradición. Quizá luego conseguiremos ser modernos, ni post, ni pre, verdaderamente internacionales.

RICARDO SALVAT

Director Internacional
de Teatro de Sitges





Las artes, como cualquier manifestación humana, atraviesan a lo largo del tiempo por situaciones muy distintas y que afectan, no sólo a su vitalidad, su influencia en el medio en que se desarrollan y en última instancia su importancia real dentro de ese medio, sino también respecto al criterio con que se las cataloga y a la claridad y autenticidad de ese criterio.

Y esto, por supuesto, a propósito del teatro.

Cuando hace veinte años se decía pública o privadamente "el teatro es cultura", es obvio que nadie se atrevía a contradecir tal afirmación, pero también parece muy evidente que la frase se escuchaba con la indiferencia con que se recibe un lugar común, que, ya desvitalizado, conserva aún el suficiente prestigio para hacerse acatar, pero sin que posea operatividad ninguna.

Cierto que también la palabra Cultura, no obstante la reciedumbre del concepto que encierra, parecía rancear a ojos vistas y recordaba ya esos trozos de tocino olvidados en algún desván que amarillean y se ponen traslúcidos

en los bordes. Porque ni siquiera evidencias tan brutales como pudieran ser los antibióticos, bastaban para darle lozanía, ya que los "descubrimientos", se adscribían a "la Ciencia", y "la Ciencia", parecía no estar vinculada con la Cultura, ni siquiera por el más lejano parentesco.

Y si el prestigio de la Cultura se hacía tambaleante —a pesar de tantas afirmaciones evidentemente huecas—, ¿cómo iba a sostenerse firme el del teatro, cuyo principal mérito parecía ser el de colaborar a esa deshilachada y polvorienta cultura?

Pero tal vez el hecho no afectase sólo a España ni tuviese únicamente motivaciones políticas. Hay momentos —y eso ocurre en todos los campos del quehacer humano— en que la fascinación por lo nuevo hace que la calidad nos resulte menos indispensable y hasta parece que la desluce y casi apaga. Y aquél era un momento de novedades.

Porque si el cine, con su aún reciente esplendor dorado, empezaba a languidecer agotado por su propio derroche, la divulgación del automóvil y la aparición del televisor y el radiocasete, obnubilaban a los españoles, con lo que de irresistible tiene el juguete mecá-

nico para las mentes infantiles. Y la palabra Teatro y la palabra Cultura, resultaban —o podían resultar— tan impertinente inoportunas como pueda serlo aconsejar la lectura del Quijote al quinceañero enajenado frente a la ruidosa máquina tragaperras.

Con demasiada frecuencia se dice que en España —y aun en el mundo— nada cambia. Y es falso. Porque si aun dentro del mayor inmovilismo todo se transforma, aunque sea solapada y mínimamente, cada día, cuando esa situación de obligada parálisis se ha roto, los cambios son, a pesar de todos los miedos y prudencias, mayores de lo que se aprecia, porque muchos de ellos —y tal vez los más importantes— afectan a lo subliminal.

Tal con la cultura: el mayor cambio que con respecto a ella se ha producido no se refiere a cantidad, dedicación o estilo. No, el cambio más importante es el del concepto en que ahora se la tiene. Hoy se sabe —se siente, se percibe, está ya en el ánimo de todos— que la cultura es importante, no como un adorno anacrónico para privilegiados o exquisitos, sino como algo que nos ayuda a todos a vivir mejor porque nos enriquece constantemente y en

todos los planos, incluso el más concreto y material. Y esto, su funcionalidad y su eficacia, es lo que la hacen aparecer tan viva y deseable.

Y tal el Teatro. Hoy sabemos no sólo que el Teatro es Cultura, sino "por qué es Cultura", cosa que nunca nos explicaron antes.

Porque sabemos que en el Teatro hay un contenido y a la vez un continente de humanismo que lo hace tan inapreciable como insustituible. Porque el teatro nos ofrece el pensamiento y la idea a través de la palabra —de la palabra dicha allí, por una persona que articula en cada momento su interpretación—, y es en eso, en la trasmisión de ideas y emociones de una persona a otras sin intermediarios falsificadores, donde radica la raíz de nuestra cultura.

Frente a lo que todo artilugio mecánico tiene de inevitablemente enajenante, el teatro nos humaniza y nos libera de gangas agitadas o ruidos para hacer que nos sintamos personas en presencia de otras personas de las que recibir un mensaje desprovisto de falsificación. Y es por eso sin duda por lo que el público, y especialmente el público joven, menos viciado por admirantes rutinas, busca el teatro de

Teatro, cultura y humanismo, hoy.

ideas y de texto, el teatro de interpretación, y huye de los montajes aparatosos y mecanicistas, cuya plástica y efectismos están mucho más cerca y tienen mucho más que ver con la sobreabundante y fatigosa tecnología que con el auténtico teatro.

Hay en nuestra vida demasiados aparatos. Desde el despertador mañanero a la llave a distancia que utilizamos al cerrar el coche al final de la jornada, la cantidad de tecnología que nos abruma ejerce un efecto estandarizador y despersonalizante sobre nosotros que es de una palpable negatividad. Porque, aunque fruto de la cultura, el resultado de tanto mecanismo es anticultural y es, sobre todo, gravísimamente deshumanizador por cuanto nos priva de auténtica intimidad. Son ya muy pocos los momentos en que la relación entre personas no se ve perturbada, cuando no interferida por aparatos y sonidos. El Teatro nos ofrece, nos garantiza casi, esa oportunidad. Y eso es mucho. Es tal vez la razón de su nueva vitalidad y su probable auge.

Si está tan claro que la cultura es en verdad algo que conviene y que importa y que nos importa y nos conviene a todos, y es también palpable que el teatro colabora y es parte considerable de esa cultura, obtener las consecuencias

es ya un juego de niños y actuar de acuerdo con esas conclusiones algo casi inevitable, y a lo que parece ha llegado ya más de una persona.

