

CUADRANTE



CONGRESO NACIONAL
LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL 2004

Nº 16

 Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

*CONGRESO NACIONAL: LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL 2004*

so Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9

VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

www.amigosdevalle.com

Decembro 2007

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:

Víctor Viana

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Sandra Domínguez Carreiro

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:

Nieves Loperena

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Antonio González Millán

Pórtico: la Galicia de Valle-Inclán páx. 5

Margarita Santos Zas

Valle-Inclán, "Un gallego extraordinario"páx. 7

Javier Serrano Alonso

Galicia en una visión poliédrica de don Ramón. Las manifestaciones de Valle-Inclán sobre asuntos gallegos..... páx. 25

José Manuel López Vázquez

Valle-Inclán y el arte gallego páx. 42

Francisco Singul

Espacio monumental y paisajes literarios. Paradigmas de la casa hidalga gallega en los textos de Valle-Inclán..... páx. 75

Suso de Toro

A relación entre escritor individualista e o mundo do que sae páx. 93

Manuel Guede Oliva

Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego páx. 105

Sandra Domínguez Carreiro

Josefina Blanco, una mujer desconocida páx. 111

Xaquín del Valle-Inclán Alsina

El arte de la imprenta y las variantes de texto páx. 129

Rodolfo Cardona

Valle-Inclán en Nueva York: 1921..... páx. 143

Rosario Mascato Rey

Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí páx. 149

José Payá Bernabé

Reflexiones en torno a Blasco Ibañez, Azorín y Valle-Inclán..... páx. 160

Andrés Peláez Martín

Escenografía en Valle-Inclán en los teatros nacionales..... páx. 168

Juan Aguilera Sastre

Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán..... páx. 182



MINISTERIO
DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



ESCENOGRAFÍA EN VALLE-INCLÁN EN LOS TEATROS NACIONALES

Andrés Peláez Martín

Desde el inicio de la andadura de los teatros oficiales, tanto los directores de escena, como los escenógrafos y figurinistas, tuvieron como uno de sus principales cometidos la necesaria renovación escénica desde la premisa de una mayor integración del espacio escénico con el sentimiento dramático del texto. Integración esta que fue desde el primer momento defendida, por citar uno sólo, por Burmann¹: “la escenografía debe, con los mínimos medios, provocar un estado de emoción con su pintura, su arquitectura y la luz”. Según Narros, Burmann “rompió con un sistema de ver el espacio escénico y contribuyó a iniciar un camino y una escuela que se caracterizó por un tratamiento del realismo”.² Creó con su escenografía un estado de emoción más allá de una simple pintura de un lugar o la pura composición decorativa.

Integración en la que insiste igualmente Nieva cuando nos habla de “la visualización intencionada” para cualquier espectáculo que quiera ser contemporáneo. Y la lleva a cabo de manera obsesiva Cortezo desde el momento en que advierte la necesidad de estar presente en toda evolución de los movimientos estéticos que han de influir en la escenografía, por cuanto también los espectadores exigen modernidad y actualidad; “desde los

tiempos del gran Barradas y el eterno Burmann (con Martínez Sierra), pasando por mí, hasta Nieva, todos seguimos el momento plástico”.³ Alberto González Vergel al referirse a la escenografía de Mampaso para su montaje de *La camisa*, de Lauro Olmo afirma que “es todo un compendio armonioso de realismo y magia. Su trazado y estructuración realistas, su vigor colorista, incluso su intencionalidad, fueron claves poéticas y aun musicales del drama”.⁴ Por citar unas últimas palabras cito las de José Caballero que son lo bastante expresivas para lo que aquí queremos constatar “... la escenografía, como cualquier expresión plástica, es la influencia de los movimientos estéticos en busca de nuevas formas de expresión”.⁵

Queda de manifiesto en estos veinte primeros años de andadura de los Nacionales, que, en primer lugar, no existe una ruptura estética con los anteriores movimientos vanguardistas generados durante la II República, antes bien hemos de hablar de un periodo de consolidación de estas mismas formas. Es decir que se mantienen los ideales estéticos promulgados por Martínez Sierra y su Teatro de Arte, más que de ninguna otra influencia. Se tecnifica cierto aire vanguardista procedente de los pintores que trabajaron con Lorca en “La Barraca”. Y una lenta, pero manifiesta,

¹ “Una encuesta entre los escenógrafos: Sigfrido Burmann”, en *Primer Acto*, nº 67, 1965 p. 8-11.

² *El País*, 24-7-1980.

³ “Una encuesta... Vitín Cortezo”, *op. cit.*

⁴ González Vergel, Alberto: “5 notas para una realización escénica de ‘La camisa’”, en *Primer Acto*, nº 32, marzo, 1962, p.10

⁵ “Una encuesta... Jose Caballero”. *op. cit.*

intención renovadora en los ideales estéticos que proceden del mundo de la pintura de posguerra, más que de una investigación de las nuevas formas teatrales.

En segundo lugar, señalar la constante preocupación de los pintores escenógrafos para que su trabajo se integre en el texto buscando la unidad dramática final. Preocupación, que también ya hemos señalado, es constante en todas las formas teatrales que hemos ido analizando.

Y por último la insistencia en la evolución estética y la consecución de las nuevas formas o escuelas que se fueran generando a lo largo de estos años para incorporarlas a la escena. Como lo manifestaba claramente Mampaso: “la evolución del arte no se ha originado aislada, sino conjuntamente; y junto a una evolución de la literatura universal, se originó, y se origina, una evolución en las artes plásticas”.

Lo verdaderamente dramático en estas décadas no fueron tanto estos planteamientos estéticos o la siempre amenazadora sombra de una censura irracional, que para la escenografía nunca fue tan amenazadora, como la desoladora economía y falta de medios con la que habían de luchar los escenógrafos, en una posguerra de total carencia. Los teatros, envejecidos ya antes de la guerra, se encontraban en un estado más que lamentable. Cualquier innovación técnica era siempre una meta difícil de sostener. Emilio Burgos fue, de todos ellos, el que siempre era llamado a resolver los imponderables, “la solución a los decorados más complicados la he visto siempre desde el principio”⁶. Para cualquiera de sus trabajos hacía siempre maquetas armadas sobre planchas de corcho que después desmenuzaba para adaptar el trabajo a cualquier escenario. “Así resulta más útil el trabajo”.

Los trabajos coordinados por directores de la talla y formación de Escobar y Luca de Tena propiciaron los grandes trabajos de estos pintores-escenógrafos. Trabajos que fueron desarrollándose con una progresión ascendente en calidades y en hallazgos escénicos como iremos comprobando hasta los primeros años cincuenta. Posteriormente los desoladores vaivenes en los teatros María Guerrero y Español llevaron a un momento de cierta *grisura* en estos escenarios.

