

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ainhoa Teresa Amestoy D'Ors

Director

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2016



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

**HISTORIA DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA
EN ESPAÑA:
MIGUEL NARROS**

TESIS DOCTORAL

presentada por

AINHOA AMESTOY D'ORS

Dirigida por

Dr. JAVIER HUERTA CALVO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

2015

SUMARIO

Agradecimientos	5
Prólogo	7
I. Una vida dedicada al teatro	9
I. 1. Infancia y primera juventud	11
I. 2. Francia y Barcelona	15
I. 3. William Layton	19
I. 4. La consolidación de un director: Teatro Español y Andrea D’Odorico	29
I. 5. Últimos años	33
I. 6. Idiosincrasia dentro y fuera de la escena	34
II. Poética: en busca de la imaginación y la belleza	43
II. 1. Concepción teórica	45
II. 2. Mentores del creador	50
II. 3. Pilares de la puesta en escena	54
II. 4. Proceso de ensayos	58
II. 5. Un director revolucionario	64
II. 6. Tratamiento textual y sentido interpretativo de la puesta en escena	66
II. 7. Narros, director de actores	74
II. 8. Concepción plástica: escenografía, iluminación y vestuario	90
II. 9. Sonido	108
II. 10. Recurrencia en los títulos	115
II. 11. Danza, ópera, zarzuela, cine y televisión	122
II. 12. Producción teatral	124
III. Puestas en escena de Miguel Narros	135
III. 1. Cronología comentada	137
III. 2. Clasificación por épocas, países y autores	373

IV. Conclusiones	397
Conclusiones	399
Summary	405
Apéndices	409
Documentación fotográfica	411
Bibliografía	421
Entrevistas realizadas	441

AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar mi agradecimiento a todos aquellos que me han dado su apoyo para que esta tesis doctoral haya podido desarrollarse.

A mis padres, que fueron los que primero me introdujeron en el mundo de la escena y que me enseñaron a admirar esta disciplina artística y, más concretamente, la mágica mano de Miguel Narros. Ellos son también los culpables de que yo haya tenido la inmensa fortuna de compartir cenas, anécdotas, ensayos, funciones, conversaciones y viajes con el director y su equipo. Gracias por su sostén y persistencia, y por darle sentido al trabajo y a la vida. Gracias a los amigos y familiares —especialmente a Olaya, Darío y Rafa— que me dan la mano para que camine con gran firmeza e ilusión día a día.

A todos los que, desde diferentes ámbitos —periodísticos, literarios, educativos, etcétera—, han contribuido a que este estudio fuese dando pasos a lo largo de los últimos años. Pienso, entre otros, en personas como Ricardo Doménech, Fernando Doménech o Rosana Torres. Gracias a todas las personas cercanas a Narros: sus familiares y colaboradores habituales. E indudablemente a aquellos que han ayudado con inmenso cariño a través de entrevistas personales —cuyos nombres saldrán citados en páginas posteriores— o de labores de documentación —especialmente al equipo del Centro de Documentación Teatral—.

A Javier Huerta Calvo, director de esta investigación, por su inestimable comprensión, confianza, disponibilidad, seguridad, lucidez y amor hacia el teatro. Espero que sigan apareciendo muchas oportunidades de colaboración. Y a los profesores del departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Complutense de Madrid, de los que partí para la realización del doctorado.

Gracias por último a mi querido, brillante y generoso Andrea D’Odorico, fallecido en 2015, y al inigualable Narros por permitirme bucear en sus vidas y obras. Sin duda, el carácter de Narros ha empapado mi escritura. Como hacía con la dirección de actores, cuando conseguía que las relaciones sociales y necesidades del propio actor se asemejasen a las de su personaje, en esta ocasión también ha logrado empujar la investigación hacia su terreno, de forma que, en ocasiones, la investigadora que escribe estas líneas se deja guiar

por ese elegante, culto, caótico, exigente, frívolo, divertido y loco carácter del fallecido director. Confío en que si ambos pudiesen hojear el escrito, lo aplaudiesen —he tratado de escribirlo con cariño e interés—. Ha supuesto para mí un privilegio conocerlos de cerca, colaborar con ellos y ahondar en su trayectoria.

PRÓLOGO

El estudio que se desarrolla en las próximas páginas desentraña el trabajo de puesta en escena desarrollado por Miguel Narros, uno de los directores de escena más relevantes del teatro español de la segunda mitad del siglo XX, del que somos deudores en la actualidad y del que todavía no se han publicado análisis exhaustivos. Indudablemente el trabajo desempeñado por el director no va a estar desligado de su recorrido vital —clave para la comprensión de su trayectoria profesional—, de la comparación con el teatro español del periodo y de la relación con otros profesionales del panorama cultural española.

No se pretende hacer un examen detallado de títulos concretos, ni profundizar en un aspecto puntual de su recorrido artístico. El objeto del trabajo ha sido tratar de observar a Narros en su totalidad, con el conjunto global de su obra cerrado, para extraer conclusiones relacionadas con la situación del teatro en España y desentrañar una concepción poética del director estudiado y una teoría de la práctica escénica.

Se parte de un recorrido biográfico, el cual, inevitablemente, desvela algunas ideas que se desarrollan ampliamente en capítulos posteriores, relacionadas con gustos estéticos o prioridades en la vida profesional del creador. Y es que unas partes del estudio se dejan contaminar por otras, ya que nos referimos a un ámbito profesional donde la frontera entre la vida pública y la privada, el trabajo y la familia, los amigos y los compañeros de trabajo, el deber y el ocio, están intrínsecamente relacionados.

Posteriormente se lleva a cabo un análisis de la poética de Miguel Narros —un estudio de su teoría de la dirección— en el que se buscan sus referentes, su concepción como director de escena —basándose en lo que quiere contar y la estético—estilística que va a usar para contarlo— y el trabajo con los diferentes componentes o elementos constitutivos de un espectáculo.

Finalmente se incluye un amplio compendio cronológico de todos sus montajes —con la ficha técnica y el registro y resumen de varias de las reseñas críticas de cada estreno—, seguido de la clasificación y comentario de los distintos periodos histórico-literarios. Las

ideas de la poética derivan en gran medida de este corpus, pero se ha preferido disponer el material de esta manera por el formato en modo de fichas del capítulo.

Tras ello se presentan unas breves conclusiones que hacen ver la extraordinaria importancia de este prolífico y ejemplar «hombre de la escena», en el mapa teatral de las últimas décadas.

Se adjunta asimismo en un CD información gráfica de sus montajes —aspecto clave para comprender el objeto de estudio— y una selección de fotografías personales.

I. UNA VIDA DEDICADA AL TEATRO

I. 1. INFANCIA Y PRIMERA JUVENTUD

Miguel Narros Barrios nació en Madrid el 7 de noviembre de 1928. Según cuenta su sobrina Antonia García Narros, su madre —Fabriciana Barrios— provenía de la localidad de Bernardos, en la provincia de Segovia. En ese pequeño y humilde pueblo —de una España hermética y oscura—, tras fallecer su hermana, se había visto obligada a casarse con su cuñado y hacerse responsable de sus cuatro sobrinos. Con el marido de su hermana, Fabriciana tuvo una hija (Mari Gaitero Barrios)¹.

Tras la muerte prematura de su esposo, Fabriciana cogió a los cinco niños y decidió instalarse en Madrid, en la zona de Cuatro Caminos. En ese barrio de Chamberí abrió primero una frutería y luego otra más. Un atractivo hombre enloqueció con ella y la estuvo cortejando largo tiempo hasta que ella aceptó ser su mujer. Era el señor Miguel Narros, proveniente de una familia de saqueros. La pareja tuvo cinco hijos: Petra —la mayor y el ojito derecho del padre—, Miguel —el segundo y el ojito derecho de la madre—, Pepe, Líber² y Paquito.

Al comienzo de la guerra, la familia se trasladó a Murcia, donde vivió sin pasar hambre, gracias a la huerta y a los negocios y comercios ilegales que conseguirán los padres. Por la noche, cuando todos dormían, descargaban en la casa de los Narros Barrios productos como vino, aceite o harina en grandes cantidades. La madre entonces cocinaba rápidamente esos ingredientes para preparar rosquillas que ocultaba bajo la cama y luego vendía, o recogía botellas vacías para distribuir el vino y venderlo también. Esta circunstancia llevó a los hijos a tener grandes atracones de alimentos: así sucedió, por ejemplo, con las rosquillas mencionadas. En ocasiones, estos mismos hijos eran los recaderos a la hora de cambiar una botella de vino por un pollo, u otros cobros en especie. La señora Fabriciana también se encargó de cocinar para un escuadrón situado en Churra, pedanía de Murcia.

Después de la guerra, los Narros Barrios volvieron a Madrid, a la laberíntica, triangular y soleada casa, situada en lo que ahora se conoce como la zona de Canal. Y allí crecerán los

¹ Trabajó en casa de Narros desde el año 1970 hasta el año 1982, aproximadamente, según cuenta Celestino Aranda, pareja del director.

² Esta hermana es la única que vive todavía. Reside en Venezuela.

niños en el seno de una familia poco convencional, con un padre desprendido, de voz ronca —tanto que terminó por no ir a los estrenos de su hijo para no arruinar la función con sus sonoros ronquidos— y algo bebedor, capaz de enloquecer a su esposa, con gestos como el de dar a su hijo un billete de mil pesetas para limpiarse tras ir al baño.

Miguel y sus hermanos quedaron huérfanos de ambos padres muy jóvenes. El pequeño de la casa, Paquito, contaba solo con catorce años, y Miguel tendría unos veintidós.

Pasada la infancia, mantuvo el vínculo con su familia —especialmente con sus hermanos de sangre—, que siempre permaneció muy unida, pero guardando la independencia propia de su carácter. Con el único con el que estableció una relación algo conflictiva durante un tiempo fue con su hermano Pepe.

Lo que el reconocido director de escena ve en los primeros años de vida quedará reflejado en sus piezas hasta la madurez. Por ejemplo, en una de sus últimas puestas en escena, recuerda a su propia madre al afrontar el personaje protagonista de *Yerma*: «Quiero hablar de una época en la que mi madre tuvo una “no” educación, no las enseñaron a ser mujeres; mi madre, la pobre, hizo lo que pudo, pero odiando a mi padre mortalmente, porque muchas mujeres lo que han hecho ha sido odiar al marido; ahora nadie somete a nadie, pero mi madre fue sometida por la familia, que la hicieron casarse con su cuñado cuando enviudó de su hermana, que tenía cuatro hijos» [Torres, 2012].

Miguel Narros Barrios desde la infancia tuvo una especial inclinación por el dibujo y en su familia pensaban que se iba a dedicar a ello. Era un espléndido retratista. Como padrino de sus sobrinas mellizas, hijas de su hermana Petra, trató de contagiar su amor por las artes plásticas, regalándoles material para pintar cada vez que tenían que festejar algo. También le gustaba la escultura. En torno a los años cincuenta esculpió unos caballos con alambre, que primero plasmaba en dibujos (Celestino Aranda conserva alguno de estos bocetos). Por el contrario, nunca se vio tentado por el universo de la escritura —«todo lo más, escribí algunos poemas»— [Bayón, 1983].