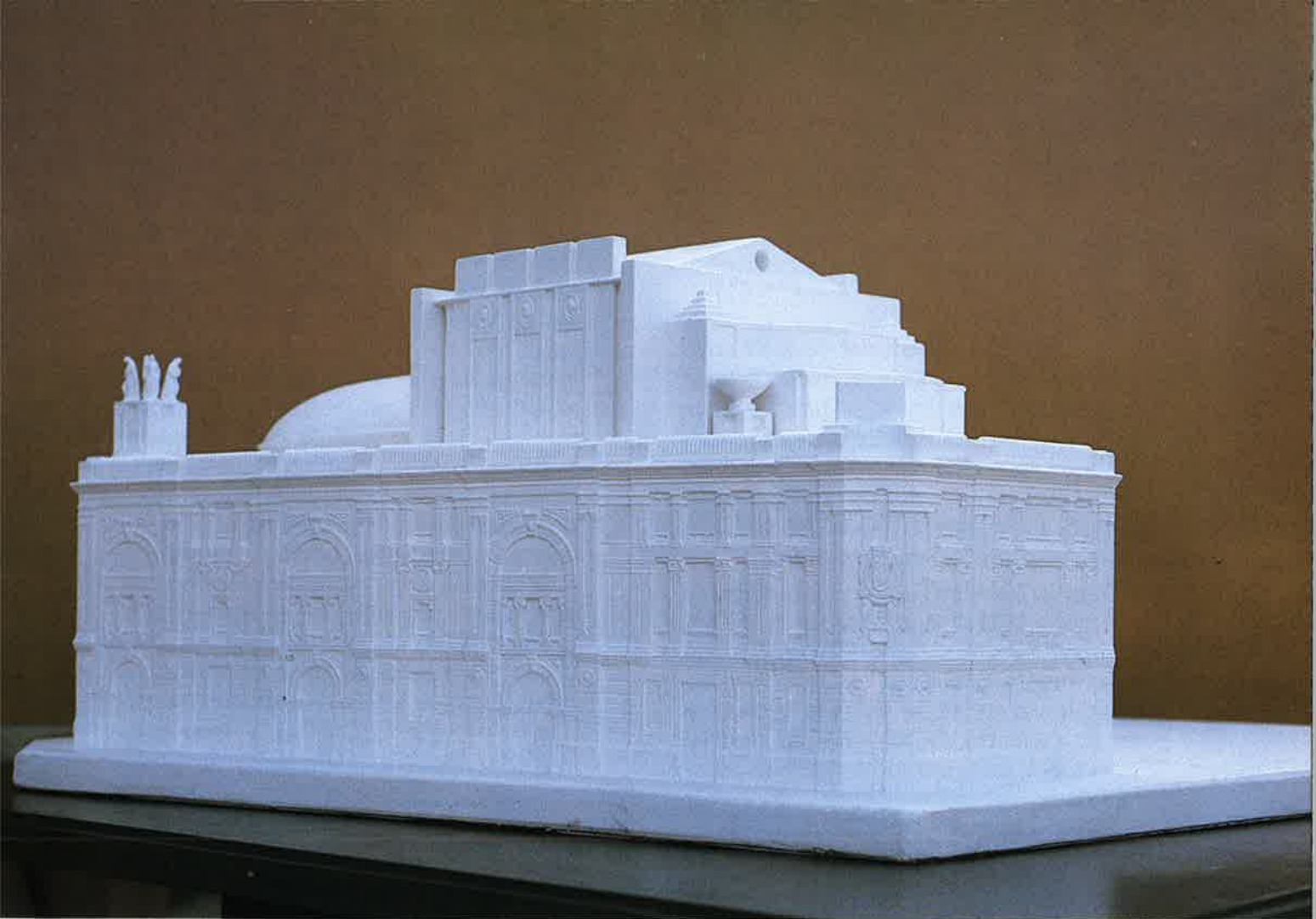
Y de pronto, el teatro, nuestro teatro, ha dejado de ser un lugar secreto de guerrilla o una competición de osadías y originalidades, de trucos, símbolos y mentiras, de falsificaciones y esnobismos y empieza la busca de la sencillez, de la claridad y de la aproximación, condiciones, hijas sin duda de la generosidad y el talento. Y el público responde: ¿por qué?

¿Por qué los teatros oficiales han pasado de ser una competencia desleal a actuar como auténticas locomotoras que tiran del conjunto teatral todo y lo animan y estimulan? ¿Por qué los teatros de empresa privada están subiendo con una clara nitidez en la mayoría de los casos?

Pueden darse muchas razones, muchas explicaciones, muchos pareceres y el tiempo dirá quién acierta en su dictamen. Pero algo parece que ha quedado fuera de toda duda: el teatro es una forma de cultura viva y el público, nuestro público, y especialmente nuestro público joven, tiene capacidad para amar la vida y para amar la cultura. Ser optimista, parece que no es arriesgarse demasiado.

FRANCISCO ORS

Autor teatral





Quien haya estado en el Teatro Principal de Zaragoza o simplemente lo haya recorrido por el exterior, se habrá apercibido que encierra un cierto misterio que en él ha ido depositando el tiempo, los elementos superpuestos produciendo soluciones complejas, tanto en fachada como en alzados y en las plantas.

Para mí, ese misterio o si se prefiere esa complejidad que nos habla de los tiempos y los avatares del Teatro, quedó solucionado cuando el M.O.P.U. me encargó en octubre de 1983 la redacción de un proyecto de reforma del mismo, dentro del programa de rehabilitación de teatros de titularidad pública.

Al visitar el Teatro, no ya desde el lugar que ocupa el espectador, sino desde el sitio donde reside el constructor del edificio, apareció una edificación donde con las huellas del tiempo se habían depositado las distintas dependencias del Teatro; no había unidad, algo que ya se adivinaba exteriormente, sino que éste se reformaba a base de una serie de construcciones que realizaban un todo en este momento, pero que no explicaban cómo se habían producido.

Interiormente se accedía desde un hall, obra de Regino Borobio y José Beltrán alrededor de los años 40. El proyecto data de 1937 y sorprende cómo en plena contienda fratricida se pensara en renovar el hall del Teatro, pieza que evidentemente faltaba en él; sí hay que atender a las tipologías teatrales que desde la construcción de la Ópera de París se hacen imprescindibles en el teatro; esta pieza está concebida como un pequeño patio de un palacio que se abre en el centro y una galería que lo circunda. Se accede mediante una escalera de grandes proporciones que permite el acceso a la primera planta de palcos y a la segunda de palcos y butacas, proporcionando la altura con las tres primeras plantas del Teatro, y luego la escalera continúa hasta la última planta de anfiteatro.

Sobre el hall se vuelca, pues, la vida de la ciudad que acude al teatro, es el espacio para ver y ser vistos; esto está en la base de la construcción de dicho espacio si se compara con la dimensión de la sala. Es, pues, el lugar que la burguesía de la ciudad precisa en el momento de su construcción, la antesala del espectáculo y el espectáculo en sí, es donde los ciudadanos se representan a sí mismos, en donde el saludo, el conocer y reconocer se convierten en el propio espectáculo. Aquí los arquitectos tuvie-

La reforma de 1985

ron que combinar esa posibilidad de creación de este espacio con el ya existente del Teatro del XVIII, la exigua altura de los corredores (2,28 m.) con la necesaria proporción en el salón del templo del arte; de ahí que desde la planta principal de palcos sólo pueden asomarse levemente a través de unos huecos encima de la entrada al patio de butacas y que este hall quede pues, si bien articulado con el Teatro, también autónomo con respecto al mismo.

Las decoraciones del hall son un tanto eclécticas, pues a un trabajo que parece producirse desde una formación alemana, en el gusto por los mármoles y barandillas, se le añade una decoración Adams a base de Velariums de escayola y guirnaldas, proveniente de una "no elegida" forma, sino más bien propuesta desde la existencia del decorador. En el piso superior es donde aparece una decoración más propia del momento: en los muros resueltos con grutescos simplificados y muy al gusto de la época firmada por los hermanos Codin en 1940.