Efectivamente los ceses de Luca de Tena, de Escobar y Pérez de la Ossa en 1952 y 1953 respectivamente, lleva a una nueva reorganización de los Teatros Oficiales que desemboca en un total desconcierto y falta de criterio en la programación y como consecuencia a un fracaso que es cada vez más evidente. La revista *Espectáculo*, publica una encuesta entre los profesionales del medio en la que se recoge, entre otros datos, que un 76% de los encuestados afirman que el teatro pasa por una crisis debida, entre otras muchas razones, a lo anacrónico de la escenografía.

La llegada de Tamayo (1954), en primer lugar, para hacerse cargo del teatro Español con su compañía Lope de Vega, y más tarde, la de Jose Luis Alonso (1960) para el María Guerrero, que coincide con la llegada a España de Francisco Nieva suponen al tiempo que una cierta estabilización, una renovación más que elocuente en el campo de la escenografía, con un nuevo concepto que no se alejaría, como ocurrió en los primeros cuarenta, del resto de la escena europea.

Emilio Burgos queda prácticamente definido por Francisco Nieva del que afirma “que introdujo un rigor un tanto anglosajón con notas de muy buen gusto poco comunes”.

Junto con Burmann y Cortezo es el escenógrafo que más colabora con los Nacionales. Su primer trabajo fue en el Español con

⁶ Citado por Juan Antonio Carbajo en “Emilio Burgos: toda una vida entre las bambalinas del teatro”, en *El País*, 11-4-1989.

Falstaff y las alegres casadas de Windsor (1941), diseñando la escenografía. Es el escenógrafo que más ha trabajado para Valle-Inclán: *Divinas Palabras* (1961), *Cara de Plata* (1968), *Luces de Bohemia* (1971) y *Tirano Banderas* (1974). Su último trabajo *Julio Cesar* (1977), en el María Guerrero con dirección de José María Morera. Treinta y cinco años de permanencia en estos teatros con casi trescientos títulos en su haber dan como resultado el escenógrafo más prolífico del país. El más variado por el tipo de espectáculos en los que ha participado: prácticamente todos, teatro, opera, zarzuela, variedades, revista, cine, televisión —él mismo ha llegado a parodiarse— y como lógica mueca del destino, el escenógrafo que menos ha gozado de la atención y estudio de los eruditos del arte escénico. A ello ha contribuido ser un espíritu reservado, un trabajador solitario muy poco dado a manifestaciones externas o declaraciones públicas sobre su trabajo. Ha sido siempre un hombre expectante, muy pendiente de todos los movimientos artísticos, de una riquísima cultura teatral pero manteniendo un alejamiento casi ascético. La concesión en 1989 del Premio Nacional de Teatro ha sido el reconocimiento de una labor de casi cincuenta años en pro de la investigación espacial, en busca de nuevas formas, de mejoras técnicas aplicadas a la escenografía con ensayos de nuevas materias para obtener óptimas calidades. El teatro le dio todo menos — como diría en una de las pocas entrevistas solicitadas⁷ —dinero: “He sabido ganarme la vida, pero no he sabido cobrármela”.

Madriileño nacido en 1911 inició los estudios de Arquitectura seducido por su afición al dibujo, pero las dificultades con las matemáticas le llevaron a abandonar esta carrera.

Su primer contacto con la escenografía le llega por su amistad con el hijo de uno de los

realizadores de los talleres de Busato y Amalio. En tanto, su dedicación eran el dibujo y la pintura.

Hizo los decorados para un grupo de aficionados hasta que su amigo Jose Franco, colaborador en el Teatro Escuela de Arte con Rivas Cherif y Felipe Lluch, lleva unos dibujos suyos a este último, que le llama enseguida para el teatro Español del que acaba de ser nombrado director.

Burgos, casi autodidacta en esta práctica teatral, se confiesa admirador profundo de los trabajos de Burmann que seguía desde el patio de butacas. Con estos conocimientos se incorpora al nuevo equipo del teatro Español.

Aunque en alguna entrevista afirma que su primer trabajo como profesional para este teatro fue *El acero de Madrid*, que le encargó Felipe Lluch⁸ (dato que ha sido recogido posteriormente en otra biografía⁹) esta obra, sin embargo no fue estrenada hasta 1946 y en ella solamente realizó los figurines.

Su primer trabajo, fechado en 1941, son los decorados para *Falstaff y las alegres casadas de Windsor* de Hans Rothe (variaciones sobre obras de Shakespeare), traducida por Dámaso Alonso y dirigida por Rhoté. Los figurines fueron diseñados por José Caballero.

Sus conocimientos de arquitectura le dieron una base importante para la práctica en el espacio escénico y mayor disposición para el diseño de la escenografía, de la que no solamente levantaba los planos (algo prácticamente insólito en estos momentos) sino que realizaba una maqueta desmontable, a igual manera que hacia Busato para el Real, para que el director pudiera ver mejor el resultado final de la escenografía, distribuir las luces y situar a los actores.

⁸ Castán Palomar, Fernando: “Emilio Burgos entre sus bocetos y figurines”, en *Dígame*, s/d-1954?

⁹ Santa Cruz, Lola: “Emilio Burgos: con todo el paisaje por delante”, en *El Público*, nº 68, 1989, p.39

⁷ Carbajo, Juan Antonio: “Emilio Burgos: toda una vida entre bambalinas del teatro”, en *El País* 11-4-1989.

Un hecho casual, el retraso de un figurinista para *La discreta enamorada*, le obligó a realizar los figurines para la escenografía de Burmann, al que no gustaba hacer este trabajo.

Balenciaga le diría después que no había visto nada más bonito que esos trajes, pero nada peor hecho. A partir de este momento siempre que pudo se encargó de ambas cosas para conseguir una unidad mayor en el espectáculo, algo que le obsesionaba profundamente desde que se inició en este oficio.

La crítica supo desde el primer momento apreciar los trabajos del escenógrafo, al tiempo que valoraban sus buenos resultados técnicos. Si bien en su primer trabajo, que fue calificado de manera unánime de excelente, se advierte una dependencia del gusto por un neo romanticismo muy decorativo que se hacía más evidente en los diseños de los jugosos bosques ribereños y en los paisajes de fondo. El tratamiento y la reiteración en gamas de azules nos recuerdan algunos de los trabajos del gran Busato del que, sin duda conoció algunos de los bocetos de sus últimos años.