Desde siempre se percibió también su pasión por el teatro —a pesar de que no había más artistas en la familia que le hubieran servido de referente—. Esa inclinación se mostraba presente incluso en su más profundo inconsciente, y prueba de ello es su habitual sonambulismo nocturno; episodios que solían acabar con Narros subido en algún lugar elevado —en una ocasión, en el tejado de la casa donde vivían— declamando en sueños. Le tenían incluso que atar para que no escapase. Esta predisposición personal hacia el universo de la escena le llevaba a representar obras con figuritas siendo todavía muy niño,

según cuenta Aranda. Dada su timidez, su forma de aislamiento era ingresar en el mundo de la imaginación y el teatro [Cardona, 1985: 5].

Dos de sus sobrinas han seguido sus pasos y se han dedicado a las artes escénicas: Ana Narros, hija de Paquito y contratada circunstancialmente por Narros en el Teatro Español como secretaria, y Antonia García Narros, hija de Petra, apasionada por la gestión teatral y colaboradora de Narros y D'Odorico desde el año 1993 hasta el año 2006.

En una entrevista del año 1988 [Arazo], Miguel Narros confiesa que su acercamiento al teatro comenzó a los trece años, cuando decidió ser actor de cine, con el convencimiento de que antes era fundamental conocer el mundo de la escena y adquirir tablas, «pero el teatro me apresó con su veneno; es como un gigantesco pulpo de enormes tentáculos. Y yo me dejé apresar». Y la dirección le absorbió. ¿Por qué? «Quizá porque soy exigente, perfeccionista, visceral; el director maneja más hilos que el intérprete. Mi vida ha sido el teatro...». Primero colaboró con un grupo de su barrio en el que curiosamente también estaba Berta Riaza. Y así dio comienzo una entrañable amistad que les uniría para toda la vida.

Posteriormente, en el año 1945, Narros se matriculó en el Real Conservatorio de Música y Declamación, ubicado en la calle San Bernardo, en un palacete del siglo XVIII, haciendo esquina con la calle Pez, y se formó para la escena en las clases sobre teatro clásico y teatro contemporáneo que impartía Carmen Seco, así como con otros profesores como Fernando Fernández de Córdoba, Anita Martos y Ricardo Calvo³. Entraría asimismo de meritorio con catorce años en el Teatro María Guerrero, donde permanecería casi una década. Recuerda especialmente su escenificación a los 16 años de un cuento de Dickens: *El anticuario* [Cardona, 1985: 5].

De joven acudió en bastantes ocasiones a espectáculos de zarzuela [Gabiña, 2000]; de hecho la primera vez que asistió al teatro fue para ver una zarzuela en compañía de su padre. Narros tenía siete años y la representación se desarrolló en el Teatro Romea de Murcia, en zona republicana.

³ «Yo tenía 16 años. Y entré en el Conservatorio con una ilusión enorme. Tener una profesora como Carmen Seco, a la que había visto en el María Guerrero, era formidable. Como también era formidable el ambiente del propio edificio del Conservatorio. Recuerdo con un gran cariño la mezcla que allí se producía... Estábamos dando clase de verso y oíamos un estudio de piano o unos ejercicios de canto, o escuchábamos taconear a las bailarinas con Laura San Telmo. Para mí aquel era un lugar donde estaba toda la creatividad, donde estaba todo el teatro, donde estaban todas las posibilidades... Tal vez era muy joven para pensar que todas las artes están unidas... Pero eso ya lo viví allí» [Amestoy Eguiguren, 2002 b: 26].

Yo la primera representación de teatro que vi fue en plena guerra. Debía tener unos siete años. Fue una zarzuela, *La Dolorosa*, de Serrano. La vi en Murcia y me fascinó. Aquello de que en un escenario pudiese haber una imagen superpuesta, a través de una nube, de una mujer caminando con un niño mientras el padre Rafael cantaba su romanza, me fascinó. Estábamos en zona roja... Al terminar la representación, se saludaba, y todos los frailes lo hicieron con el puño en alto... ¡Todavía lo recuerdo! En la posguerra, el teatro en España era bastante deficiente. Había mucho teatro en Madrid. Sobre todo, de tipo comercial, donde predominaba Torrado, y también algún que otro Benavente, aunque en ese momento no estaba bien visto... Un teatro con decorados pintados, con decorados de papel, con lo cutre que podemos pensar del teatro. En cambio, Escobar venía de sus viajes a Londres y a París y traía una renovación, algo nuevo, como si se hubieran abierto las ventanas para que saliese el polvo. Esa es la percepción que tenía de Escobar [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 26-27].

Efectivamente, Escobar le enseñó ese teatro distinto, profesional, culto y refinado. Fue el aire fresco y la figura decisiva de la maltrecha España de posguerra, como declaró en varias ocasiones. Dice el director: «Aquí había un teatro al uso, se hacían obras de Torrado. Mihura y Tono estrenaban muy poco, su popularidad llegó algo más tarde, y lo que había era unas compañías con un repertorio. Se trabajaba muy deprisa. Las primeras figuras se sabían ese repertorio, pero las compañías no estaban conjuntadas». A partir del trabajo que se hizo en el Teatro María Guerrero, sin embargo, las cosas empezarán a cambiar [Cardona, 1985: 5].

Narros pasará su adolescencia aprendiendo de grandes maestros como el mencionado Luis Escobar, Humberto Pérez de la Ossa o Vitín Cortezo. Son los que le harán avanzar y replantearse su vocación, que poco a poco se irá orientando hacia el terreno de la dirección —la actuación le resultaba difícil de sobrellevar debido a su timidez—. Escobar les enseñará —a él y a otros muchos: Alonso, Marsillach, etcétera—, entre otros aspectos, la importancia de la luz o del análisis del texto. Dice el propio Escobar de Narros: «Era un chico que empezaba, pero empezaba muy bien. Tenía una enorme afición, se convirtió en un verdadero puntal. Entonces no teníamos seminarios, ni un método teórico, pero sí un estilo propio que era la naturalidad, la falta de afectación. Se aprendía trabajando y viendo trabajar» [Bayón, 1983].

Cuenta Celestino Aranda: «Creo recordar que lo primero que dirige Miguel es en la mili con unos dieciocho años. Allí, a raíz de un enchufe, formó un grupo con las hijas de un general o un coronel, de las que se hizo amigo».

En Madrid, alrededor de los años cincuenta, un grupo de jóvenes artistas, entre los que estaba Narros, se reunía de forma habitual en la calle Serrano, en la enorme casa familiar de José Luis Alonso Mañés, para realizar representaciones —en ese contexto Berta Riaza, por ejemplo, representó *Electra*—. Era un momento de búsqueda inquieta, según Narros: «José Luis traducía las obras que llamábamos teatro prohibido, cosas de Sartre, de O’Neill, de Cocteau... Era una especie de fiesta entre amigos, donde leíamos y representábamos».

Decía Alonso orgulloso:

Era en la calle Serrano, nada menos, y hacíamos obras que hasta estaban en el Índice. A lo mejor, en *Muertos sin sepultura*, de Sartre, el suicida se asomaba al balcón gritando. Por fortuna era una casa grande, cabíamos casi cien, alquilábamos sillas de tijera. Como no había muchos sitios para ver teatro vivo, los propios Luis Escobar o José Tamayo venían a ver lo que hacíamos. Incluso teníamos proyectores. Hubo noches estupendas, como cuando Margarita Lozano hizo *La voz humana*, de Cocteau, o Berta y Narros actuaron en *El pozo*, de Julio Alejandro. Profesionales y críticos llenaban aquello, luego se hacían entre nosotros reseñas, tertulias... Yo ya me iba decantando del todo por la dirección. Miguel estaba aún muy volcado a interpretar» [Bayón, 1983].

Fueron años en los que Narros estuvo muy unido a Alonso, con el que llegó a tener una relación de pareja. Es Narros el que da fin a la relación por considerar a Alonso excesivamente miedoso y pusilánime, según cuenta Celestino Aranda.

I. 2. FRANCIA Y BARCELONA

Narros conoce posteriormente a Jaime Vigo, que será su pareja desde principios de los años cincuenta hasta los sesenta. Vigo se dedicaba a la medicina, concretamente a la especialidad de psiquiatría, y trabajaba con Joan Obiols, el médico de Dalí⁴. Era seductor, polifacético —gran cocinero, entre otras virtudes—, ilustrado e influenciado en gran medida por la cultura francesa, ya que su familia provenía del país vecino, a pesar de que él había nacido en Cataluña, en La Bisbal⁵. Fue quien introdujo a Narros en el entorno de

⁴ Si en Madrid los jóvenes artistas se reunían en casa de los familiares de José Luis Alonso, en Barcelona será Obiols el que ceda su casa —concretamente la sala de espera de la consulta— para que se realicen funciones.

⁵ No es extraño, dado este origen, que él y Narros desarrollasen un espectáculo como el *Auto de la Pasión*, lleno de referencias populares próximas a este espacio geográfico.

María Casares y Jean Vilar (director del Théâtre National Populaire desde 1951). Narros realiza a partir de ese impulso seminarios en París donde permanecerá un año ampliando conocimientos. Se podrá costear el viaje gracias a una beca del Liceo Francés.

La etapa en París, con Jean Vilar, le sirvió para aprender que había otra forma de hacer teatro, otra modo de enfrentarse con los clásicos —«Jean Vilar me aporta en los clásicos un poco de aire nuevo. El tratar a los clásicos sin ningún respeto y con una realidad y una verdad excepcional»— o con los grandes autores europeos [Amestoy Eguiguren, 2002 b y 2012].

El espacio para los montajes de Jean Vilar era muy impresionante. Un escenario monumental que no tenía límites. Y allí era importante la interpretación, los actores. ¡El decorado no existía prácticamente! El decorado era la palabra del autor y el resto era lo que el actor nos estaba dando. En esa compañía estaba Gérard Philipe, Jeanne Moreau y María Casares... María Casares haciendo de Lady Macbeth o protagonizando *El triunfo del amor*, de Marivaux. Gérard Philipe con *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset. Jeanne Moreau interpretando a la prima de *El Príncipe de Hamburgo*, de Kleist, y Jean Vilar haciendo el *Elector*. Lo que me enseñó Jean Vilar, lo que yo aprendí de él, es que el actor es el creador no de un personaje, sino de miles de personajes. Un texto está muerto, un texto no tiene vida, unos personajes no tienen vida, si el actor no les presta su cuerpo, su sangre, sus emociones. Y, al mismo tiempo, el personaje le da al actor una serie de cosas, una forma de pensar, una forma de comportamiento. Eso es fundamental. Que haya una especie de intercambio, una especie de careo. Lo que el actor le pide al personaje y lo que el actor es capaz de dar al personaje, y qué es lo que recibe del personaje y de qué manera lo recibe. Esto es fundamental. Y está en todas las obras. Esto no es un invento. El análisis de las obras te lleva a esto... En París, también estaba, claro, la Comédie-Française. Yo, como todos los jóvenes en esa época, era muy snob. La Comédie-Française no me interesaba nada. Los viejos monstruos de la casa de Molière no me interesaban. Era un teatro muy amanerado, muy de alejandrinos. Y los alejandrinos, desgraciadamente, son todo lo contrario que la versificación de nuestro teatro clásico: versos de distintos metros. La versificación monótona del alejandrino me aburría [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 28-30].