Los pasillos de acceso a la sala se muestran angostos y un tanto decrepitos. Aquí es donde se evidencia una serie de reformas que uno puede recorrer, desde el pavimento hasta las puertas de acceso a palcos: un pavimento de gres de Noya de poco espesor, ya que la

altura con la que se encuentran los arquitectos les imposibilita, seguro, el introducir un pavimento de más grosor o más peso; las puertas, ejecutadas al igual que los forjados del Teatro en 1940, son un "clásico" sin tiempo, aunque muy dignas en su forma y material.

Lo que sí sorprende es que en los pasillos aparece y desaparece el primitivo muro que circundaba el teatro. Las sucesivas reformas han hecho que desaparezca y cuando lo hace, éste es convertido en gruesos conductos para introducir la calefacción. La existencia del fútil muro me hizo andar de cabeza durante el proyecto, en el sentido de que si lo mantenía o lo perdía definitivamente.

La sala ya es otro mundo, pasado el hall recorrido el curvo pasillo. Esta cuando menos es extraña, misteriosa; quizás, no lo sé, lo que sí me dictaba era su resolución de una sola vez. Efectivamente, fue ejecutada por el arquitecto Ricardo Magdalena, allá por el año 1893. Ecléctica en la elección, pertenece al período historicista, cuando la arquitectura se debatía en los problemas del lenguaje y la elección del estilo. Aquí don Ricardo nos dejó una sala de cierto sabor oriental, como lo demuestra la elección del papiro como la hoja de decoración mezclada, eso sí, con hojas de acanto, la sustitución de los antiguos pies derechos de madera

por los de pilares de hierro fundido con capiteles de sabor entre Egipto y Sirio, que le dan ese aspecto tan singular; las butacas proyectadas por Regino Borobio tomaron el aspecto oriental también. Aunque uno descubre en el anfiteatro la existencia de butacas de hierro fundido con respaldos y asientos en cuero repujado con claro sabor modernista (que fueron las butacas primitivas, o mejor dicho, las de la época intermedia, ya que las del XVIII debieron desaparecer en sucesivas reformas), si se piensa que este nuestro Teatro Principal se reconstruyó en algo así como 18 meses (evidentemente, no lo que hay, sino estrictamente el escenario y la sala en forma de campana, de cuyo estilo sólo queda el Principal de Barcelona, pues casi todos los teatros son del XIX y éste en su base es un teatro del siglo XVIII), hay que decir que todas estas reformas derivan de un proyecto de Teatro que Ricardo Magdalena aconsejó rehacer, pero que no pudo ser por lo exiguo de las arcas municipales. El techo está constituido por un gran plafón donde el medallón central de Pallarés, que es acompañado por otros y que dan empaque a la sala. Este techo sustituyó a uno más antiguo y de cuyo centro bajaba y subía una araña que daba luz a la sala y que provocaba no grandes escándalos entre la gente del sufrido gallinero.

Esto es lo que el espectador ve, aquello que está hecho para afrontar el mundo mágico del Teatro, y debe servir para introducir al espectador en el mundo de la ficción, en el mundo de la representación. Pero veremos ahora desde dónde se construye este mundo.

La caja del escenario alberga la tramoya, construida sobre un peine de madera a la "española", es decir, con los tiros paralelos a la embocadura del mismo, disponiendo de unos sesenta cortes de 12,60 m. aproximadamente, y tres galerías de madera para maniobra de los mismos. Sorprende en su vetustez, apaño y aprovechamiento; ¡es la máquina teatral! la de producir los efectos, aunque el espectador de esto no se entera, sólo tramoyistas y maquinistas.

La profundidad escénica es buena, la pendiente de un 3 por 100 ayuda a la mejor visión del espectador, sin embargo los hombros del Teatro son exiguos (2,50 m.). Esto ha preocupado continuamente, y en todos los proyectos del Teatro, ha conseguido ser un tema a tener en cuenta; así como el intento de colocar palcos en el proscenio, cosa que nunca se hizo ni se podrá hacer. La instalación eléctrica es sorprendente por lo bien dotado que está el Teatro; esto se comprende teniendo en cuenta que la luz es, por definición, el efecto rey de la

escena. Es, con mucho, lo mejor del Teatro, del que han desaparecido los carros que antaño servían para los decorados; tampoco existe ningún sistema de tramoyas, el foso es una especie de almacén y sala de decorados, donde los maquinistas se las ven y se las desean para poder montar algo. Comienza un poco la visión no cuidada del Teatro.

Se encuentran detrás los camerinos. ¡Qué espanto!: aquellos personajes brillantes, que comunican esperanza, alegría, etc., deben cambiarse en un lugar inmundo, en habitaciones llenas de humedad, un pequeño lavabo en una esquina...; esta parte del Teatro es terrible, nunca ha debido llegar el dinero para cuidar esta zona: escaleras, pisos intermedios, medios tabiques, etc., la desolación más grande. Y, de repente, el muro fútil que me encontraba en el pasillo de la sala aparece emparedado entre la fachada del XIX y el muro del escenario. ¿Qué ha ocurrido en esta zona? No quedaba más remedio que intentar reconstruir las fases en las que el Teatro es ejecutado: me fui al archivo municipal y solicité toda la documentación posible sobre el Teatro, donde encontrar las pistas que permitieran comprender su crecimiento y qué partes se quedaban en esenciales y qué partes no deberían quedar. (Ver apéndice documental.)

Este conjunto documental es importantísimo para el conocimiento de la vida y la evolución del Teatro Principal. En él se nos muestra una historia que es la del Concejo como propietario, y las necesidades del mismo, que van transformando el edificio, que lo van haciendo crecer, que lo dejan morir y que lo resucitan, explicando a cada paso el talante del Concejo y su relación con la ciudad, con el Teatro como forma de concebir la cultura y la necesidad que ambos (Concejo y ciudad) tienen de él o no.

Pero si por un lado se revelan todos estos datos, por otro, se acota perfectamente, la intervención en el mismo, pues cualquier decisión que atañe a un edificio, ésta se transforma en obra construida, es decir, en cuerpo físico. Son, pues, documentos necesarios para poder llevar a buen término el proyecto, son los datos de partida: la obra, las necesidades, la historia.

La historia nos explica fundamentalmente las opciones que sobre el Teatro se han hecho, y la relación de la fachada de la plaza Sinués con el resto del edificio, es decir, ninguna. Esta fachada aparece cuando se prolonga la calle Verónica hasta Don Jaime I, pero es a su vez una fachada que proviene del proyecto total que del Teatro había hecho Ricardo Magdalena, él, a raíz del encargo del Ayun-

tamiento de elaborar las medidas que debían tomarse en el edificio para prevención de incendios, realiza un informe extenso donde llega a la conclusión de que, dado el estado del Teatro, lo mejor es hacer una reforma total y propone una nueva planta, tomando como modelo la Scala de Milán.