Es en un proyecto posterior donde Burgos comienza a desarrollar sus grandes aptitudes para superar las grandes dificultades. Manuel Augusto García Viñolas, que se había hecho cargo del Español a la muerte de Felipe Lluch por una breve temporada en tanto no nombraron director a Luca de Tena, encomendó a éste la versión y dirección de la obra de Margaret Mitchell *Lo que el viento se llevó*, que se estrenaría en octubre de 1941.¹⁰

Emilio Burgos se enfrentó a los múltiples cambios que la acción requería evitando la so-

lución más fácil: una sucesión de telones cortos. Finalmente se decidió por la mayoría de elementos corpóreos que la crítica juzgó de “un rango y decoro estéticos nada frecuentes en nuestros escenarios”¹¹. Impregnó toda la escenografía de un perfecto acabado y de una textura plástica que alejaba el escenario del Español de cierta tosquedad todavía reinante.

Sin embargo, toda la obra se resintió por la dificultad de movimientos en los cambios con entreactos y oscuros que se alargaron innecesariamente dando al espectáculo una duración de más de cuatro horas.

Burgos tomó buena nota y en su siguiente montaje *La dama duende* (1942) resolvió el endiablado *tempo* de la función y sus muchos cambios con doble plataforma giratoria. De esta forma consiguió adecuar perfectamente los ritmos interno y externo del texto.

La crítica coincidió en el buen gusto y la excelente técnica. Todo el escenario fue un acierto —así lo expresaba en la *Hoja del lunes*, Víctor Ruiz Acorde— al suprimir los entreactos se da la ligereza requerida a la acción y “dispensa de fatigosas pausas al auditorio”.

Prefirió siempre, y así lo ha expresado, el teatro clásico a la hora de poder elegir un proyecto. Y así se denota en trabajos como el anterior o en el siguiente *Peribañez y el comendador de Ocaña*, estrenada en octubre de este mismo año de 1942.

La adaptación se resuelve para el escenógrafo en dieciséis mutaciones y de manera unánime toda la crítica vuelve a coincidir en las rápidas y acertadas soluciones que ha dado el escenógrafo.

El montaje quedó resuelto con una gran simplicidad y un fuerte realismo, con una serie continuada de planos a diversos niveles, situando así la escalera de la casa de Ocaña, los balcones y el graderío. Intentó que la sen-

¹⁰ La película no se estrenó en España hasta que en 1950 pasó la censura que, entre otros motivos, no veía bien cierta voracidad sexual de la protagonista femenina. Manuel A. Viñolas que encabezaba la comisión de censura cinematográfica en 1940, debió conocer, lógicamente, la película. Le interesó el guión y vio en él un buen espectáculo para el Español, suavizándose el comportamiento amoroso de Scarlatta O'Hara.

¹¹ Marquerie, Alfredo: *Madrid*, 16-10-1941

cillez y sobriedad castellana encajaran y concordaran con la intención de Lope. Marqueríe en el diario “Madrid” calificó los decorados de hermosos y apropiados. Y el crítico *Acorde* advirtió que el teatro en España se había adelantado “con pasos gigantescos en la postura escénica”. El escritor Enrique Azcoaga desde las páginas de la revista *Juventud*, al comentar el estreno, se refirió a Emilio Burgos como de ayuda infinita para que “el montaje tenga tanta luz como en el Peribañez puede cegar; quedando Lope en tierra firme, luminoso en cielo cerrado... Emilio Burgos consigue un conjunto de decorados que resumen y superan su labor”.

En cuanto a sus trabajos con Valle-Inclán, Emilio Burgos se enfrenta al primer estreno de importancia: *Divinas Palabras*, elegida por Tamayo, tras múltiples esfuerzos con la censura, para inaugurar en 1961 el nuevo Teatro Bellas Artes. Burgos, junto a Tamayo diseñó un incisivo aguafuerte de la vida campesina y pícara de la región gallega, de una Galicia quintaesenciada en sus zumos más auténticos. No es un mundo de picaresca, como se pudo decir, sino que lo picaresco es uno de sus ingredientes. Con sus diseños Burgos nos mostró con toda su fuerza la tragedia popular, con las imprecaciones populares, con su corte de mendigos, celestinas y truhanes; insistiendo en el erotismo de Mari-Gaila (Nati Mistral en todo su esplendor femenino) resallante entre tanta miseria y voces de mal agüero.

Con *Cara de Plata*, dirigida por Loperena en 1968, para el Teatro Beatriz, a mayor gloria de Vicente Parra, Burgos se encontró con las enormes dificultades de una producción muy reducida y en un escenario de escasas dimensiones para llevar adelante esta comedia bárbara. Lo cierto es que la pujanza del autor gallego se abre paso en estos siete años y se incorpora como un autor importante en el teatro comercial. Sin embargo esta produc-

ción, como decimos, merece olvidarse y el escenógrafo jamás quedó satisfecho de su trabajo, tan recortado.

En 1971, no sin innumerables esfuerzos, Tamayo llega al Bellas Artes con *Luces de Bohemia*, que había abierto el II Festival Internacional del Teatro y después de haber recorrido varias ciudades de España, en una gira triunfal. Tanto Tamayo como Burgos parten de que el Esperpento es el dolor de un mal sueño, en palabras de ambos. Y tal como Max Estrella lo define de muchos modos y maneras en distintas escenas.

Con esta premisa el poderoso capricho dramático de Valle queda pintado sobre un lienzo de torvos paisajes españoles que parece que rasgan el gran escenario del teatro. Ningún matiz de misericordia cabe en la sorna terrible con la que escritor y escenógrafo baten el decaimiento de una época reciente.

Las estampas de *Luces de Bohemia*, tantas veces repasadas de lectura, toman ahora al ponerse en pie la materialización fantasmagórica un cariz de tintes estremecedores. Pocas veces un director y un escenógrafo — Tamayo-Burgos— logran un acierto tan certero en sus carreras. Era muy difícil poner en marcha esta máquina tan complicada, por la singularidad, la pluralidad de sus lugares de acción, que abarcan escenarios tan diversos. Y es que entre sus muchos aciertos estuvo el de favorecer la prontitud y la eficacia al hacer uso alternado de transparencias con los austeros y sombríos —sombrios sin mengua de la luminosidad— telones de fondo ideados con cuatro brochazos, a veces tenebrosos, de extraordinaria fuerza. Blanco y negro fueron los tintes escogidos. Tintes de grabado goyesco cortados en muchas ocasiones con cuchilladas de luz. Emilio Burgos logra aproximarse a la expresión textual de la obra de Valle, de manera admirable.

Con *Tirano Banderas*, nuevamente el dúo Tamayo— Burgos, logró un encadenamiento

cinematográfico, en el que el decorador insistió a la hora de sintetizar el ambiente mejicano apoyándose en los frescos del muralista mejicano, Diego Rivera. Pero sus resultados estaban lejos del acierto del título anterior.