Posteriormente, por amor, se instala en una miserable Barcelona con el deseo de quedarse a vivir allí y cada vez más convencido de que su inclinación teatral está más próxima a la dirección que a la actuación. En esta ciudad sufrirá vituperios y persecuciones por su orientación sexual y será condenado en aplicación de la «Ley de vagos y maleantes», modificada por el régimen franquista el 15 de julio de 1954 para incluir la represión de los

homosexuales⁶. Uno de sus hermanos tendrá que desplazarse a Cataluña para pagar las fianzas.

Su bisexualidad, aspecto que según cuenta gente próxima a él padeció en silencio, siempre será un tema delicado en el ambiente más cercano a la familia. En los años de juventud vivió una aventura con una sofisticada y millonaria mujer estadounidense que le ayudó a abrir el Teatro Estudio de Madrid, y también es plausible que tuviese una relación amorosa con una de sus amigas y actrices más veneradas, Margarita Lozano, nacida en Tetuán en 1931 pero vinculada a Lorca (Murcia) desde su infancia. Lozano era de familia acomodada, bellísima y moderna. Cuando todavía era muy joven tuvo un hijo de padre desconocido. Se rumoreó incluso que pudo haber sido el propio Narros —con las consiguientes críticas de la familia que no entendía por qué no se hacía cargo del niño—, aunque finalmente salió a la luz el nombre del verdadero padre de la criatura, un barcelonés casado de buena posición económica.

Margarita Lozano desaparecerá de la escena teatral española en los años sesenta tras casarse con Sandro, un millonario italiano, que adoptará a su hijo Paco. La pareja se asentará catorce años en África para tratar de sacar adelante, sin éxito, una serie de negocios. En Italia Lozano realizará una brillante carrera cinematográfica de la mano de Pasolini, Bolognini, Nelo Risi y los hermanos Taviani, aunque también trabajó para realizadores españoles como Luis Buñuel, Rovira Beleta, Mario Camus o Gutiérrez Aragón. Narros irá a visitar a Margarita Lozano en alguna ocasión a Italia. Actualmente la actriz vive en la costa murciana, en la llamada «casa azul», de Puntas de Calnegre.

Narros participó en varias puestas en escena como actor. Compartió reparto con grandes damas del teatro como Lola Membrives, e incluso interpretó el papel de mensajero en la *Medea*, de Nuria Espert, del año 1954 (en el Teatro Grec). Fue la única vez en la que coincidió con la conocida actriz. Este mismo espectáculo le condujo a entablar amistad con Julieta Serrano, una de las actrices que más veces ha colaborado con el director a lo largo de toda su carrera.

En estos años «se involucra en acciones frente el teatro español del momento, como Arte Nuevo, con Alfonso Sastre» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 30], y dirige su primer

⁶ «Yo no me miro porque mi vida me podría horrorizar; vivir es la cosa más absurda del mundo, al menos tal y como lo hacemos, marcados por represiones y tabúes, como el rechazo hacia la homosexualidad, que durante largo tiempo era algo prohibido y penado con cárcel..., al menos en algo hemos mejorado y ahora soy el respetable marido de un señor» [Torres, 2003 a].

montaje semiprofesional: *Música en la noche*⁷. Lo que le atrajo del arte de la dirección fue «ver de qué manera se podían resolver problemas que desde el campo actoral no eran tan claros. El actor tiene que ser mucho más obediente a un pensamiento o a una forma de creación de otra persona» [Cardona, 1985: 5].

Jaime Vigo y Miguel Narros, con el apoyo de Alfredo Matas, crean la compañía Pequeño Teatro, siguiendo el ejemplo del Piccolo Teatro di Milano, de Strehler⁸. Vigo tuvo una influencia decisiva en Narros y otros integrantes del grupo; les prestaba libros y elegía las piezas que se podrían montar, al tiempo que se encargaba de la producción de los espectáculos y aprovechaba los contactos de los que disponía.

Los que le conocieron en estos años resaltan especialmente el atractivo físico del joven Miguel Narros; su mirada melancólica, su porte y altura, y su aire aristocrático y de galán. Todas estas cualidades le daban una presencia contundente cuando se situaba sobre las tablas para actuar. No obstante, en una entrevista personal con Julieta Serrano, la octogenaria actriz dice que Narros al trabajar como intérprete se ponía muy nervioso y le asaltaban múltiples inquietudes como la posibilidad de tener problemas con el texto.

Sumando varios de los montajes que habían sacado adelante, pudieron realizar en 1958 la gira por los Festivales de España, con el apoyo de una pequeña subvención. Julieta Serrano recuerda con especial emoción los bolos al aire libre por Extremadura, que supusieron prácticamente su iniciación en el teatro. En esta comunidad autónoma, Jaime Vigo consiguió convencer a varios alcaldes para que contratasen las funciones al margen de los Festivales de España⁹. Pasaron por Don Benito, Medellín o Almendralejo, con una compañía compuesta por actores muy jóvenes, como Julieta Serrano, o más veteranos, como la encantadora Carmen López Lagar (hermana del gran actor exiliado Pedro López Lagar). Lo llamaron de forma lúdica «la ruta de los conquistadores», y crearon una gran familia, «comiendo todos de la misma sartén», como dice Serrano. La actriz destaca una anécdota relacionada con el vestuario de *El caballero de Olmedo*: La compañía carecía de dinero para comprar indumentaria o telas para la nueva obra, por lo que Narros alquiló una

⁷ «Éramos todos estudiantes... Ensayábamos de cualquier forma, en cualquier sitio, allí donde nos dejaban... Pero el teatro era para nosotros un espacio de libertad... Cuando un actor está representando para unos espectadores, lo que está comunicando es la libertad del personaje, o las trabas que tiene el personaje para poder disfrutar de su libertad. El actor en ese momento está dependiendo de un ser humano que le ha tocado en suerte. Al estar defendiéndolo tiene implicaciones de todo tipo. Quizás unas implicaciones de tipo político, que le llevan a gritar por la libertad a través del personaje que está haciendo, o a través de su propia interpretación. En aquella época, sobre todo» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 31].

⁸ Copiaron el nombre como homenaje.

⁹ Programas de teatro, música y danza realizados en la temporada de verano a nivel nacional.

máquina de coser, se la llevó al piso donde se habían instalado en la ciudad de Mérida y transformaron el vestuario de retor y pliegues que usaban en el *Auto de la Pasión*, añadiendo y quitando elementos.

I. 3. WILLIAM LAYTON

Entre 1958 y 1959, después de que Narros viviese unos tres años en Cataluña, Vigo y él deciden volver a Madrid, ya que no consideran que en Barcelona fuesen a tener oportunidades para desarrollar su trabajo teatral. En ese momento Narros

se integra en Dido¹⁰, que dirigía Josefina Sánchez Pedreño. Monta *Historia de un soldado*, de Stravinsky, con Antonio Gades haciendo de Diablo. Era el intento por parte de Narros de recuperar las vanguardias dentro de aquella España amorfa. Nos vamos acercando al Miguel Narros que va a fascinar en Nueva York. «Nosotros hicimos *Historia de un soldado* con una cámara negra, una plataforma pintada de rojo donde estaba la orquesta y una cinta roja que era la frontera. Las vanguardias eran muy tentadoras. *Historia de un soldado* se hizo con una serie de gentes magníficas: bailarines, músicos, un recitador... Todos de primera fila. Y que aquello se hiciera con dos o tres ensayos a mí me fascinó. Antonio Gades estuvo magnífico. Más que el Diablo era un diablillo, una especie de ente jugador...» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 32].

Son años en los que Narros se introduce en el terreno de la docencia. Francisco Vidal recuerda que su primer encuentro con el director tuvo lugar, cuando él tenía dieciocho años, en unas audiciones que se hicieron en busca de actores para un curso de directores que estaba impartiendo en Madrid. Se trataba de montar *Así que pasen cinco años*. Vidal fue seleccionado para colaborar en el curso.

Si en Barcelona ensayaban en locales como las salas del Teatro Windsor —reunidos a horas intempestivas, de ocho a doce de la noche, cuando los actores salían de sus respectivos trabajos¹¹—, en el Madrid de 1960 ocuparán espacios como los fríos desvanes

¹⁰ Dido Pequeño Teatro fue un teatro de cámara creado por Josefina Sánchez Pedreño, funcionaria del Ministerio de Trabajo nacida en Murcia, se ocupó de estrenar en España grandes obras del teatro contemporáneo. El grupo trabajó en España entre la década de los cincuenta y los sesenta.

¹¹ Julieta Serrano, por ejemplo era dibujante, en un taller de esmaltes suntuarios.

del Teatro Calderón, donde William Layton¹² dará sus primeras clases. Precisamente Francisco Vidal será llamado nuevamente para acudir a la escuela de actores que Narros había inaugurado en los altos del Calderón; era el único actor no profesional del grupo. En el mencionado equipo de trabajo estaban, entre otros, Elena María Tejeiro, Julieta Serrano o Margarita Lozano. A los pocos meses los más veteranos se cansaron y solo quedaron en el grupo Vidal, Serrano, Lozano y Conchita Gómez Conde.

Serán estos los primeros pasos para la creación del Teatro Estudio de Madrid (TEM), que existirá como tal desde 1960 a 1967. Miguel Narros cuenta en este momento con el apoyo de William Layton¹³, Betsy Buckley¹⁴, José Sáez de Vicuña y Rodolfo Beban, que serán los que funden el TEM junto a él¹⁵. En este devenir sin local fijo de trabajo, se desplazarán en primer lugar al Círculo de Medina, en la calle San Marcos 42, espacio perteneciente a la Sección Femenina —aquí se sumarán al proyecto nombres como José Carlos Plaza, que apenas tenía dieciséis años y acudía sin ningún conocimiento teatral previo, o María José Alfonso—. Incluso se hizo una fiesta para recaudar fondos en el Hotel Plaza. Posteriormente el TEM, con ayuda de Luis Gómez-Acebo (aristócrata español, vizconde de la torre y duque consorte de Badajoz), se instalará ya de forma permanente el 21 de mayo de 1962 en la cuarta planta del número 32 de la calle Barquillo. Narros vivirá en una de las puertas de la planta, y se ubicará la escuela en la puerta contigua¹⁶. Otras casas de la ciudad de Madrid en las que residió Narros con anterioridad fueron un ático próximo a la estación del Norte, y, según parece, un piso en la calle Infantas. Aquí vivirá con Jaime Vigo, y en su casa recibirán invitados como el autor Agustín Gómez Arcos o el actor Antonio

¹² Javier Carazo Aguilera presentó en octubre de 2015 una tesis doctoral con el título de *William Layton en España*.