No se llega a hacer, pero conserva dos ideas: la decoración de la sala con sabor oriental y la idea de fachada, así que cuando se derriban las casas medianeras con el teatro para la apertura de la nueva calle y hay que decorar el teatro, Magdalena construye la fachada que tenía pensada para su nuevo Teatro. Esto hace que la unión de pisos del Teatro del XVIII con la fachada del XIX se haga torpemente y las ventanas previstas tengan que ser tapiadas en su mayoría, con lo que éste pierde bastante de su diafanidad para tomar un carácter de simple muro decorado. (Así se explica la existencia de ese muro emparedado entre la escena y su fachada, la envolvente, pues no es más que eso, fachada en la que Magdalena obvia los problemas internos y que van surgiendo en el interior del Teatro y camerinos, salas de ensayo, almacén de utillería, viviendas de conserjes, etc., se producen como si de un amasijo se tratara.)

Esto, pues, terminaba de dar las res-

puestas a cómo debería ser mi reforma planteada en el Teatro. Se trataba de unir las partes y consolidarlas en una sola, realizando a ser posible el carácter de templo del arte que ha tenido y tiene el Teatro, solución que quedaba también clara, después de ver las necesidades técnicas que debían resolverse.

Debía de modernizarse todo el sistema de tramoya que hiciera posible, con la introducción de sistemas contrapesados, el manejo más fácil de todo el aparato escénico, modernizar las estructuras del foso, e introducir un espacio para la confección de decorados. Todo ello se va a hacer, así como modernizar, para evitar problemas de incendios, toda la instalación eléctrica de cableados, haciendo nuevas acometidas, etc.

Pero si la parte técnica tiene como dificultades la aproximación al sistema mejor y más económico, es decir, es en cierta manera ecuacionable, sin embargo la respuesta arquitectónica entra dentro del más estricto campo de la creación.

Esta, la creación, viene en general estimulada por el conocimiento personal del arquitecto, formado en un momento determinado de la historia y que viene obligado a resolver desde ahí, desde la historia, el carácter del proyecto para que éste sea fruto de su tiempo y trascienda sólo desde esos términos.

Un edificio creado en el tiempo con sucesivos aportes y al que ahora hay que dotar de unidad y sentido, era mi preocupación. ¿Cómo resolver las partes irresolutas?, ¿cómo acometer las relaciones de los espacios existentes?

Opté por un sistema de arqueólogo, limpiar los diferentes estratos y dejar al Teatro en sus partes esenciales.

Así, el hall no sufrirá variación alguna de no ser el nuevo pintado, la restauración de las pinturas de los hermanos Codin o la introducción como muestra del tiempo de un mural de J. M. Broto que quedará como muestra y recordatorio del momento de su ejecución.

La sala se restaurará entera, intentando que los brillos vuelvan a los palcos, que la sala sea el lugar de magia, que el espectador sepa que está en el Teatro, un lugar sagrado al que, al levantarse el telón de Únceta, se sumerja ya de buen grado en lo que allí se muestra, que desaparezca la mugre acumulada por el tiempo. Y la sala y el escenario quedarán como vestigios de aquel Teatro del XVIII. Se terminarán de suprimir los muros mutilados que discurrían paralelos a la campana de la sala, pues ya sólo una función estructural tienen, y se dotará de una mejor anchura a este paso (donde se construirá escalera de emergencia como pieza autónoma), de mezcla entre

la fachada del XIX, que ya quedará libre, y los restos del XVIII. Por medio de unos patinejos se obviarán todos los huecos de fachada, permitiendo que ésta se muestre con su molduración y relación de espacios ciegos y abiertos, más de acuerdo con lo que Magdalena concibió.

Se derribará todo el espacio comprendido entre el fondo del escenario y la calle Don Jaime I, para construir unos camerinos dignos y se hará un patio no ya de la representación de la burguesía local, sino del actor; habrá entrado éste en el Teatro en el mismo momento que traspase el umbral, todo será un espacio escénico. Asimismo, se dotará de una pequeña sala de ensayos, almacenes, oficinas, etc.

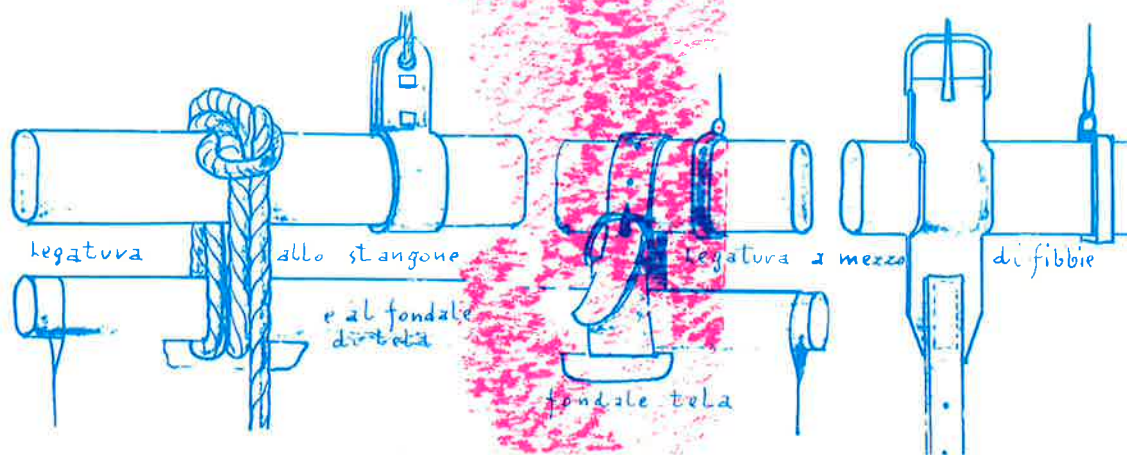
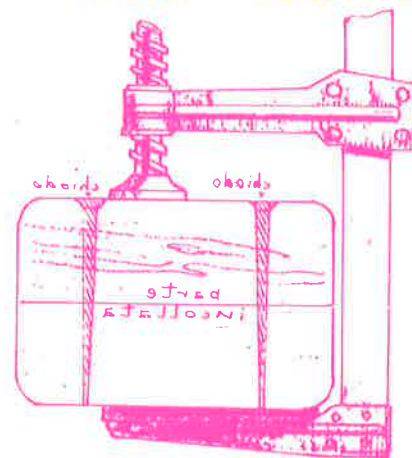
En cuanto a las fachadas se limpiarán las de los años cuarenta y se restaurarán las del XIX.