En *El castigo sin venganza* (1943) resolvió de manera novedosa la escena final con una galería de espejos que era una novedad en nuestros escenarios por las gravísimas dificultades para iluminar y evitar los reflejos de los focos y del patio de butacas.

Como también había hecho Burmann, en *Antígona* prolongó el escenario sobre varias filas de butacas. En este caso también utilizó el foso para salidas y entradas del coro.

Tanto en *La discreta...*, como en *El acero...*, en las que se ocupó de los trajes hizo un sutil acercamiento a Velázquez, sin caer en la reconstrucción arqueológica, en líneas, colores y maquillaje que hicieron exclamar al comentarista del diario *Informaciones*, Gabriel G. Espina que los trajes de Emilio Burgos “contribuyeron a la resurrección de Lope”.

Sería para un trabajo mucho más extenso el poder analizar toda la obra de Burgos, pero hemos querido subrayar estos primeros años de trabajo de un autor casi autodidacta que, desde su primera incursión en esta difícil área, demuestra un genio y un talante para todo tipo de soluciones en un medio sin recursos técnicos y en unos teatros sin apenas dotaciones económicas suficientes... “Esto lo hemos hecho casi sin dinero —le comentaba Luca de Tena, tras una larga noche de ensayo técnico—; ...pues que no se enteren que lo haríamos también gratis” —le respondió Burgos.

Su estilo se fue depurando y simplificando hacia una síntesis en los conceptos espaciales tan elocuentes o más que el propio texto dramático, como fue su trabajo en *Diálogo de Carmelitas* y en otros momentos a realismos de tonos galdosianos como en los decorados de *Historia de una escalera* o *Hoy es fiesta*.

Nadie mejor que Francisco Nieva acertó, a la hora de escribir sobre escenografía, en el genio que por encima de lo común se situaba toda la obra de Emilio Burgos.

De Teatro Nacional a Centro Dramático Nacional. Nuevos pintores en la escena. Los nuevos valores. 1960-1985

A partir de 1962, con Fraga Iribarne como titular del Ministerio de Información y Turismo, hasta la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), en 1985, se sucedieron una serie de cambios en el Organismo Teatros Nacionales y Festivales de España que modificaron todas sus estructuras internas y sus líneas rectoras. No vamos ahora a detallar todo este proceso que ya ha sido estudiado minuciosa y acertadamente por Fernanda Andura en su artículo “De teatro Nacional a Teatro Público”.

José Luis Alonso se hace cargo de la dirección del María Guerrero (1960-1975) tras el cese de Claudio de la Torre, mientras al Español regresa momentáneamente Cayetano Luca de Tena (1962), al que siguen después Adolfo Marsillach, Miguel Narros y Alberto González Vergel, entre otros directores, y con bastantes vacilaciones y desorientaciones por parte de la administración.

A partir de 1975 la gestión y programación de estos teatros se hace desde el Ministerio, María Guerrero y Zarzuela. El Español quedó inhabilitado por el incendio del 19 de septiembre de este año hasta abril de 1980, fecha de su reapertura.

En 1978 Rafael Pérez Sierra, Director General en el gobierno de la UCD, crea el Centro Dramático Nacional, con dos salas: María Guerrero y Bellas Artes, y nombra a Adolfo Marsillach su director.

El triunfo del Partido Socialista en 1982 revisa el sistema de los Organismos Autó-

nomos de los Teatros Nacionales y Festivales de España y en 1985 se crea el INAEM.

Al hacerse cargo del María Guerrero Jose Luis Alonso su primer planteamiento fue el dar a conocer a los grandes autores del teatro universal, poco conocidos en España: Chejov, Ionesco, Pirandello, Gorki y Brecht. Con igual prioridad dar a conocer o replantear algunos autores y títulos del teatro español más comprometido: Valle-Inclán, Unamuno, Galdós, Arniches, Buero Vallejo, Antonio Gala, etcétera. Y alguna breve incursión con el teatro del Siglo de Oro: Lope y Calderón.

Como escenógrafos contó con Cortezo, Burmann, Burgos y Viudes. Incorporó de manera regular al pintor Manuel Mampaso, que había trabajado en teatros universitarios y tuvo algunas intervenciones con Tamayo y José María de Quinto.

En 1963 regresa de París Francisco Nieva que es inmediatamente llamado por Alonso para el María Guerrero.

Pablo Gago y Rafael Richart trabajaron también de forma ocasional.

Manuel Mampaso es una de las figuras más representativas en esta segunda etapa de los Teatros Nacionales en lo que a la estética escénica se refiere. Sus trabajos, junto a los de Francisco Nieva, estuvieron en la mayor parte de las producciones teatrales desde los primeros sesenta hasta fines de los setenta.

Natural de La Coruña (1924)¹² estudia en Madrid la carrera de Bellas Artes que se costea con lo que gana realizando escenografías para teatros universitarios y grupos de vanguardia.

A partir de 1950 —a su regreso de París— trabaja para el “Teatro de Cámara y Ensayo” con el que realiza su primer trabajo

como profesional en esta actividad, *La Mordaza*, de Alfonso Sastre, dirigida por José María de Quinto en el teatro Reina Victoria.

A partir de estos años su presencia en el teatro ya es de manera regular. Aunque intenta mantener separados su actividad de pintor y la de escenógrafo, Tamayo le llama para su “Tenorio” de los pintores encargándole el decorado de la escena de “El cementerio”.

Mampaso es una figura fundamental en la vanguardia pictórica de los años cincuenta que trataron de abrirse paso en la contemporaneidad por medio de la experimentación de lo abstracto.

En la I Bienal Hispanoamericana de 1950 presenta sus primeras composiciones abstractas, el primero de todos en este estilo, adelantándose a los trabajos del grupo “El Paso”, a Tápies, Cuixart y Tharrats.¹³

Tras esta etapa de abstracción Mampaso evoluciona hacia otros campos de experimentación creando una de las obras más sólidas de la pintura contemporánea. Sus grandes dotes para el dibujo quedan de manifiesto tanto en los diseños para la escenografía, el vestuario como en la extraordinaria galería de retratos que realiza para el diario *ABC* en la mejor tradición desde Ramón Casas o Vázquez Díaz.¹⁴

Sus excelentes dotes para la escenografía forman parte de su concepción muralista de la pintura: “creo que la pintura mural —escribe el pintor— es la pintura del porvenir...la burguesía industrial ha impuesto en los últimos cien años la pintura de caballete, el cuadro pequeño y el tema liviano. Ahora el colectivismo, las nuevas formas políticas, el enorme desarrollo de las actividades del estado, imponen la pintura mural”¹⁵. Que du-

¹² Para más datos sobre Mampaso ver: *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*

¹³ Campoy, A. M.: “El pintor en su entorno: Manuel Mampaso”, en *Blanco y Negro*, 22-4-90, p. 55-59.