¹³ Fue Vicuña el que, después de haber seguido unos cursos del Actor's Studio, se enteró de la presencia de Layton en España —acompañado de Agustín Penón—. Y no dudó en ponerse en contacto con él para implantar su modelo de enseñanza teatral en el país, según describe Agnieszka Lisowska [2013: 43]. La permanencia de Layton en España se la debemos especialmente a Miguel Narros, según dice Francisco Vidal, ya que fue él quien se preocupó especialmente de mantenerlo. Narros y Layton se entendían bien. Desgraciadamente, en los últimos años de vida de Layton se vieron poco, entre otras cosas porque la intensa sordera que padecía le impedía relacionarse fácilmente con la gente.

¹⁴ Elizabeth H. Buckley pertenecía a una familia de diplomáticos y millonarios tejanos, y era la esposa del escritor estadounidense Reid F. Buckley, cuyo hermano era William F. Buckley, escritor y comentarista conservador, fundador de la revista política *National Review* y amigo personal de Ronald Regan. La pareja vivía en Madrid, con sus hijos, en la calle Espalter. Buckley era la directora en España de una importante revista de moda norteamericana. Durante casi diez años (en la década de 1960), Narros será pareja de Buckley. Ella estaba muy bien relacionada, por lo que presentará a Miguel Narros en entornos como el de los duques de Pastrana y le ayudará a la entrada en el Teatro Español. Como anécdota, Celestino Aranda cuenta que la elegante Betsy Buckley fue la que regaló su primer estuche de pintura a Ana Belén. En algún caso colaboró con Narros como diseñadora de vestuario. Buckley falleció unos años antes que Narros.

¹⁵ Luis María Ansón y Antonio Garrigues-Walker también estuvieron vinculados al grupo.

¹⁶ Cuando el TEM se desplace a otro local, Narros se quedará con ambas casas, que estarán unidas por la cocina. Allí residirá el director con Andrea D'Odorico.

Duque [Constenla, 2010]. Jaime Vigo, que en estos años apoyó con su amor a la cultura y sus contactos a su pareja, pero que nunca se implicó personalmente en el desarrollo del TEM, se separa de Narros a mediados de los años sesenta, y se pone a trabajar en el Hospital Provincial, con José Luis Barros —el médico de Buñuel—.

El TEM y la Escuela de Arte Dramático de Adrià Gual (EADAG) fueron los primeros espacios que atendieron a la demanda cada vez más creciente de una renovación en el terreno de la formación actoral. Pérez-Rasilla Bayo [2007] explica cómo las instituciones públicas —la Escuela de Arte Dramático de Madrid o el Institut del Teatre— habían desarrollado algunas tentativas, pero la vieja maquinaria burocrática impedía el desarrollo ágil de este tipo de cambios. Layton que, tras ingresar en el ejército donde sufrió la explosión de una bomba que le provocó problemas de audición, se había formado en el Actor's Studio de Lee Strasberg y había sido discípulo de Stanford Meisner, procedente del Group Theatre, al que consideraba su maestro, traía ahora a España su concepción norteamericana del método de Stanislavski —más partidario de la improvisación de Meisner, de buscar la individualidad de cada actor, que del dogmatismo de Strasberg, el cual marcaba a todos sus alumnos—. El pedagogo norteamericano fascinó con sus enseñanzas a una generación que buscaba nuevos modos de expresión.

Al TEM se incorporaron poco a poco otros profesores que aportaron nuevos puntos de vista: Ricardo Doménech, Maruja López Gómez, Alberto González Vergel, Maruchi Fresno, Arnold Taraborrelli, B. Parker, Edo Sie o Josefina García Aráez. Y se realizaron sesiones con interesantes artistas invitados, como el grupo ZAJ. En 1964 se estrenará el primer espectáculo: *Proceso por la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt, dirigido por José Carlos Plaza, con la supervisión de Narros¹⁷. Narros, además de ayudar en el desarrollo creativo¹⁸ también se ocupó de dar el montaje a conocer a personalidades como el director general de Teatro —que acudió a ver la pieza en una de las ocasiones en las que fue representada en un colegio mayor—. Será precisamente él quien, fascinado con el trabajo, decida programarlo para la inauguración del Teatro Infanta Beatriz, que iba a funcionar como sala pequeña de los teatros públicos de la ciudad. El éxito del espectáculo fue total, llegando a las ciento veinticinco representaciones. Y a este éxito seguirían otros como *Historia del zoológico*, de Edward Albee, o *Noche de reyes*, de William Shakespeare, dirigidos ambos por William Layton.

¹⁷ Francisco Vidal considera que el modo de dirigir de José Carlos Plaza viene de la unión de Miguel Narros y William Layton. Él fue y es el resultado de ambas influencias.

¹⁸ Las codirecciones a dos o tres bandas serán habituales entre este grupo de creadores.

El plan de estudios del TEM (dirigido por Narros) fue publicado por Ricardo Doménech [1966] en la revista *Yorick*. El teórico resalta que en España resultaba necesario el nacimiento de un nuevo tipo de actor formado con un método moderno y riguroso. Escribe Doménech:

Consta de ingreso y tres cursos. Al finalizar dichos cursos se entrega un Certificado de Estudios. Se explican las clases diariamente, de 18h a 22h. De 15h a 18h se realizan trabajos complementarios, ensayos, lecturas, etcétera. Las mañanas se dedican a asignaturas especializadas.

Asignaturas y profesorado:

Improvisación escénica: William Layton.

Prácticas escénicas: Miguel Narros.

Historia del teatro: Ricardo Doménech.

Interpretación épica: Alberto González Vergel.

Crítica del Teatro: María López.

Declamación: Maruchi Fresno.

Iniciación Estudio Improvisación: José Taín.

Logopedia: Rosalía Prado.

Expresión mímica: Tamara Sié.

Consejo de dirección:

Presidente: Elizabeth H. Buckley.

Directores: Miguel Narros y María López.

Vicepresidente: William Layton.

Llovet resume en qué consiste el trabajo que se hace en el TEM [1966]:

El TEM actúa desarrollando y actualizando las famosas normas del muy famoso método Stanislavski o, al menos, parte de ellas. Es decir, los actores se comportan en escena influyéndose unos sobre otros orgánicamente, no como autómatas memorizados, sino como seres palpitantes y vivos. No se limitan a «representar»: agregan claramente una visualización del impulso interno que hace a un ser vivo actuar de determinada forma. No olvidan nunca el «objetivo» principal del personaje. Expresan, con idéntica energía, el texto —la palabra— y el subtexto —la intención—, con lo que la representación fluye sin saltos. Valoran los personajes por su rango dramático, su situación social, sus rasgos físicos y sus atributos más llamantes. Contemplan, o parecen contemplar, la escena a través de los ojos de los personajes. Hacen un

auténtico alarde de libertad y gracia muscular sin utilizar más energía que la justa. Justifican en todo instante su fantasía creadora. Valoran con claridad todos los focos, lugares y objetos de atención. Provocan, entre todos, un tranquilo sentimiento de armonía. Y, en fin, demuestran un amor intensísimo a la noble tarea que realizan.

Los artistas del TEM combinaban por tanto las funciones con clases, como las que se dieron en los altos del Teatro María Guerrero, espacio cedido por José Luis Alonso. Recuerda Francisco Vidal una escena que se trabajó un día en el que había acudido gente relevante como público —era habitual que Narros, que estaba muy bien conectado, invitase a personas influyentes para mostrar lo que se hacía y conseguir apoyo institucional—. Investigaron alrededor de una escena del texto titulado *Prometeo encadenado*: en ella el personaje que interpretaba Francisco Vidal tenía que desarrollar el sentimiento de humillación, de forma que Narros le pidió confidencialmente a su compañero de escena (Quinito Pueyo) que le diese un golpe inesperado. Lo hizo e inmediatamente afloró todo el material sensible que se estaba buscando para que los componentes del texto, encarnado en los actores, cobrasen un sentido.

Las clases de Miguel Narros eran fundamentalmente montajes de escenas, y lo mismo sucedía con las de José Carlos Plaza, y otros muchos¹⁹. Narros dirigía las escenas analizando el trabajo del actor en cada momento, y, aunque no enseñaba explícitamente técnica²⁰, sí que paraba en ocasiones para recordar dónde está el conflicto, quién es el protagonista o cuál es la razón para entrar. Francisco Vidal considera que Narros era más intuitivo que metódico en la enseñanza (al igual que en la puesta en escena): rechazaba lo sistemático y, dada su categoría como profesional, podía permitirse el lujo de manejar las sesiones del modo que quisiese. «He sido maestro de actores, y a los alumnos les he intentado enseñar lo que es la vitalidad escénica. Porque yo tampoco soy muy metódico; soy mucho más libre», decía el mismo director al final de su carrera [Víllora, 2013].

Como el terreno de la enseñanza no era el que más agradaba a Miguel Narros, trató constantemente de desvincularse de él a lo largo de su vida profesional, a pesar de que en sus primeros años en activo había considerado importante la dedicación a esta tarea para

¹⁹ En la actualidad hay muchos maestros cuyas clases son exclusivamente dirección de escenas, en las cuales, a partir de la forma de ataque al trabajo que proponen, el alumno saca sus conclusiones concretas

²⁰ Francisco Vidal, como alumno de Narros, dice: «La técnica está para desarrollar la intuición. Hay que acudir a la técnica cuando falla la intuición, que es muy a menudo. A través de la técnica se construye la base necesaria para volar».

inculcar un mismo lenguaje en sus actores. Narros sentía que la docencia no le aportaba nada dada la cerrazón habitual de los alumnos.

En la segunda fase del TEM, por ejemplo, seguía unido al grupo como asesor pero no daba clases —se reenganchará a la enseñanza en los años ochenta con su entrada en la Escuela Oficial²¹—. En aquel momento figuraban dentro de la plantilla de profesores el propio Layton, Plaza, Taraborrelli e incluso Alonso de Santos. Narros indudablemente admiraba los resultados que William Layton u otros podían conseguir trabajando desde un punto de vista técnico, pero se veía incapaz de practicarlo.

Al contrario que Narros, Layton demostró permanentemente que le interesaba más la educación que la dirección de escena —ámbito que colocaba en un segundo plano—. Le agradaba, no obstante, ver su mano en los montajes, aunque no los firmase. Narros y Plaza, por su parte, entendían mejor la visión global del espectáculo, y el ritmo que debía imprimirse. Como resultado, los tres juntos formaban un grupo de trabajo inigualable. Layton siempre fue un hombre de equipo —trabajaba mejor acompañado—, incluso antes de quedarse sordo y de estar limitado por el idioma. Como se comprobará en páginas posteriores, las elecciones textuales de Layton, entre otros aspectos, condicionarán los caminos emprendidos por Miguel Narros a lo largo de su carrera. El profesor estadounidense será uno de los grandes introductores de la dramaturgia extranjera en España [Carazo Aguilera, 2011].