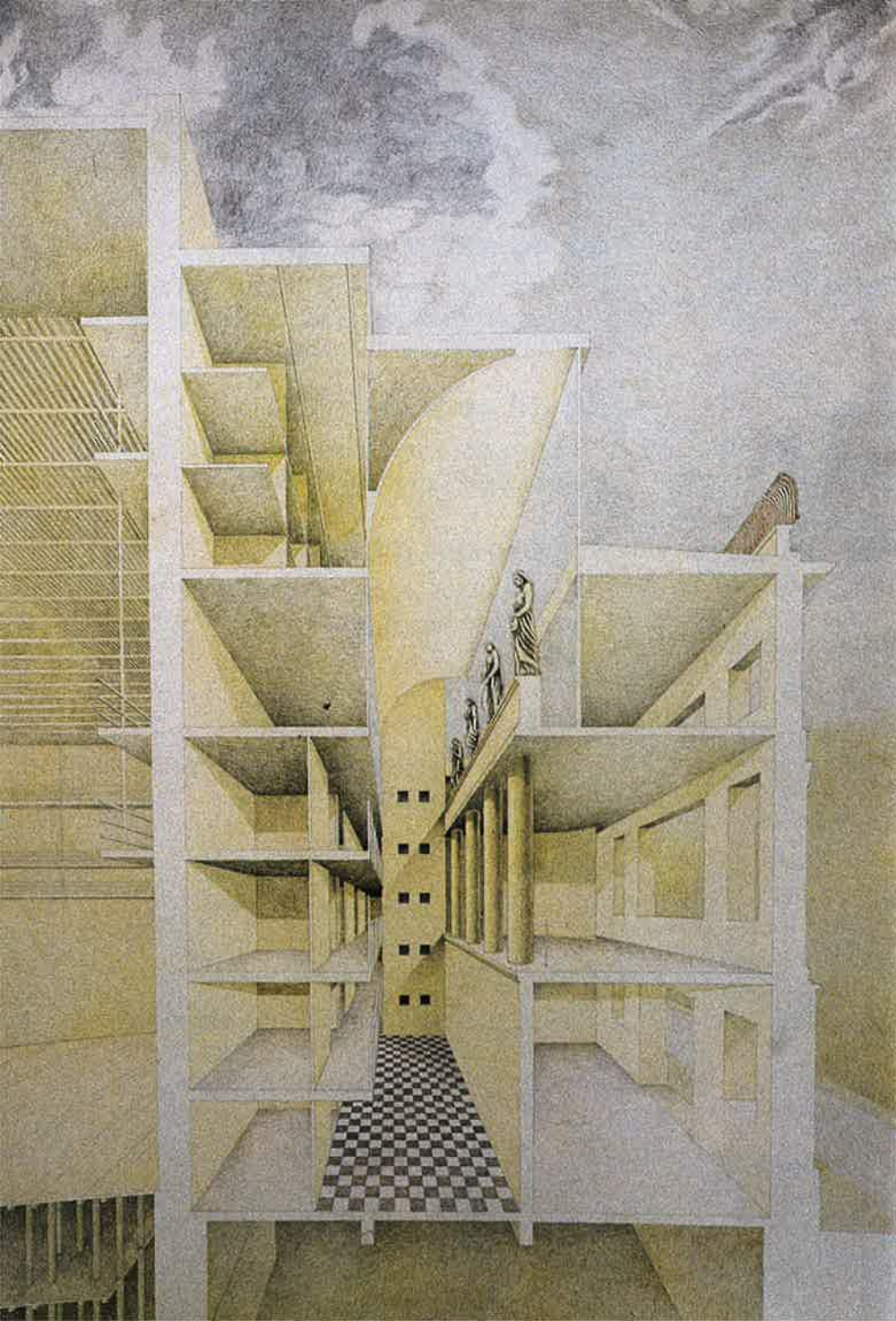
También se construirá un pabellón de escena que ya don José de Yarza, en 1850, pedía para el Teatro, intentando adecuarlo en su forma al edificio. Asimismo, se embellecerá el corzo que la fachada toma con respecto a las desviaciones de la construcción del XIX con la del XVIII con un pequeño pabellón, donde se agruparán las estatuas existentes y que en este momento recorren el remate del mismo de una manera desordenada.

En definitiva se trata de dar unidad al mismo, desde una correcta superposición de los distintos momentos del Teatro, intentando a través de la planta y la definitiva resolución del mismo dejar un edificio que sea para la ciudad, lo que siempre tuvo que ser: centro de encuentros y difusión de la cultura.

J. M. PEREZ LATORRE

Arquitecto





J.M. PEREZ LATORRE

COLABORADORES:

CARLOS LALINDE

CARLOS LABARQUILLA

IGNACIO SAN JUAN

TAITA CASTRO

ANTONIO GONZALEZ

EVA BOBED

ANGEL ESCARIO

ESTRUCTURA:

GUILLERMO CHOLIZ



6 de febrero de 1974

Dictamen del Ayuntamiento, que dispone que el arquitecto don Agustín Sanz “regle y forme como corresponde” los planos de la Casa de Comedias, de acuerdo con el informe de la Academia de San Fernando.

25 de marzo de 1794

Don Agustín Sanz notifica haber hecho levantamiento del terreno que ocupa el almacén de la paja y la necesidad de tomar más superficies de las casas vecinas para conseguir la capacidad deseada.

28 de marzo de 1794

Respuesta al anterior escrito de don Agustín Sanz por parte del Ayuntamiento, permitiendo la ocupación de la superficie precisa para la consecución del pretendido teatro de aproximadamente 1.550 localidades y aislado.

9 de abril de 1794

Don Agustín Sanz comunica las casas que se habrán de comprar para la construcción del teatro y la capacidad del mismo.

23 de febrero de 1802

Por orden del Rey Carlos IV, se concede al Ayuntamiento el gobierno económico y dirección del teatro.

1829

Colocación de aceras.

13 de marzo de 1834

Condiciones que se requieren para la forma, construcción y armaduras de las lunetas de tertulia. H. Laviña.

24 de abril de 1858

Orden de levantamiento de planos y presupuesto de obras a realizar.

1 de mayo de 1858

Presupuesto de las obras que se proyectan hacer en el teatro. Don José de Yarza.

14 de mayo de 1858

Relación de la capacidad del teatro y memoria de las obras.

1868

Gas. Instalación de luz por gas.

8 de julio de 1868

Informe de la Policía Urbana, donde se insta al Ayuntamiento a que proceda a la conclusión de la fachada del teatro.

21 de julio de 1868

Respuesta del Ayuntamiento a dicho informe.

14 de noviembre de 1871

Propuesta al Ayuntamiento de realización de almacén para el teatro y sala de descanso, por parte del arrendatario.

29 de septiembre de 1877

Inauguración del telón de boca del pintor M. Unceta.

13 de febrero de 1880

Informe de la Policía Urbana, para que se proceda a la conclusión de las fachadas de las calles Don Jaime I, y Verónica.

17 de febrero de 1880

Respuesta del Ayuntamiento. Se plantea la posibilidad de mayores obras.

25 de febrero de 1880

Informe por el que se acepta la necesidad de obras en el teatro.

2 de marzo de 1880

Respuesta del Ayuntamiento.