¹⁴ Campoy, A. M., *op. cit.*

¹⁵ Rodríguez-Aguilera, Cesáreo: *Antología del Arte Contemporáneo*. Ed. Barna: Barcelona, 1955, p. 89

da cabe que las posibilidades espaciales que Mampaso encontró en los escenarios vinieron a satisfacer sus inquietudes sin caer en la trampa, tantas veces avisada con un pintor en la escena, de acabar ejecutando un lienzo de dieciséis metros. De aquí su insistencia, en algún caso ingenua, de mantener pintura y escenografía separadas.

Su admiración por Solana y los pintores del norte se advierte en el especial tratamiento que con trazos firmes y violentos se acercó a los personajes de Valle-Inclán, Galdós, Unamuno, Lauro Olmo, Gorki etcétera para los que fue habitualmente llamado. Sin significar con esto faltarle capacidad para afrontar otros encargos para zarzuela (*Antología Serrano*), ópera (*Norma* o *La fuerza del destino*) o comedias de tonos ligeros.

Afrontaba con igual maestría las formas expresionistas más dramáticas como las utilizadas en *El Rinoceronte* (1961), *Aguila de Blasón* (1966), *El Buscón* (1972) o *Misericordia* (1972) o un realismo privado de accidentes inútiles, levantado sobre sí mismo, impregnado de una emoción interna y palpitante, procurando integrarse en lo más profundo de lo humano y lo social. Así trabajó para *La visita de la vieja dama* (1959), *La difunta* y *Soledad* (1962), *Los bajos fondos* (1968).

En otros momentos supo reducir espacio y concepto a simples esquemas geométricos a partir de una composición cromática desarrollada en volúmenes figurativos de alto valor dramático, como sus composiciones para *Los siete infantes de Lara* (1965) o *Medea* (1971).

En *Los siete infantes de Lara*, dirigida por Adolfo Marsillach en el teatro Español, todo el trabajo estaba basado en la utilización de dos colores: malva azulado y blanco —dispuestos en bandas como en los arcos de la mezquita de Córdoba— consiguiendo efectos de gran belleza en el vestuario y en el decorado. “Vestir y ambientar una obra tan densa, tan cambiante, requería la colaboración de

un gran escenógrafo: ha sido esta vez Manuel Mampaso”, refería el crítico de *Informaciones*.

En *Aguila de Blasón* (1966), dirigida también por Marsillach, en el María Guerrero, Mampaso diseñó los figurines como un gran retablo de aguafuertes con personajes alucinantes: “de tipos incomparables: el gran señor feudal, sus colonos complacientes, sus hijos descastados y aventureros, sus sirvientas amedrentadas, su bufón idiotizado y fiel como un perro, su esposa resignada y doliente, sus concubinas sometidas” (*Informaciones*). Con rasgos vibrantes y duros Mampaso esquematizó cada tipo con la expresividad característica de los temas, formas y colores de su Galicia natal. Junto a Marsillach “pusieron a Valle-Inclán en el lugar teatral que le corresponde, que su época no acertó a darle” (*Marca*).

Medea (1966), de Séneca, versión de Unamuno, fue dirigida por Alberto González Vergel para el Español.

Vergel quería “una nueva estructura dramática con equivalencias precolombinas”, con alusiones a la colonización española en América. Quería dar a la tragedia una mayor consistencia sociológica, por encima de la anécdota, sin que por esto decreciera su “belleza y teatralidad”.¹⁶

Mampaso captó e interpretó la plasticidad necesaria para la lectura del director. Partiendo del convencionalismo histórico conjugó elementos precolombinos, enciclopedistas, de la España del 98, con acentos y sonos guajiros. La luz fue un elemento modelador sobre la gran carcasa del barco que se proyectaba hacia el prosenio. “El recrecimiento del escenario con plataformas y escalinatas, la mecánica escénica... no aminoran, sino que subrayan los valores del texto” (*Pueblo*).

¹⁶ Los entrecomillados corresponden al texto del director en el programa de mano.

Para Vergel hizo también los decorados de *El Buscón* (1972), versión de de López Aranda, estrenada en el teatro Español.

Mampaso creo una escenografía en la que estaba permanentemente la idea de la muerte. Presidía la parte superior un gran trampantojo con una enorme “vanitas” recordatorio de postrimerías a lo Valdés Leal o Pereda. Esencias de un mundo quevedesco impregnado con la idea de la muerte y la putrefacción. “Un extraordinario decorado de Manuel Mampaso, que sugiere la alcoba de Aldonza, en la que se desarrolla todo este gran montaje y espectáculo” (*Nuevo diario*).

En 1972 vuelve a trabajar con José Luis Alonso para el montaje de *Misericordia* (1972), de Galdós, en versión de Alfredo Mañas para el teatro María Guerrero.

Un único escenario circular, especie de ruedo ibérico o de gran basurero, formado con elementos que recordaban los techos de uralita de las casas más miserables, compusieron un único escenario en el que se abrían huecos y compuertas para una serie de efectos y de elementos realistas. La adecuada síntesis de realismo y simbología del texto galdosiano. Latían los efectos plásticos de Valle-Inclán y de Gorki.

Mampaso se inspiró en vagabundos, pobres y ambientes miserables con una autenticidad recreada por él sin caer en tópicos.

“Mis figurines y mis objetos escenográficos tienen, eso sí, una factura pictórica que no puede tener alguien que no sea pintor, pero siempre al servicio de la obra”.¹⁷

Siempre insistió en que su oficio de pintor estuvo separado de la escenografía. Pero podemos afirmar que su sentido pictórico fue determinante en sus creaciones como escenógrafo.

Los planteamientos que sobre la escenografía teatral en estos años de teatros oficiales se producen y que aparecen en revistas especializadas, como es el caso de *Primer Acto*, insisten en la habilidad o eficacia de los decoradores del momento capaces de resolver acotaciones “incluso con cierta imaginación personal”¹⁸, pero sin intervenir en el proceso de una creación unitaria. Resulta pintoresco por otra parte que, en esta misma revista y en otras publicaciones, directores y escenógrafos han insistido obsesivamente en la total adecuación de su trabajo al servicio de la unidad poética del espectáculo. Otros problemas, apuntados en el trabajo de Monleón, son los derivados de problemas técnicos, que como hemos ido reseñando habían de solucionarse en bien de la exigida unidad, o de los excesos económicos en favor de una actitud propagandista de parte del *patrón*. En cualquier caso ambos problemas no son resultado de una posición del escenógrafo ante la obra que ha de ejecutar.