En el año 1968 se fundará el TEI (Teatro Experimental Independiente)²², que había nacido como una escisión del TEM²³, y que a su vez se convertiría en el TEC (Teatro Estable Castellano)²⁴, como compañía estable subvencionada por el Ministerio de Cultura. El TEI dejará el piso de la calle Barquillo y las nuevas sesiones comenzarán en el Pequeño Teatro de la calle Magallanes, que tenía un aforo para setenta personas, pero cuyas butacas se podían quitar para ampliar el espacio. En este local se desarrollarán diariamente clases

²¹ En ella también trabajarán otros miembros del equipo como Ricardo Doménech, Maruja López, Alonso de Santos, Ignacio Amestoy Eguiguren y el mismo William Layton.

²² El primer montaje del TEI, *Terror y miseria en el Tercer Reich*, de Bertolt Brecht, fue prohibido y no se repuso hasta 1974. El TEI estuvo en funcionamiento desde 1968 a 1976.

²³ En una de las funciones de *Proceso por la sombra de un burro*, alguien del público comenzó a patear en el momento en el que bajaba y subía el telón al finalizar el espectáculo. Maruja López, que quería imponer su autoridad, ordenó que se diesen por terminados los saludos. José Carlos Plaza, en desacuerdo con la decisión de López, se enfrentó a ella argumentando que él era el director de la función y, por lo tanto, le correspondía decidir lo que se hacía. A partir de ese percance las relaciones se fueron enfriando, lo que llevó a la enemistad entre ciertos miembros del grupo y la posterior separación.

²⁴ El TEC estuvo en activo desde 1978 a 1983. El proyecto se vio frustrado, como en otras ocasiones, principalmente por motivos económicos.

por la mañana, ensayos por la tarde y funciones por la noche. De ahí pasarán al estudio de danza de Karen Taft, en la calle Libertad 15.

Los considerados «gente del TEC», como hacían constar en una separata que entregaban junto a los programas de mano, eran:

- Actores: Guillermo Marín, Laly Soldevilla, Esperanza Roy, Ana Belén, Julieta Serrano, Begoña Valle, José María Muñoz, Heliodoro Pedregal y Jesús Mansó²⁵.
- Dramaturgo: Enrique Llovet.
- Directores: Miguel Narros, William Layton y José Carlos Plaza²⁶.
- Músicos: Víctor Manuel, Antonio Diego, Mariano Díaz, Juan Cánovas y Miguel Ángel Rojas²⁷.
- Coreógrafo: Arnold Taraborrelli.
- Escenógrafo: Andrea D’Odorico.
- Gerencia: Concha Busto.
- Regidor: José Luis Arza.
- Colaboración plástica: Pedro Moreno.
- Arquitectos: Jorge Tersse y Antonio Vélez.
- Asesor jurídico: Enrique Ximénez de Sandoval.
- Directora de producción: María Navarro.

Con el TEC, Plaza dirigió el texto *Don Carlos*²⁸, de Schiller, y le dio el papel protagonista del rey Felipe II al propio Narros, el cual tuvo problemas con el personaje (especialmente de memoria), lo que les llevó a cancelar la tentativa y llamar a Pellicena para realizar la sustitución. A pesar de este percance, Layton y otros miembros del equipo admiraban la extraordinaria capacidad interpretativa de Narros, lo que le perjudicaba en algún sentido para sus puestas en escena. Era tan buen actor que, cuando representaba los personajes de las obras que dirigía para que sus actores lo viesen —cosa que hacía habitualmente cuando no sabía explicar lo que quería—, dejaba sin armas a los intérpretes, ya que era imposible superarle.

²⁵ Se especificaba que los cuatro últimos pertenecían al TEI.

²⁶ Se especificaba que este último pertenecía al TEI.

²⁷ Se especificaba que los cuatro últimos pertenecían al TEI.

²⁸ En el programa de mano del espectáculo, aunque la dirección del espectáculo está firmada por José Carlos Plaza, tanto Narros como Taraborrelli y Layton figuran también dentro del equipo de dirección.

Tras la disolución del TEC²⁹ se creará en el año 1985 el Laboratorio de Teatro William Layton³⁰, que empezó su andadura en las salas de ensayos del Teatro Español, con el nombre Laboratorio del Teatro Español, y luego abrió sus puertas en la calle Carretas, 14. Posteriormente el Laboratorio se desplazará a San Sebastián de los Reyes³¹, para terminar instalándose en la calle Aniceto Marinas, 34, en donde tiene la sede actualmente.

Los resultados del método propuesto por Layton no fueron especialmente positivos en un primer momento, e incluso generaron conflictos: recuerda Pedregal cómo los actores que lo practicaban no lograron adaptarse a todos los entornos, precisamente porque parecían encorsetados en exceso³²:

Siempre se ha dicho que un actor por mucha técnica que haya adquirido, por muy buena formación que tenga, no le sirve de nada hasta que lo haya olvidado. A nosotros se nos planteó ese problema. Cuando empezamos a trabajar con Miguel y con Layton, los primeros años «se nos veía el plumero», porque estábamos en proceso de formación, y se notaba el trabajo, se percibía el esfuerzo. Todo eso empieza a tener sentido potente cuando no tienes que pensar en ello. A principios de los setenta empezamos la reconversión y no dejamos de ver el trabajo hasta los años ochenta o noventa incluso —tuvieron que pasar quince o veinte años en resumen— cuando ya se deja de hablar del método, de Strasberg y de Stanislavski, porque el proceso se ha cumplido y se ha olvidado, y una vez que se ha cumplido y se ha olvidado, aparece el resultado, sin que tú estés viendo el mecanismo, el trabajo. Antes hubo muchos problemas: cuando los actores de esta escuela colaboraban en cine o televisión, o en producciones ajenas al grupo del que estamos hablando, eran reconocidos por su forma de trabajar y su actitud, y era porque se notaba que empleaban una técnica de trabajo especial o diferente, y esto era muy mal recibido en general. En este sentido Miguel ayudó muchísimo, hizo una labor extraordinaria, ya que, si bien vivíamos día y noche aprendiendo, ensayando y representando amparados en el gran paraguas de la técnica de Layton, Narros introdujo el componente frívolo, caótico, teatral, juguetón y espectacular, descomponiendo las rígidas estructuras con las que se estaba funcionando y la seriedad excesiva con la que se estaba trabajando. Narros usó de una manera

²⁹ Piru Navarro se había encargado de la producción hasta el momento en que se fue a trabajar al CDN. La había sustituido su hermana María Navarro (posterior representante de Isabel Pantoja). A partir de este cambio se generaron discusiones entre Navarro, Plaza, Pedregal, D'Odorico y otros.

³⁰ Hay ciertos puristas que pueden considerar que Narros se alejó en exceso de la línea marcada por Layton y que no consideran que pueda encuadrarse dentro de ese «método»; es el caso de Antonio Llopis, según nos cuenta Gómez Cornejo.

³¹ La autora de esta tesis desarrolló su cursillo de ingreso como alumna en la calle Carretas, y los cursos propiamente dichos en San Sebastián de los Reyes.

³² Dice el propio Narros: «Layton representó la claridad, la claridad más absoluta. Pero esa claridad se va complicando y hace mártires a los que la tientan» [Amestoy Eguiguren, 2012].

más lúdica lo que habíamos adquirido³³. Esta actitud despistaba mucho a Layton y a José Carlos, ya que no encajaba con el punto de vista que ellos daban, hasta que se dieron cuenta de que su papel era imprescindible.

En la búsqueda de términos que definen al trío formado por Layton, Plaza y Narros, Begoña Valle habla de ortodoxia y heterodoxia. Mientras que los dos primeros eran claramente ortodoxos, Narros se decantaba por la heterodoxia. Según Francisco Vidal «Layton sabía que Narros era oro, y Narros tenía un enorme respeto a Layton». José Carlos Plaza, por su parte, hizo un esfuerzo importante por aglutinar el modo de trabajar de Narros y el de Layton, y ayudó al desarrollo de todo el equipo. Empezó su carrera profesional al lado de Miguel Narros, al que profesaba una gran admiración, principalmente por su caos imaginativo, que consideraba un tesoro, según cuenta Begoña Valle. «Plaza lo envidiaba ya que pensaba que nadie en este país, ni él mismo, era capaz de mover a los actores encima de un escenario como lo hacía Narros». Por ejemplo, tras asistir a la representación de *El yermo de las almas*, Plaza le dijo Valle que merecía la pena ver esta función solo por la bellísima entrada al escenario que Narros había concebido para Victoria Vera. «Plaza destaca principalmente como director de actores, entre otras muchas virtudes, pero posiblemente no llega a la definición de “hombre de teatro” que representa Narros, capaz de una concepción de montaje inigualable: que abarca desde la colocación de una silla hasta el movimiento que propone a un actor», dice Begoña Valle. Narros también sabía que José Carlos Plaza contaba con virtudes diferentes a las suyas —entre otras, la capacidad para afrontar textos realistas— y por eso le llamó para ofrecerle el montaje de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Español³⁴, mientras que para sí mismo se reservó otros textos de Lorca como *Doña Rosita la soltera*, donde incluso potenció el componente surrealista³⁵.

Helio Pedregal resalta lo bien que se complementaba Plaza con Narros en los procesos de trabajo:

³³ Ignacio Amestoy [2002 a], habla del paso «del interior al exterior. Entre los devotos del TEM, que no eran necesariamente alumnos, había no pocos curiosos que gozaban de las sesiones de diván psico-dramático de Layton, antes de penetrar en los apasionados aquelarres de Narros».

³⁴ Aludiendo al hecho de formar a gente, declara: «Ahora los veo como algo mío que va por el mundo, y también como contrincantes, y eso estimula mucho. José Carlos Plaza, que creo que absorbió mucho de mí, como también de Layton, y ahora hay que ver lo que está haciendo. Eso es muy ideal, porque uno se mantiene vivo» [M.T., 1984].

³⁵ «El montaje trabaja con la hilazón de escenas aparentemente inconexas, como aquella en la que hacen su necesaria aparición las Manolas, y que el director interpreta a través de la mano coreográfica de Manuela Vargas, adelantando de alguna forma el sentimiento trágico. Ensoñaciones varias que entran dentro de la concepción global de Narros; destacamos, por ejemplo, el momento en que Rosita, sentada en el fondo de la escena, imagina cómo pudo ser ese instante en que el amado dio la noticia a su tía» [Amestoy d'Ors, 2004].