2 de abril de 1881

Informe del Arquitecto Municipal referente al tema de los incendios y del inspector del alumbrado público.

29 de abril de 1881

Sesión del Ayuntamiento en la que se manifiesta la preocupación por el riesgo

de incendio del teatro y se expone la posibilidad de aislar sala y escenario.

18 de junio de 1881

Informe por parte del Arquitecto Municipal de las medidas a adoptar en el teatro, incluso con la posibilidad de la construcción de un nuevo teatro.

22 de diciembre de 1881

Informe de la Policía Urbana sobre las medidas a adoptar contra incendios y respuesta del Ayuntamiento.

27 de febrero de 1882

Proyecto de emplazamiento de cañerías y bocas de riego para la extinción de incendios en el escenario del Teatro Principal y relación de útiles necesarios para la misma, por don Ricardo Magdalena.

6 de noviembre de 1882

Encargo de estudios del Arquitecto Municipal de las obras que se pueden realizar referente al tema de incendios.

23 de noviembre de 1882

Encargo de estudios, incluso la posibilidad de la venta del teatro.

12 de enero de 1883

Comentarios de don Ricardo Magdalena a la Real Orden de 13 de mayo de

1882 y presupuesto de las obras necesarias para cumplimentar dicha real orden.

13 de enero de 1883

Don Ricardo Magdalena notifica que se llevaron a cabo las obras anteriormente referidas y relación de las mismas, así como el estado actual de las salidas.

27 de febrero de 1883

Informe por el que se propone la reforma total del teatro o la venta del mismo.

2 de marzo de 1883

Enmienda favorable a la venta del teatro.

13 de marzo de 1883

Informe de don Ricardo Magdalena en el que da la relación de las obras que son de importancia para el teatro y las que no lo son.

17 de octubre de 1883

Memoria, presupuesto y planos de obras a realizar en el teatro por don Ricardo Magdalena.

20 de octubre de 1883

Informe de don Ricardo Magdalena sobre la construcción del telón metálico

para la separación de la sala y el escenario.

12 de noviembre de 1883

Con el proyecto de don Ricardo Magdalena realizado, discusión sobre si procede la venta del teatro.

20 de diciembre de 1883

Sesión extraordinaria para la decisión de la venta del teatro o la realización de las obras del proyecto de don Ricardo Magdalena. Se decide que la función social del teatro es muy importante y que se realizarán las obras. No será exactamente el proyecto de don Ricardo Magdalena por resultar muy caro.

Agosto 1880

Plano de obras para la planta de plateas, segunda y baja.

10 de junio de 1890

Proyecto de don Ricardo Magdalena para reforma y decoración de la sala del teatro, planos y presupuesto.

10 de junio de 1890

Pliego de condiciones para la subasta de las obras de reforma y decoración de la sala del teatro.

1894

Instalación de la luz eléctrica.

19 de diciembre de 1894

Presupuesto para las fachadas del Teatro Principal de don Ricardo Magdalena. Se han realizado las obras anteriores pero se encuentran sin concluir.

8 de marzo de 1895

Condiciones generales y económicas para la subasta de las obras anteriormente referidas.

16 de julio de 1895

Nota de pública subasta.

16 de agosto de 1895

Ofertas presentadas y acta notarial del fallo.

24 de agosto de 1895

Subcontrata de las obras.

1 de mayo de 1896

Fin de las obras, recepción de las mismas por el Arquitecto Municipal.

19 de junio de 1896

Liquidación de las obras por el Arquitecto Municipal.

1952

Sustitución de la cubierta del escenario por una estructura de hormigón armado y tijeras metálicas.

1969

Reformas en instalaciones interiores, enlucidos exteriores, restauración marquesina, construcción balaustrada y frontis por la apertura de la plaza y así poder ocultar las cubiertas actuales.

J. Beltrán Navarro

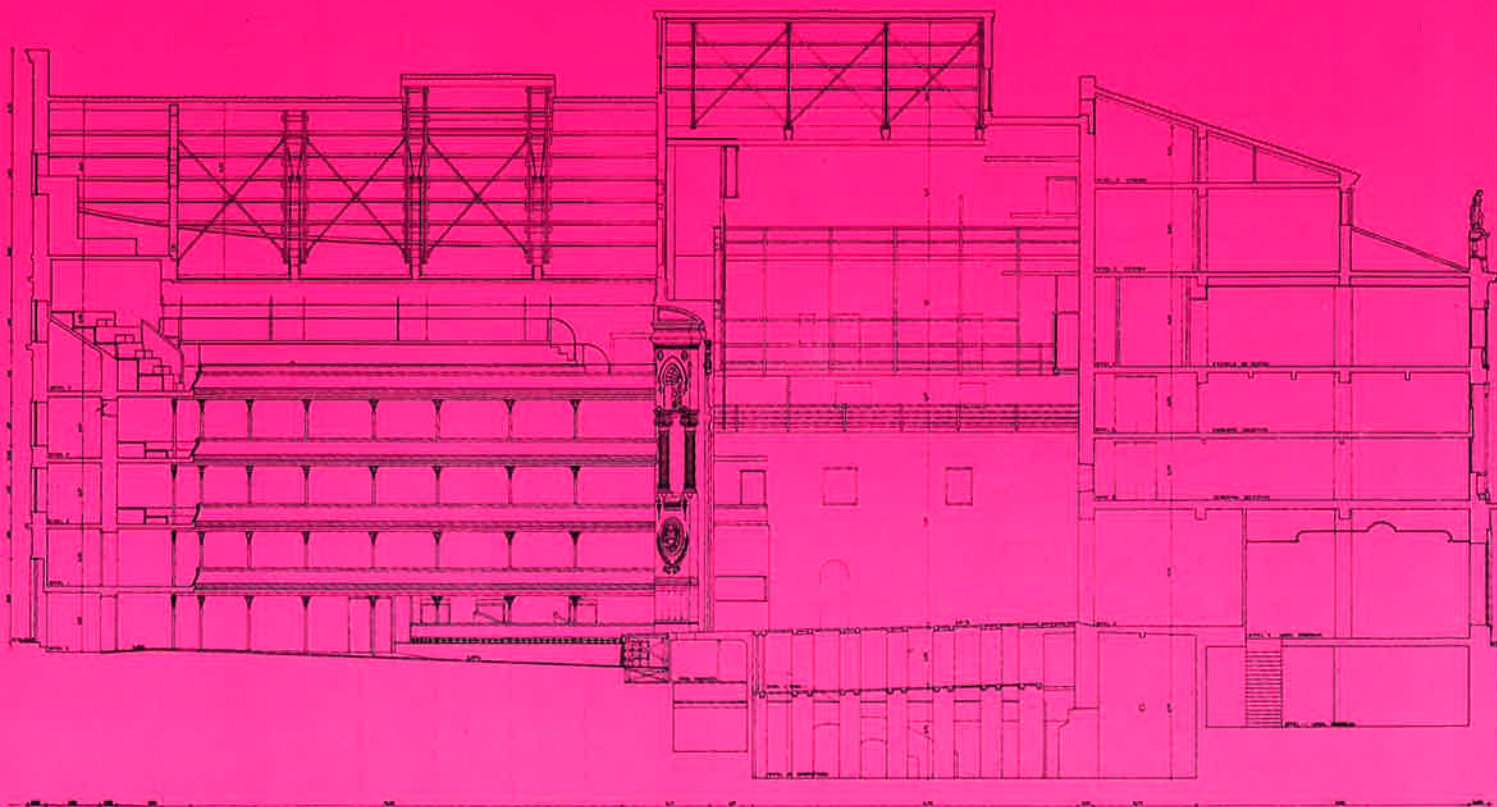


MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS Y URBANISMO
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA
PROGRAMA DE REHABILITACION DE TEATROS
TEATRO PRINCIPAL DE ZARAGOZA
PROYECTO DE EJECUCION
ARQUITECTO D. JOSE MANUEL PEREZ LATORRE