Pensamos que la falta o la rapidez de juicios sobre el trabajo de los creadores han llevado a todo tipo de contradicciones que el paso del tiempo no acaba de solucionar. Antes bien se insiste en la contradicción. Se escribe reiteradamente sobre la afortunada vanguardia en los años de la II República en lo que a la estética escénica nos importa. Pero no es menos cierto que los sujetos de esa vanguardia realizan sus trabajos de madurez en los años posteriores. Y no es menos cierto también que los postulados renovadores se incrementaron sucesivamente con la incorporación de artistas procedentes siempre de los movimientos más vanguardistas, como acabamos de ver, con Mampaso.

No son pues, “una serie de rebeldías”, co-

¹⁷ Recogido por Jose Luis Morales en *Mampaso*. “50 años de figurinismo teatral...”, p. 1

¹⁸ Monleón, Jose: “Espacio escénico y escenografía” en *Primer Acto*, n° 184, abril-mayo, 1980, p. 13-28

mo refiere Monleón, sino una sucesión continuada, desde los cuarenta, que acaban por desembocar en la llegada de Francisco Nieva que se incorpora inmediatamente al equipo de José Luis Alonso en el María Guerrero. Su incorporación no es más que el eslabón necesario en una actitud hacia unos planteamientos plásticos en los que su trabajo no sería extraño. Así lo vieron inmediatamente Alonso y Marsillach. Posteriormente Tamayo y Morera, sus primeros directores.

Francisco Nieva¹⁹, es pintor, escenógrafo, figurinista, director de escena, ensayista y autor dramático.

Nació en Valdepeñas en 1927 y desde muy niño se aficionó a la lectura teatral y a dibujar las escenas leídas en obras de Jardiel, Gómez de la Serna, Moratín, Zorrilla...

En 1942 ingresa en la Academia de Bellas Artes para seguir el oficio de pintor, tras renunciar al de actor y al de músico, y allí conoce a Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory y se incorpora al movimiento “postista”, especie de dadaísmo corrosivo. Expone sus primeros dibujos en la Galería Clan de Madrid.

Sus gustos poco académicos le aconsejan marcharse a París en 1952, con una beca de estudios.

Con unas cartas de recomendación entra en contacto con Bretón y el grupo de Montparnasse y Saint-Germain-dés-Prés: Merleau

Ponty, Jean Paul Sartre, Ionesco, Beckett, Adamov, el pintor Wols.

Se interesa por el teatro alemán y polaco y sobre todo por el gran melodrama romántico, al tiempo que desarrolla su afición por el mundo de la ópera.

Estudia el mundo de Brecht por el que se siente fuertemente atraído. En la Opera Cómica del Berlín Este realiza algunos trabajos para ópera. Vive un tiempo en Venecia y en 1963 regresa a Madrid.

José Luis Alonso conoce algunos dibujos suyos y le pide que haga la escenografía y los figurines de su próximo montaje de dos piezas cortas de Ionesco: *El rey se muere* y *El nuevo inquilino*. En tanto Alonso le recomienda a Marsillach que necesita un escenógrafo para *Pígmalión* que prepara para estrenar en el teatro Goya.

A partir de este momento se suceden ininterrumpidamente los trabajos con Alonso, Marsillach, Narros, Osuna, Tamayo, Morera, González Vergel, Facio etcétera.²⁰

En una entrevista de José Monleón con Gerardo Vera²¹, a propósito del “espacio poético” (en la que se vuelve a insistir en la incapacidad de los escenógrafos de posguerra para la creación de este espacio poético), al tratar el caso de Nieva ambos reconocen sus escenografías como “dotadas de una sensorialidad y de unas referencias culturales que nada tenían que ver con el tono ilustrativo (!), ajustado mecánicamente a las acotaciones de la mayor parte de los decorados teatrales de la época. La presencia de Nieva ejerció una positiva influencia sobre los escenógrafos posteriores”.

Es cierto que en el caso de Francisco Nieva nunca se dudó de su genialidad desde

¹⁹ Entre una bibliografía abundante y numerosísimos artículos damos aquí unas referencias básicas:

Peláez Martín y Andura Fernanda: “50 años de figurinismo teatral”, *op. cit.*

id.: *Francisco Nieva: Exposición Antológica* [catálogo]. Madrid, 1990.

Francisco Nieva: *Teatro Completo* (2 vol.). Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1991. [Introducciones de Angélica Bécker y Jesús Barrajón].

Barrajón, Jesús: *La poética de Francisco Nieva*. Diputación de Ciudad Real, 1987 (BATM).

²⁰ Peláez, Andrés y Andura, Fernanda: *op. cit.*, p 96 y ss.

²¹ “Con Gerardo Vera, el escenógrafo. Crear un espacio poético. Una entrevista de Jose Monleón”, en *Primer Acto*, nº 216, nov-dic, 1986, p. 25-29.

su primer trabajo para *Intermezzo*. Y que a pesar de su estilo personalísimo es del autor del que se conocen y reconocen mayor número de discípulos. A esto contribuyó también su magisterio en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

Desde su llegada a España, Nieva advierte un alejamiento de nuestra escena del teatro experimental que por estos años invade los teatros de París o Berlín. Aboga por un teatro menos “literario” para que el escenógrafo investigue formas nuevas, un teatro nuevo, un escape de “las virtudes exclusivamente decorativas de los decoradores”²².

Sin embargo su encuentro, como hemos dicho, con Alonso y Marsillach, le atraen a propuestas muy complejas en la puesta en escena. Sus contactos con el panorama escenográfico le denota la disponibilidad de estos profesionales para hacerse cargo de proyectos más arriesgados de los habituales de la cartelera tanto en el teatro de comercial, oficial o del teatro independiente. Es la ausencia de textos nuevos lo que impide a los escenógrafos asumir riesgos en propuestas que vayan más allá de la inquietud del concepto “de la unidad plástico-dramático del espectáculo en unidad con el texto”²³.

Es en el teatro catalán con Fabiá Puigserver donde Nieva advierte de manera elocuente los riesgos a que hace referencia. O también en Mampaso, “que se atreve a una experimentación espacial y simbólica nueva en el teatro español”²⁴. Incluso en esta su “no historia...” menciona como caso flagrante el no aprovechamiento de algunos de los grandes de nuestra escenografía como el de Cortezo o Burgos.

Su trabajo como escenógrafo le permite introducirse de manera inmediata en los ambientes teatrales y convertirse en un teórico escénico buscando en el lenguaje escenográfico lo visual y lo gestual.