Plaza era perfectamente capaz de ofrecer una gran ayuda ya que había mamado de Layton las fórmulas para favorecer el trabajo de los actores. Plaza conocía el modo de apoyar a los actores para obtener los resultados apetecibles. José Carlos, no obstante, necesitaba la imaginación portentosa de Miguel que él no tenía. José Carlos buscaba desde abajo hacia arriba y Miguel ofrecía resultados desde arriba hacia abajo. Y los dos hicieron un enorme esfuerzo por aglutinarse porque no tenían nada que ver. También podemos decir que Miguel era un jugador y José Carlos es un trabajador —como Layton, ambos sabían que su modo de llegar al resultado es a través del trabajo—; dos posiciones muy diferentes pero que cuando se juntan son maravillosas.

Efectivamente Pedregal y Valle coinciden en afirmar que Narros era menos diligente en sus aproximaciones al trabajo, hasta el punto de querer hacer una pausa en los ensayos a los quince minutos de empezar una sesión. Begoña Valle, ayudante de dirección de Narros desde el año 1992, recuerda que, al afrontar los nuevos montajes, el director solía convocar una reunión en su casa en la que ambos harían un primer análisis de la pieza. Esos encuentros rápidamente se desviaban del cometido central³⁶, aunque, si bien no hablaban del texto de manera sistemática —por ese rechazo a lo metódico del que ya se ha hablado—, el colaborador en cuestión siempre salía de la sesión abrumado con la vastísima cultura e información que proporcionaba Narros relacionada con la función: citas, cuadros, músicas, libros, etcétera. De hecho, este modo de afrontar los procesos despistaba a los profesionales que no habían colaborado con el director con anterioridad. Curiosamente, este nivel cultural, este grado de información que apabullaba a su equipo artístico, no solía manifestarse delante de los actores, posiblemente, según Begoña Valle, por la humildad o timidez que caracterizaban a Narros.

Tal era la importancia que Narros daba a la cultura que, demostrando cierto elitismo, rechazaba a los actores no cultivados; aspecto que le causó problemas en no pocas ocasiones, según cuenta Helio Pedregal. Censuraba a cierto tipo de artistas (entre los que incluía también a grandísimos cómicos), que se instalaban en Madrid procedentes de los pueblos; personas iletradas que se introducían en la profesión, y que no eran capaces de hacer desaparecer el carácter sencillo y a veces incluso burdo de sus raíces.

³⁶ No faltaba el momento en el que decidían sacar una botella de vino para amenizar la jornada.

I. 4. LA CONSOLIDACIÓN DE UN DIRECTOR: TEATRO ESPAÑOL Y ANDREA D'ODORICO

En el año 1964 Narros fue director del teatro del pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York —llevando al recinto de Queens prometedoras figuras como Manuela Vargas o Antonio Gades³⁷—, y en 1966 será nombrado director del Teatro Español³⁸, por sus buenas relaciones con el director general de teatro pero también por el éxito de *Proceso por la sombra de un burro*. La asunción de estos cargos de importancia —siendo todavía muy joven—, vendrán acompañados de su lanzamiento definitivo como director, coincidiendo con unos años especialmente buenos para el teatro, en los que, entre otros aspectos, se posibilitó la experimentación [Amestoy Eguiguren, 2012].

Recuerda Francisco Vidal que Narros no estuvo demasiado acertado en unas declaraciones que hizo a la prensa sobre *Numancia*, su primer estreno en el Teatro Español. Mostró un exceso de seguridad en lo que iba a presentar, en sus actores y en el cambio de rumbo que le iba a dar al teatro con su entrada en el teatro nacional. Eso llevó a un mal recibimiento del equipo por parte de la profesión, que criticó la falta de nivel de muchos de parte del reparto.

El predecesor de Narros en el cargo había sido Adolfo Marsillach. El especialista en teatro César Oliva escribe al respecto [2009]:

Tras Marsillach el Español alcanzó otro período de cierta estabilidad con Miguel Narros, que estuvo cuatro temporadas, en las que dirigió, sobre todo, obras de clásicos españoles, como la *Numancia* (1966), de Cervantes; *El burlador de Sevilla* (1966), de Tirso de Molina; *El rufián Castrucho* (1967), de Lope de Vega (otro texto casi desconocido en los escenarios); *Las mocedades del Cid* (1968), de Guillén de Castro, y *El condenado por desconfiado* (1969), de Tirso de Molina. Pero no fueron estos textos los más significativos de este período sino uno de Shakespeare (*El rey Lear*), y un Molière (*Las mujeres sabias*). Narros intentó un sistema de programación rotativa, a modo de los grandes teatros públicos europeos, aunque la idea no la pudo mantener durante los cuatro años. Así mismo renovó el elenco tradicional con actores jóvenes, procedentes de escuelas de interpretación, al lado de grandes nombres de la escena. Introdujo también nuevas ideas en el terreno de la plástica escénica, no obstante él mismo había ejercido de figurinista en no pocas ocasiones.

³⁷ Macarena Vargas, una de las hijas de Manuela, considera a Narros «el padre que nunca tuvimos. Tan cariñoso y a la vez tan estricto» [Calzado, 2013].

³⁸ Fue director del Teatro Español en dos ocasiones: entre 1966 y 1970 y entre 1984 y 1989.

Narros se topó en esta etapa con los rigores de la censura, que conllevó desde la cancelación de funciones, como sucedió con *Los niños*³⁹, hasta la supresión de vestuarios como los usados en *Numancia* por ser demasiado similares a los uniformes de los nazis. El director llegó a cambiar ideas de puesta en escena exclusivamente para el momento en que los censores hacían los seguimientos.

Posteriormente, en 1970, Miguel Narros conocerá al italiano Andrea D'Odorico (nacido en Udine en 1942)⁴⁰, coincidiendo con unas vacaciones que D'Odorico estaba pasando en España. D'Odorico decide quedarse a vivir en el país. Entrará primero a trabajar en el estudio del arquitecto Antonio Lamela —fundado en 1954, con el que participará en proyectos como el diseño de un club de campo en Madrid, unos apartamentos en Palma y en la Costa del Sol y las Torres de Colón⁴¹—, pero Narros no tardará en atraerle poco a poco hacia el universo del teatro. Se incorpora al trabajo de Narros con el estreno de *Sabor a miel*, en 1971. Ambos tendrán una relación amorosa que durará hasta el año 1979 y una relación profesional prácticamente hasta el final de sus días.

Como explica Antonia García Narros, el director madrileño le enseñó a D'Odorico lo que era el mundo del teatro y lo que era España, «con todas sus grandezas», y D'Odorico le introdujo en el mundo italiano, austriaco y grecolatino. Según D'Odorico la gran virtud de Narros era «entender muy bien lo que es lo popular. La elegancia de lo popular. Esa mujer que está bordando y que al mismo tiempo piensa. El señor con traje de pana que sabe repartir justicia. ¡Sabe extraer la esencia de lo español!» [Amestoy Eguiguren, 2004]. Se influyeron mutuamente y caminaron en paralelo a lo largo de su vida, consiguiendo una fusión y un crecimiento desde el trabajo y el amor. Vivieron juntos muchos años y coincidieron en muchos aspectos: ambos eran muy críticos y rigurosos; amantes de la belleza, la cultura y el arte; degustadores de cierta frivolidad y de la buena vida.

De entre los montajes que realizaron juntos, D'Odorico destaca entre sus favoritos «el *Macbeth*, en el Español; el de *El rey Lear*, de Shakespeare, en la Olimpia (1983), y la *Medea*, en ballet, en La Zarzuela» [Amestoy Eguiguren, 2004]. Y considera que uno de sus mejores trabajos fue *La danza macabra* [Alonso de Santos, 1984].

³⁹ «El estreno de *La paz*, de Aristófanes, estuvo a punto de ser prohibido tan solo por su propio contenido lúdico; y en *Los niños*, un premio Lope de Vega, en el que se hablaba de Vietnam, de la violencia y de quienes sustentaban la violencia (con nombres propios como Krupp o Kennedy en boca de una juventud que empezaba a contestar algunas situaciones), me obligaron a poner en el escenario un tanque con una estrella roja de Moscú» [Mosquete, 1984: 36].

⁴⁰ No permaneció mucho tiempo en Udine, ya que se trasladó a los siete años a vivir a Venecia [Amestoy Eguiguren, 2004].

⁴¹ Id.

Forman por tanto Narros y D'Odorico una pareja artística de excepción y unidos resistirán con éxito los embates de la profesión⁴², retroalimentándose en su dedicación y pasión por el teatro, apoyándose mutuamente en los momentos más complejos o dubitativos, invirtiendo su propio dinero y asumiendo la ruina en varias ocasiones, arriesgando juntos y encontrando un lenguaje común que indudablemente encajaba a la perfección y hacía crecer sus planteamientos artísticos. Esto no quiere decir que en ocasiones no tuviesen acaloradas discusiones porque no llegaban a acuerdos de cómo tenían que ser las cosas, pero eran capaces de buscar soluciones y encontrar algo satisfactorio para ambos. Las trifulcas que se generaban abrumaban a todos sus colaboradores. Begoña Valle las describe como «una reunión de la mafia calabresa, donde no faltaban los gritos y las salidas dramáticas de coches. Estas discusiones se solían producir porque Narros necesitaba cosas y alguien le planteaba dificultades. Narros y D'Odorico eran dos mediterráneos, dos europeos del sur; impulsivos, y cercanos a las películas neorrealistas donde los personajes van y vienen y luego se calman y se sientan a comer como si nada hubiese sucedido».

A Miguel Narros nunca le gustó mucho hablar de sí mismo. Tanto él como D'Odorico eran muy celosos de sus vidas privadas, hasta el punto de que siempre dieron versiones contrapuestas de quién había decidido poner el punto final a la relación amorosa.

Narros y D'Odorico trabajarán a principios de los años ochenta en el que se llamó Teatro del Arte —cuyo propósito era indagar en las grandes obras del repertorio universal—, y tras el éxito de crítica de *Final de partida* llamarán al prestigioso director para proponerle que vuelva a dirigir el Teatro Español. Narros aceptará la propuesta y conseguirá, con no pocas dificultades, que su pareja obtenga el cargo de director técnico del teatro. Esta segunda etapa coincidirá con un momento positivo para las artes escénicas madrileñas: con Tierno Galván como alcalde de la ciudad (un «político humano» [Amestoy Eguiguren, 2012]). Fue una época en que se pudo hacer una mayor oferta ya que había demanda, en la que se desarrollaron iniciativas muy positivas como el plan de rehabilitación de los teatros, y en la que Madrid estaba en muy bien situada, con sus teatros dirigidos por importantes figuras como Lluís Pasqual en el Centro Dramático Nacional y Adolfo Marsillach en la Comedia. Además, Narros se encontraba en su periodo pletórico como creador. Aun así, no son pocos los problemas a los que se enfrentó como gestor; se

⁴² En el teatro son habituales las parejas de artistas. En España destacan por ejemplo Nuria Espert y su marido, el productor Armando Moreno; y en el extranjero, Ezio Frigerio y Franca Squarciapino; Dario Fo y Franca Rame; o Julian Beck y Judith Malina.

quejaba, por ejemplo, de la falta de colaboración entre el Ayuntamiento, la Comunidad y el Ministerio, o del escaso presupuesto⁴³. Su salida del Español en 1989 no estuvo exenta de controversia tras la acusación de la Concejalía de Cultura que criticaba su labor en la gestión [Muñoz, 1989].