ESTADO ACTUAL
SECCION LONGITUNAL

ESCALA 1/50 PLANO N° 10
ZARAGOZA MARZO 1985

hi Manuel Di laho.

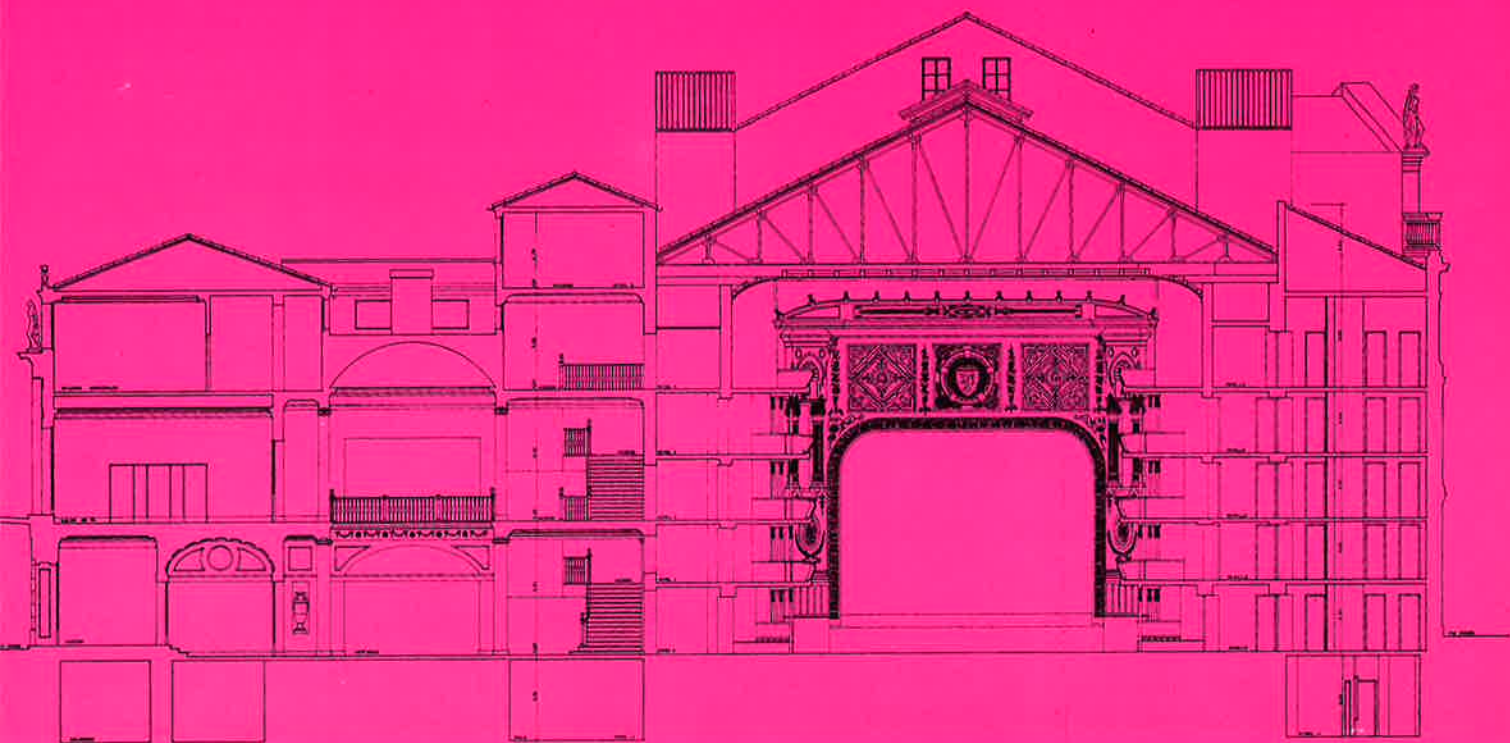


MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS Y URBANISMO
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA
PROGRAMA DE REHABILITACION DE TEATROS
TEATRO PRINCIPAL DE ZARAGOZA
PROYECTO DE EJECUCION
ARQUITECTO D. JOSE MANUEL PEREZ LATORRE

ESTADO ACTUAL
SECCION TRANSVERSAL

ESCALA 1/50 PLANO N.º II
ZARAGOZA MARZO 1985

hi Mel Ni latorre





La intervención pública

en la vida teatral.

R

Resulta evidente decir que el teatro es uno de los ámbitos culturales a los que es ineludible hacer una referencia, cuando se trata el tema de la intervención pública en la vida cultural. Y ello exige, de entrada, una reflexión previa sobre el sentido de esta intervención.

En la sociedad de los años ochenta, en que nos ha tocado vivir, uno de los fenómenos más significativos es el aumento del tiempo de ocio del que disfrutan los ciudadanos y la progresiva estabilización de la vida cultural como industria. Esta industria, de la que no se desvincula en modo alguno su aspecto artístico y estético, plantea una grave contradicción: responde a los gustos e intereses del público, pero esos gustos e intereses no se corresponden siempre con los niveles de calidad, de desarrollo personal y de belleza estética que serían


los deseables. La intervención pública en la vida cultural, en todos los órdenes (música, cine, danza, teatro, plástica, etc.), tiende, fundamentalmente, a paliar las deficiencias de la “industria de la cultura”, potenciando que los bienes culturales puedan desarrollarse plenamente en las tres fases de su proceso: la enseñanza, la producción y la distribución. Dicha intervención no es la panacea para todos los males de la vida cultural, ni la única solución posible para que la potenciación y el desarrollo de la cultura alcancen los niveles idóneos. Es, simplemente, una de las soluciones posibles, que en una época concreta y en un contexto socioeconómico determinados (marcados ambos por el estigma de la crisis económica y del final de la era del consumismo desahogado) ha sido necesario adoptar. Por ello, hay que huir de posturas prepotentes, de erigirse en salvadores de la cultura, o de detentadores del monopolio cultural: las instituciones públicas intervienen en el ámbito cultural porque no hay otro camino, en este contexto y en este momento, para que progresivamente se vaya llevando a cabo una sana democratización cultural, poniendo los bienes que la cultura atesora al alcance del mayor número posible de ciudadanos, independientemente de sus posibilidades económicas o de su adscripción o no a élites determinadas.