En su primer trabajo para el teatro María Guerrero *El rey se muere* y *El nuevo inquilino* (1964), dos piezas breves de Ionesco, dirigidas por José Luis Alonso, su planteamiento escénico no parte de las propuestas truculentas de disparate y humor del texto. Nieva escapa a lo que le habría resultado más fácil y sólo teniendo en cuenta la lírica belleza del texto, crea su espacio y figurines. No con la intención —él mismo lo explica²⁵— de “renovar lo renovado” sino de hacerlo próximo a nosotros, “como algo que nos concierne muy directa y profundamente”.

Al tiempo que desarrolla una fructífera labor con la escenografía, en especial con José Luis Alonso, del que afirma era el mejor escenógrafo, desarrolla su actividad como dramaturgo (actividad iniciada desde antes de su viaje a París) y como director de escena, entra en dura colisión con los textos con los que ha de trabajar. Esta será una de las razones por las que casi desde el inicio Nieva intente alejarse de la escenografía para crear su propio teatro. Teatro que ya estaba, como en Picasso, en sus propios dibujos, impregnados de ilusionismo simbólico.

Para el Teatro Nacional de Cámara, realiza la escenografía y los figurines de *Marat-Sade*, (1968), de Peter Weiss, dirigida por Adolfo Marsillach. Como en su anteriores trabajos Nieva abandona la propuesta del autor y diseña un espacio que, sin traicionar al texto, antes bien, crea un espectáculo con el que consigue diferenciarse del resto de los montajes del extranjero, como señala acertadamente Monleón²⁶.

²² Francisco Nieva: “La no historia de la escenografía teatral en España” en “Paisaje intermitente de la escenografía española”, Cuadernos *El Público*, nº14, p. 14

²³ Nieva, Francisco: *op. cit.* p., 14

²⁴ Francisco Nieva: *op. cit.* p. 14

²⁵ Francisco Nieva: “Solución de un problema escenográfico”, en *Primer Acto*, nº 59, diciembre, 1964, p. 18-19

Configura como espacio un enorme madero presidido por un gran buey abierto en canal, sangrante, inspirado por Rembrandt. Una atmosfera asfixiante barroca y expresionista, a lo Murneau, donde no estaba ausente el mundo goyesco-solanesco, lo que en su conjunto dieron al texto una atmósfera de inmediatez como contra lectura a un texto brechtiano para el que Nieva se apoyó en Artaud.

“Podríamos resumir —escribía el crítico de *Pueblo*— diciendo que con unos figurines y unos decorados de Nieva, que son prodigio de ambientación goyesco-solanesca... Marsillach ha montado un espectáculo de *happening* dramático, en el que se sienten participantes todos los espectadores”.

“Masas, movimientos, luces movidas sobre el admirable escenario de Nieva. La escenografía —según *Marca*— priva sobre la dialéctica, la forma sobre el fondo”.

Las influencias de los dibujantes y grabadores de la *Ilustración española y Americana*, de Doré, del Fortuny de Venecia y el Madrid de Gómez de la Serna le convierten en un creador de ambigüedades, de elementos irreales y maldades soterradas para diseñar los personajes más grotescos y arquetípicos y garabateados como extraídos del mural esperpéntico de Valle-Inclán. Por este motivo en *Romance de Lobos* (1970), dirigida por Alonso, en el María Guerrero, no resultó reiterativo —un problema planteado por Marsillach en *Águila de Blasón*— que sobre la lectura de las acotaciones valleinclanescas, Nieva creara su propia ilustración con una brutal distorsión del espacio pleno de ferocidad e ironía. Por extraño que pudiera parecer no estaba ajena la seducción espacial de Galdós y Larra. Espacios y figuras siempre colocados en si-

tuaciones limítrofes “entre la ficción y la realidad, como un buen narrador”²⁷.

El mismo Nieva había expresado su preocupación por la puesta en escena del teatro de Valle: “Que Valle-Inclán no haya logrado, en su propio país, una interpretación justa de las imágenes parlantes sugeridas por él, revela en nosotros tales carencias de información y de sensibilidad que nos debieran avergonzar”.

Un sentimiento infantil del teatro como un gran juguete, como una divertida travesura “como un juego malvado, como algo que nos descarga y nos libera de la misma forma que los niños cuando traman hacer un mal”²⁸ que le llevó a la incesante actividad de crear bellísimos teatrines (en la tradición de los de Seix Barral, o los Minerva o Pollock) es la concepción que en varias ocasiones ha tenido con algunos textos, como en *No más mostrador*, versión propia del texto de Larra, dirigida por Morera. O, anteriormente, en uno de los proyectos más ambiciosos e imposibles del teatro Español: el montaje de *El zapato de raso* (1965), empeño personal en su producción del entonces Ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne. La versión del texto le fue encomendada a Antonio Gala, la escenografía y figurines a Nieva y la dirección fue de Jose Luis Alonso.

Nieva concibió todo el texto como un espectáculo total: drama histórico, ópera, ballet, pantomima etcétera

Aunque el texto estaba inspirado en la obra de Sert, ni Alonso ni Nieva cayeron en esta coacción que hubiera llevado a la obra a verdaderos padecimientos estéticos. Los muchísimos cambios que la obra exigía fueron solucionados con elementos y proyecciones dibujados por Nieva próximos a la estética

²⁶ Jose Monleón: “Notas a un estreno muy importante”, en *Primer Acto*, nº 102, septiembre 1968, p. 11 y ss.

²⁷ Martín Gaité, Carmen: recogida la cita en el texto de “Francisco Nieva: exposición antológica”, *op. cit.*

del “comic” y de las películas de aventuras de Errol Flynn. Los figurines diseñados, más de ochenta, para los personajes estaban tratados desde la seducción, convirtiéndolos en tópicos materializados en objetos deseables. Nuevamente su ironía salvó un espectáculo lleno de dificultades y cargado de pedantería histórica. La crítica acogió esta propuesta con entusiasmo: “los decorados de Nieva contribuyeron a enaltecer este gran espectáculo”.

Concluiremos estas líneas sobre el trabajo de Francisco Nieva —nos ha bastado con unos ejemplos aplicables a cada una de sus colaboraciones— cerrando con palabras que sobre su obra y su entorno ha escrito José Luis Morales²⁹: “Los complejos ámbito, intelectual y artístico, en que se desarrolla la obra de Francisco Nieva, vienen a ofrecernos unos resultados en los que es fácilmente advertible una condición post o neo renacentista que anima todas sus creaciones; un humanismo donde lo barroco, en su proyección dorsiana se pone de manifiesto desde unas premisas de desconcertante y valiosa originalidad”.