En el año 1979 Celestino Aranda⁴⁴ y el director se conocen por azar en pleno Paseo de Recoletos, y al día siguiente se van a vivir juntos. Narros tenía 51 años. En esos tiempos Narros y D’Odorico se habían separado —el detonante había sido precisamente un problema económico: Narros había adquirido una prenda de ropa excesivamente cara en un momento poco afortunado—, y D’Odorico se había trasladado a un apartamento en la calle Príncipe de Vergara, esquina con López de Hoyos. Con la llegada de Aranda, según cuenta el propio Aranda, D’Odorico trató de retomar la relación sin éxito. No obstante, el escenógrafo vivió junto a la pareja hasta 1985 aproximadamente, en uno de los ya mencionados apartamentos de la calle Barquillo, unidos por la cocina. Y posiblemente compartió también un tiempo la casa que compró Narros en el año 1984 en la calle Santa Isabel, 29, 2º. La última residencia del director estuvo en Valdemorillo, municipio de la zona oeste de la Comunidad de Madrid. Compró esta vivienda con cierta urgencia en 1987, cuando tiraron el edificio colindante con el piso de Santa Isabel, dejando su hogar medio derruido. A la casa de Madrid volvieron de cuando en cuando, para pasar temporadas.

Aunque la relación amorosa entre Narros y D’Odorico nunca llegó a cerrarse, al menos por una de las dos partes, lo cual generó sentimientos conflictivos y una mezcla particular de amor y odio, Aranda, por su parte, trató de respetar la relación artística de ambos.

En los años noventa la pareja de artistas tomará la decisión de montar una nueva productora. Asume la responsabilidad D’Odorico, cuyo apellido dará nombre a la empresa. La productora funcionó bien desde el principio; *Seis personajes en busca de autor* consiguió un gran número de funciones, en las que no faltó el éxito de público. Inicialmente no contaron

⁴³ En el año 1987 el presupuesto del Teatro Español era de unos ciento setenta millones de pesetas al año y la nómina del personal se llevaba buena parte de esta cantidad [Arroyo, 1987]. A Narros siempre le pareció que el teatro es el hermano pobre de la cultura en España, con los mismos problemas y pequeños renacimientos que no han tenido que ver con etapas políticas de un signo u otro. Manifestó a este respecto: «Aunque es cierto que en la etapa socialista hubo un interés pedagógico y cultural hacia el teatro, se consiguieron cosas importantes, como la red de teatros públicos». Creía que el Estado «no es el encargado de hacer un teatro comercial, sino de llevar a escena los grandes intentos» [Torres, 1998].

⁴⁴ Celestino Aranda nació en Alcalá de Henares y vivió su infancia y juventud en Guadalajara. Cuando conoce a Narros ya está instalado en Madrid y ha visto dos montajes vinculados al universo del famoso director: *Don Carlos* y *Tío Vania*. Aranda tenía varios amigos actores, entre los que estaban Imanol Arias, Socorro Anadón o Javier Ulacia; esas amistades fueron las que les unieron en primera instancia. Su encuentro coincide con el momento en que se está preparando *La dama boba*. Narros sabía que con Aranda tenía a su lado un buen hombre que creía en él y le apoyaba. Se casaron en el año 2006

con un local fijo de ensayos. El espectáculo de Pirandello lo prepararon, por ejemplo, en el Instituto Ramiro de Maeztu. Prácticamente el 95 por ciento del coste de los espectáculos provendría en aquellos años de su propio dinero, y las subvenciones cubrían el resto. Era un momento en que los ayuntamientos no se retrasaban en los pagos.

I. 5. ÚLTIMOS AÑOS

El montaje de Pirandello titulado *La vida que te di* (1997) supuso un punto de inflexión para el director madrileño. Fue un proyecto duro por varias razones: costó convencer a Margarita Lozano para que interpretase el papel de la madre y Narros tuvo un momento de crisis ocasionado posiblemente por estrés: le salieron calvas y se planteó la jubilación. Pasado ese año de transición, Narros se asentó en la ancianidad y aceptó el paso del tiempo.

Trabajar con Margarita Lozano, a pesar de su admirable creatividad e inteligencia para captar las notas de Narros, no era fácil y se produjeron varios momentos de fricción; además, compartir esa experiencia con ella probablemente le retrotrajo a su juventud. El montaje resultó complicado y la profundización en dicho texto fue asimismo dolorosa —el público salía sumamente impresionado del espectáculo—. Tantos sinsabores hicieron que la compañía se preocupase, pero finalmente el espectáculo salió adelante, con un bonito aunque no demasiado exitoso montaje.

Otro momento difícil sobrevino con *Los enamorados*. En el estreno de Oviedo, Narros padeció un nuevo problema de salud —que pudo venir dado por los nervios al contar con un reparto excesivamente variado—: le llevaron a urgencias, y la obra se presentó sin él.

A lo largo de los últimos años de vida, Narros no olvidó a sus más queridos amigos de profesión. Por ejemplo, hizo pequeños regalos a Berta Riaza, ofreciéndole hermosos personajes secundarios que, con la presencia de la deliciosa, simpática, agradable y eficaz actriz —según la describía Narros—, se transformaban en gloriosos protagonistas (no en vano ambos eran de la escuela de que «no hay personaje pequeño»). Con *Tío Vania* Narros le propuso su último papel, a pesar de que ella ya deseaba retirarse por su enfermedad de Alzheimer. La actriz padecía terriblemente al verse obligada a llevar pinganillo e hizo lo posible por no ponérselo. Narros estuvo más cerca de ella que nunca y el reparto también demostró un apoyo incondicional, especialmente Nuria Gallardo, que la guiaba en los

momentos de mayor dificultad. Fue el último gesto de una relación que había durado toda una vida entre el director y la actriz.

Narros, que ocasionalmente ha retomado su faceta de profesor en centros como la actual Real Escuela Superior de Arte Dramático, diez años antes de morir colabora con la Escuela Pública de la Junta de Andalucía (Escénica) e imparte asimismo algún seminario en espacios como el Laboratorio de William Layton. En ambos lugares Begoña Valle observa nuevamente su fantástico trabajo como pedagogo pero también se da cuenta de lo costoso que le resulta encargarse de esta tarea, dado que «sabía muchísimo pero no tenía una metodología» apta para un profesor de interpretación. Helio Pedregal añade en este sentido que Narros «era una persona caótica y no tenía fórmulas de trabajo que usase regularmente, improvisaba permanentemente fiándose de sus capacidades creativas». Al principio de las clases solía manifestarse incómodo y comenzaba a divertirse cuando los alumnos lanzaban propuestas o se dejaban llevar por la imaginación. Begoña Valle solía advertir a los aspirantes a actores: «Con Miguel siempre hay que tirarse a la piscina, si te pide que te rompas la cabeza, rómpetela y verás cómo sucede algo». «Si notaba cierta resistencia se ponía muy nervioso», añade Valle.

Narros falleció el 21 de junio de 2013 en el Hospital Universitario Quirón Madrid —por un fallo cardíaco consecuencia de una afección pulmonar—. Se veló su cuerpo en el Teatro Español de Madrid y se incineró posteriormente en el tanatorio La Paz de Tres Cantos, en un acto que no tuvo todo el calor que hubiese merecido.

En relación a su legado, gran parte de él queda en aquellos que pudieron aprehender sus enseñanzas. El Centro de Documentación Teatral, el Museo del Teatro o los archivos personales de familiares y amigos, guardan grabaciones, programas de mano, fotografías o figurines relacionados con el director. Por otra parte, su marido, Celestino Aranda, está considerando el hecho de montar una Fundación —que sacaría adelante una escuela, estructuraría el legado y mantendría la productora—, formada por nombres como Luis Luque, José Casero, Chema León, Antonia García Narros o Ignacio Amestoy.

I. 6. IDIOSINCRASIA DENTRO Y FUERA DE LA ESCENA

Las dificultades de comunicación que experimentaba Narros se manifestaron a lo largo de toda su carrera cuando tenía que intervenir públicamente en una mesa redonda, una rueda

de prensa, una entrevista, o circunstancias similares —incluso en los mismos ensayos, como se verá en páginas posteriores—. En dichos momentos, se le secaba la lengua, daba codazos a sus compañeros y miraba en todas direcciones tratando de encontrar alguien que le socorriese, según cuenta Begoña Valle⁴⁵. Este tipo de manifestaciones públicas no eran los ambientes en los que Narros se sentía a gusto. Su timidez casi enfermiza y sus inseguridades podían con él⁴⁶. «Él solo encontraba la seguridad creando: tenía una imaginación portentosa y se elevaba a los estados de creación, encontrando la comodidad y la diversión; pero no llevaba bien la relación entre la realidad y esos estados», opina Helio Pedregal. Al mismo tiempo, su insatisfacción permanente suponía un motor para su arte y un reto apasionante [Amestoy Eguiguren, 2013].

Narros encubría sus miedos a través de las ambigüedades, del encanto, la gracia y la elegante frivolidad —siempre enfocada al aspecto creativo—, y se entendía bien con aquellas personas que eran capaces de seguirle el juego. Como ya se ha dicho, tenía un carácter retraído y le costaba exponerse públicamente, pero en privado le encantaba la gente y era muy divertido. Contaba con buenos amigos pero también pasaba parte de su vida en soledad porque, a pesar de dedicarse a una profesión sumamente social, era una persona muy solitaria. Según confiesa Julieta Serrano, el director demostraba una gran seguridad en sí mismo y le gustaba sentir que dominaba, aunque se desestabilizaba con facilidad si se le llevaba la contraria.

Era un vividor, inquieto, sibarita y refinado —probablemente por influencia de D’Odorico, entre otros—. Un dandy al que le gustaba vestir bien (en una ocasión tuvo que prestarle ropa a Adolfo Marsillach para acudir a un evento), comer, fumar⁴⁷ y beber —sus Protos, sus Riojas y sus gin-tonics—. Disfrutaba con las cosas buenas que ofrecía la vida (en este aspecto a veces chocaba con D’Odorico que era más prudente en el gasto). Berta Riaza se refería a Narros «como un pachá»; le agradaba permanecer tumbado, mientras que los demás trabajaban para él. No era nada aficionado al deporte, pero sí a leer, dibujar, ir al cine y viajar. También fue un gran amante de los perros. Inolvidables son sus dos canes grises gigantes, dos dogos, que le acompañaban en los años ochenta («si querías tener

⁴⁵ Valle, además de ser su fiel ayudante de dirección desde los años ochenta hasta inicios del siglo XXI, fue vecina del director durante muchos años en la calle Santa Isabel, 29. Valle, que antes vivía en la calle Bordadores, se mudó al edificio ante la permanente insistencia del director.