Este planteamiento es perfectamente aplicable al teatro. Al margen de la conocida "crisis teatral", de la que se viene hablando insistentemente hace ya bastantes años, el teatro es una industria, de la que viven y en la que trabajan buen número de personas (actores, autores, técnicos, empresarios, tramoyistas, etc.), una industria con unas características muy específicas, de las cuales no es la más pequeña sus necesidades infraestructurales y el alto costo de mantenimiento con unos niveles dignos de calidad. La intervención de las administraciones públicas en la vida teatral, y la aparición/consolidación de los Teatros Públicos no suponen una competencia desleal a la iniciativa privada, antes al contrario: se trata de suplir sus carencias, apoyándola si es preciso y trabajar en otras direcciones que la iniciativa privada no atendía debidamente a causa de problemas de rentabilidad económica.

El advenimiento de la democracia a nuestro país supuso que se cuestionaran la mayoría de las formas culturales "oficiales" al uso, tanto en un sentido conceptual como directamente pragmático. Y no solamente porque supusiera un cambio político altamente significativo, sino porque además, y muy especialmente en el caso de los ayuntamientos, fue el motor para que estas corporacio-

nes acometieran la prestación a los ciudadanos de una serie de servicios que antes no existían o que se prestaban con absoluta precariedad de medios. De ellos, los servicios culturales han sido los que han experimentado un mayor incremento cualitativo y cuantitativo, obedeciendo a los criterios de una política cultural encaminada a la democratización progresiva y al acercamiento de todos sus ámbitos al mayor número posible de ciudadanos.

Volvemos así a plantearnos la cuestión fundamental del presente artículo: cuál es y cuál ha de ser el papel de las instituciones públicas, en el momento actual, a la hora de intervenir de una manera directa en la vida teatral española. La respuesta básica es sencilla: un papel tutelar, de apoyo y de dignificación, pero sin dirigismos ni manipulaciones. Un papel que ha de incidir en las tres fases del proceso a las que antes nos referíamos: la enseñanza, la producción y la distribución. En el ámbito de la enseñanza, las escuelas de teatro dignas, bien dotadas y con medios económicos y pedagógicos adecuados son la baza más importante que se debe jugar, pero no la única. También el público necesita que el teatro le sea accesible, y en muchos casos debe "aprender" a ver y a comprender lo que sucede encima del escenario. Programaciones adecuadas y fes-



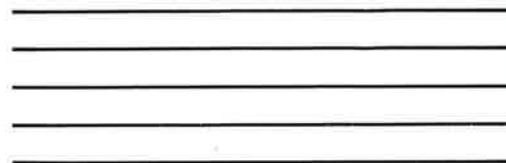
tivales son, a este respecto, muy importantes. Por otra parte, el apoyo a la producción no debe limitarse a una mera política de subvenciones, sino que debe ir más allá: generar el ambiente que permita a las producciones dignas y con un mínimo de calidad un correcto funcionamiento comercial, haciéndolas salir del círculo vicioso de las aventuras utópicas o ruinosas. Finalmente, en el ámbito de la distribución de espectáculos teatrales, es preciso contar con una red adecuada de teatros, con equipamientos adecuados y con infraestructuras dignas. Y dado que la iniciativa privada no parece estar en la presente coyuntura por esa labor, son las instituciones públicas quienes deben acometerla. A este respecto, el plan del M.O.P.U. para la restauración de medio centenar de teatros en toda España, adscritos a la titularidad de diferentes instituciones públicas es, a mi juicio, decisivo para que esa correcta distribución pueda llevarse a cabo en nuestro país dentro de bien pocos años.

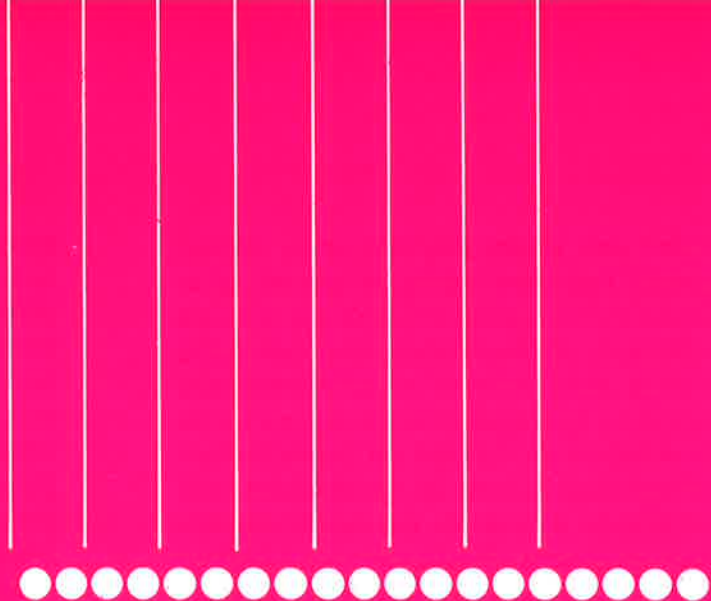
Pero no sólo la restauración de teatros o la renovación de los equipamientos es la tarea exclusiva de las instituciones públicas en materia teatral. La programación que ha de llenar esos teatros debe llevarse a cabo por técnicos culturales que sintonicen con la realidad social y cultural en la que se desenvuelven, y

tengan muy claro el criterio de que un teatro es una infraestructura de su yo polivalente, con que hay que poner en contacto la realidad cultural con todas las capas del tejido social. La música clásica, el jazz, la música popular, el cine, las conferencias y muchas otras actividades tienen también cabida en el teatro/local, y no hay que cerrarse en banda ante esa realidad. Los diferentes aspectos de la vida cultural forman parte de un todo común, patrimonio del conjunto de los ciudadanos, ya que todos ellos tienen los mismos derechos y ante quienes las instituciones públicas tienen las mismas obligaciones, precisamente porque están gobernadas por las personas que los ciudadanos han elegido libre y democráticamente, y cuyo compromiso con el cuerpo social en la tarea de la dinamización cultural es irrenunciable.

LUIS GARCIA-NIETO ALONSO

Vicepresidente del Patronato Municipal
del Teatro Principal de Zaragoza.
Concejal de Cultura y Festejos





El objetivo del teatro es mostrar al hombre qué extremos pueden alcanzar su amor, su odio, su cólera, su alegría, su temor, su crueldad, y hacerlo consciente de sus virtualidades...



P. A. Touchard





DELEGACION DE CULTURA
FESTIVOS
EXCMO AYUNTAMIENTO
DE ZARAGOZA





teatro principal

DELEGACION DE CULTURA
Y FESTEJOS
EXCMO AYUNTAMIENTO
DE ZARAGOZA