Otro caso de importancia renovadora en el escenario de la plástica teatral es **Miguel Narros**, aunque en este caso tengamos sólo que referirnos a la indumentaria.

Su carrera teatral ha estado principalmente dedicada a la dirección escénica en la que ha conseguido ser una de las figuras imprescindibles del panorama teatral contemporáneo, junto a los nombres de Luis Escobar, Jose Luis Alonso o Adolfo Marsillach.

Inicia su carrera en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, donde recibe clases de Carmen Seco y de Manuel Comba. Con él empieza a dibujar y con Vitín Cortezo en su casa.

En 1951 marcha a París donde trabaja con Jean Vilar y hace amistad con Gérard Philippe, María Casares y Jeanne Moreau.

Vuelve a Madrid y realiza su primer trabajo como director de escena, *Música en la noche*, de Priestley, con el Teatro Popular Universitario. Más tarde, en 1953, funda el Pequeño Teatro Universitario.

Su primer trabajo como figurinista se lo encarga Tamayo para *Crimen y Castigo*, en 1949.

En 1957 regresa a Madrid y trabaja con Dido Pequeño Teatro junto a Josefina Sánchez Pedreño. Crea el TEM (Teatro Estable de Madrid) en 1959.

Tras el cese de Marsillach en el Español en 1966 es llamado para este teatro. En todos los montajes que realiza para este teatro encarga las escenografías y los figurines a Paco Hernández, Francisco Nieva, Pablo Gago, Vitín Cortezo, Ortiz Valiente, Luis de Ben, Fabiá Puigserver, Sigfrido Burmann. Sólo utilizó figurines suyos para *La marquesa Rosalinda* (1970) juntamente con Francisco Nieva.

Dotado de unas facultades extraordinarias para el dibujo y con gran conocimiento de todo lo relativo a tejidos e historia de la indumentaria Miguel Narros es uno de los valores más positivos en nuestros escenarios.

Al moverse en el campo de la dirección y en la investigación, también en la interpretación, posee un conocimiento del personaje teatral que no es común a otros diseñadores. Utilizando los caminos del expresionismo define a cada uno de los tipos y sus conflictos creando otra “literatura” con sus diseños.

Narros ha huido de la copia arqueológica para, a partir de unas ligerísimas notas temporales, acertar en la intemporalidad de cada diseño, una atmósfera espacial concordante con las premisas del texto y con la interiorización de cada personaje. Sus diseños han sido puntos de reflexión para todos los movimientos progresistas del teatro español.

²⁸ Barrajón, Jesús, *op. cit.* p. 13

²⁹ Morales, Jose Luis: *Francisco Nieva*, en “50 años de figurinismo...”, p. 15

La creación del Centro Dramático Nacional con Adolfo Marsillach como director y más tarde la continuación en el cargo de Nuria Espert y José Luis Gómez; la posterior llegada de Lluís Pascual, incorporaron a la escena de los teatros públicos, no sin esfuerzos e incomprensiones, al tiempo que un nuevo repertorio una serie de escenógrafos preparados para asumir una forma de teatro que la nueva sociedad democrática española exigía.

Nuevamente parte de la renovación escénica hubo de llegar de fuera, como había ocurrido anteriormente con Busato, Burmann o Barradas, ahora de la mano del arquitecto veneciano Andrea D'Odorico o del argentino Carlos Cytrynowski. Y fundamentalmente con el desembarco en el Centro Dramático Nacional de algunos de los grandes escenógrafos catalanes como Fabiá Puigserver, Iago Pericot, Montse Amenós e Isidre Prunes.

Otros se acercaron por los caminos del teatro independiente como en los casos de Gerardo Vera o Pedro Moreno.

Ellos son los creadores de una escenografía adecuada a un nuevo teatro y a un concepto del espacio que dista mucho del que tu-

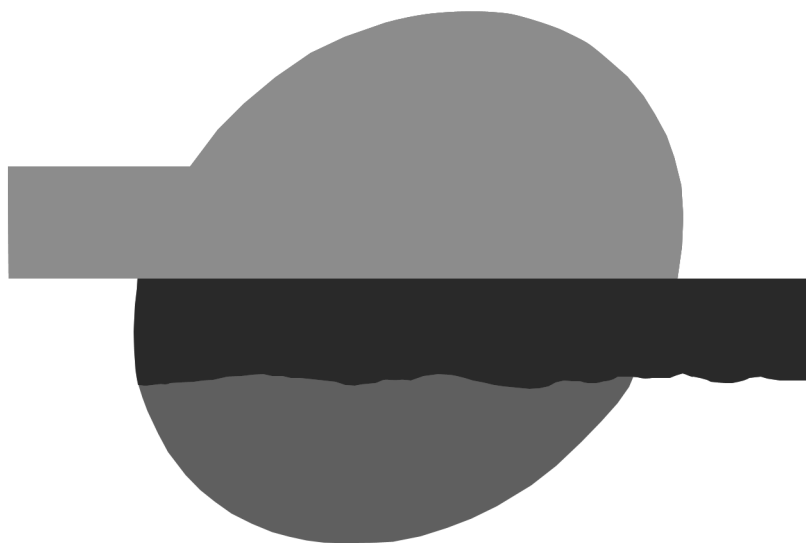
vieron que inventar sus antecesores.

Pero, como decimos, esta labor renovadora fue impulsada desde muchos años atrás, lo que ha impedido los sobresaltos a la hora de planteamientos arriesgados. Ahora ya queda lejos la intervención de los pintores en la escena y la llegada de algunos, como Equipo Crónica, Jose Hernández, María Pepa Estrada, Guinovart, Urculo, Ops, Alfredo Alcáin, Joan Ponç y otros muchos, tienen ya el carácter de extraordinario, frente a lo que fue habitual.

La historia de la escenografía en España entre 1940 a 1975, no dista mucho de nuestra historia general del arte.

Eduardo Haro Tecglen al recordar la figura de Jose Caballero y a propósito de su cartel para *El arrogante español*, repuesta por Pérez Puig en el Español, como homenaje a Cayetano Luca de Tena, mencionaba la escenografía de Burgos y escribía que “en estos mismos decorados rehechos por Burgos sobre su propia creación anterior está el estilo de la gran época: las casas apiñadas, el aire fresco de la calle, el soplo de la noche”.

REPSOL
YPF





MUSEO VÁLLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL
(A CORUÑA)

CONGRESO NACIONAL
LA GALICIA DE
VÁLLE
INCLÁN

del 29 noviembre al 3 de diciembre
2004



Concello de A Pobra do Caramiñal





**CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA**



Casa - Museo
Ramón del Valle-Inclán

Rúa Luces de Bohemia
Vilanova de Arousa



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P

5 €