⁴⁶ Es ilustrativo de su carácter que había gente con la que no se podía quedar a solas ya que no surgían los temas de conversación.

⁴⁷ Juan Gómez Cornejo le recuerda en los años noventa fumándose casi siete cajetillas diarias.

caballos, por qué te compraste perros», le dijeron sus familiares)⁴⁸. En última instancia se ocupaba Aranda de ellos.

Narros era un mitómano, y disfrutaba terriblemente contando anécdotas de gente conocida del mundo de la farándula. Además, era un gran imitador —por ejemplo, reproducía muy bien a su maestro Luis Escobar—. Esa admiración por la gente famosa, sumada a un punto de esnobismo y a un carácter sumamente caprichoso, le llevó a seleccionar para sus repartos a gente como Pastora Vega, Miguel Molina o Millán Salcedo. Algunas de esas elecciones terminaron convirtiéndose en una equivocación. Por ejemplo, quiso hacer *Macbeth* con Massiel, en el Teatro Español, y José Luis Alonso, director del teatro en aquel momento, tuvo que denegar la propuesta, según rememora Francisco Vidal. El mismo Vidal recuerda que Narros se planteó la idea de montar *La casa de Bernarda Alba* con Lola Flores en el papel protagonista. Le estimulaba ponerse retos creyendo que iba a poder con ellos pero no siempre llegaba a buen término, como sucedió con Juan Luis Galiardo en la primera versión de *El rey Lear* (1967).

Narros trabajaba las veinticuatro horas del día⁴⁹. El teatro era su forma de vida y su prioridad. Daba suma importancia a la ética del trabajo, hasta el punto de que su labor se convertía en algo casi religioso —con una disciplina y un sentido familiar agudizado—: un ensayo era una liturgia, y no podía soportar la vaguería. Cuando asumía un espectáculo, se transformaba en ese espectáculo. A veces se quedaba incluso un tanto ausente, ensimismado en aspectos relativos al trabajo.

Tenía asimismo la capacidad de transmitir su inmensa pasión por la cultura —su gran sensibilidad supo cultivarla, yendo a museos, leyendo, etcétera— y por el teatro. «Tú veías a Miguel y querías ser actriz, por cómo hablaba de la profesión, por su gran respeto por el trabajo y por cómo él se lo tomaba en su vida», dice Nuria Gallardo, una de sus jóvenes musas.

Sus actores y colaboradores en algunos casos se sentían examinados ya que Narros buscaba configurar una familia ajustada a sus intereses. Quien tenía la suerte de hablar su

⁴⁸ Uno de los canes se llamó *Usmail* (por un ahijado cubano de Antonio Gala que le puso a su hijo ese nombre, resultándole a Narros curioso el apelativo) y el otro *Drum* (los criadores habían propuesto que la camada llevase nombres con la letra «d» y fue el mismo cachorro el que con su pata seleccionó ese nombre entre muchos que Narros había redactado sobre papelitos).

⁴⁹ Aranda recuerda que en el año 1987 Narros ensayaba durante medio día *El sueño de una noche de verano* y el otro medio *La chunga*. Mientras que por la noche, en casa, diseñaba los figurines de ambas piezas. Le gustaba mucho dibujar, aunque en los últimos cinco años de vida dejó de hacerlo.

lenguaje entraba en el clan, en la casa; pasaba a formar parte del equipo. Un equipo con una filosofía de fondo común, aunque cada uno tuviese sus diferencias.

Narros estaba acostumbrado a un trabajo en equipo, donde cada persona hace lo que le corresponde, pero todos a favor de un mismo objetivo, con extremo respeto hacia la labor del otro; le daba mucha importancia a esa unidad en grupo y no quería separaciones clasistas, propias del teatro precedente. Los años en los que desarrolló su carrera profesional no obstante supusieron la conversión del director de escena en máxima figura del espectáculo teatral, por encima del resto de colaboradores. En este sentido el crítico Eduardo Haro Tecglen se quejaba en la década de los ochenta de que la dirección de los teatros institucionales fuese a parar exclusivamente a manos de los directores de escena, con «una visión personalizada, inclinada a los matices de su propia creación» [Haro Tecglen, 1984 b]. La opinión de Narros al respecto fue la siguiente:

Hubo un tiempo en que el público iba al teatro a ver a un actor determinado, un Ricardo Calvo, una María Guerrero... También hubo autores que asumieron el protagonismo escénico: la gente iba a ver una obra de Benavente o de los Álvarez Quintero, pero hoy el director ha asumido el protagonismo al hacerse necesarias nuevas escrituras escénicas. Una puesta en escena hoy no se limita a hacer hablar a unos actores en el escenario, sino que necesita analizar una obra, darle una vigencia y contar con una técnica, antes ausente. Hoy, el teatro compite con otros medios de comunicación y diversión y el director creador ha de buscar el interés del público [Arroyo, 1987].

En su compromiso vital con el teatro, no dudaba en asumir tareas como la defensa de un sindicato de directores de escena, proyecto que ayudó a promover en los años setenta, y que defendía aspectos como la elección del reparto para la obra, un registro de montajes y el derecho a la propiedad artística sobre su trabajo [Moraleta, 1976].

Tenía Narros un gran respeto por sus ayudantes y por todos aquellos que pertenecían y apoyaban a la familia teatral. Por ejemplo, era sumamente considerado con los medios de comunicación, independientemente de si era un medio relevante o no. Incluso en ocasiones cubrió entrevistas que los actores habían rechazado, con lo que ello implicaba de sacrificio de estar en un hotel esperando una llamada o hacer un viaje para atender al periodista.

Narros generalmente no se preocupó por progresar profesionalmente basándose en las relaciones públicas. Lo que consiguió fue por su valía como creador y por su trabajo. Siempre desarrolló su actividad de forma independiente y no se sintió en deuda con nadie ni

abrumado por el peso de la responsabilidad. Era mucho más un creador que un gestor, de manera que hacía lo posible por depositar esa responsabilidad en sus colaboradores, fuesen Ignacio Amestoy (figura importante para Narros en la segunda etapa del Teatro Español⁵⁰, en la que trabajó como director adjunto, y que posteriormente mantuvo su amistad con el director), Andrea D'Odorico o Celestino Aranda.

Nuria Gallardo considera que Narros siempre estuvo orgulloso de su trabajo, aprendiendo de lo malo y gozando de lo bueno. Podía ser que no todos sus resultados funcionasen a la perfección pero contaba con la seguridad de que sabía perfectamente por qué había elegido unas opciones y no otras. Y siempre miraba hacia delante y vivía el momento; no era una persona nostálgica ni que perdiese el tiempo concentrado en el pasado («lo que tiene el teatro de maravilloso es que nada queda, todo se produce y desaparece en unas horas de representación o en unas horas de ensayo, y eso no puede volver a repetirse» [Cardona, 1985]). Tampoco tenía fijaciones obsesivas sobre lo que quería hacer en el futuro.

No era un artista sujeto a la opinión de la crítica. Se distanciaba sin problema de ella y la consideraba incluso innecesaria. Creía que solía estar alejada de la realidad teatral, y más preocupada por la demostración de la erudición del periodista en cuestión que por el propio montaje analizado. Por otra parte, él mismo tenía un sentido de autocrítica bastante desarrollado, que le hubiese llevado a cambiar bastantes aspectos de sus montajes una vez estrenados. En lo que respecta precisamente a las críticas, es curioso encontrar la contradicción en los autores; por ejemplo, para Mauro Armiño el momento inicial que propone Narros en su propuesta de *El caballero de Olmedo* del año 1990, con las canciones iniciales en casa de las doncellas, supone un error, mientras que para López Sancho es un acierto.

Narros ha dado su punto de vista en ocasiones respecto a la labor de los periodistas culturales y su implicación con el espectáculo teatral. En una entrevista para la revista *Primer Acto* [1988], declaró:

Los críticos, hasta ahora, desde su torre de marfil, suelen juzgar la obra más desde el punto de vista literario que a través del espectáculo en sí. Por lo tanto, quizá no tenga mucho sentido que se hagan una serie de espectáculos cuyos textos, en cierta forma, ya han sido juzgados y son archiconocidos. (...) Muchas veces, te encuentras con que lo que al crítico parece importarle es

⁵⁰ En esa etapa Eustaquio Pezonaga fue el coordinador y director de promoción del Teatro Español.

la demostración de su bagaje cultural alrededor de la obra, prestando escasa atención a todo el esfuerzo que se ha hecho para que esta obra esté viva y pueda tener un valor actual, en el caso que se logre. Esto se debe al alejamiento que existe entre crítica y teatro. El crítico no se preocupa de cómo se ha ido gestando el trabajo para conseguir que un texto esté vivo; porque, no lo olvidemos, cualquier texto no está vivo hasta que no está puesto sobre un escenario.

Resalta asimismo su deseo de que el crítico sea un guía que oriente al director acerca de aquello en lo que ha fallado o no ha sabido ver y se reafirma en que este profesional «según su orientación específica, ha de saber para qué público escribe y qué público es el que intenta acercar al teatro».

Narros, desde cierto egocentrismo, no tenía especial aprecio por ninguno de los directores de su generación —es difícil saber sus inclinaciones reales ya que siempre están las estrategias de sociabilidad—, ni creía que en España hubiese muchos directores. Veía algunos intentos interesantes entre los jóvenes pero dudaba de su continuidad [Cardona, 1985: 5]. Mientras que William Layton jamás participaba de la crítica y la valoración, Narros sí demostró en algunos casos sus gustos. Parece ser que tenía aprecio y respeto por su amigo José Luis Alonso, aunque le parecía más estricto y equilibrado de lo debido. También admiraba y se dejaba fascinar por el trabajo desempeñado por Arnold Taraborrelli: le impresionaba la habilidad que tenía para descubrir posibilidades a los actores. Mostraba agrado por la labor de José Luis Gómez y Lluís Pasqual, aunque les consideró posteriores en el tiempo, por la experiencia en Alemania del primero y la juventud del segundo. En el año 1984, por ejemplo, en relación con José Luis Gómez, su antecesor en la dirección del Teatro Español, Narros destacó muy positivamente sus aproximaciones a textos como *La vida es sueño* —del que alaba que se cambiasen muchas de las imágenes establecidas [Miras, 1983]— y *Los cabellos de Absalón* [Vicente Mosquete, 1984: 37]. Adolfo Marsillach le pareció educado, discreto y culto, pero consideró que tenía una forma muy distinta a la suya de concebir el teatro, más infantil, más naif, en su tratamiento del teatro clásico y en sus puntos de vista, según dice Celestino Aranda. José Carlos Plaza fue su alumno aventajado: le quería y admiraba. Con la escisión del TEC, Narros y Plaza coincidieron menos, pero siempre mantuvo cariño y respeto por él. Respecto a los directores extranjeros sintió una especial inclinación por Strehler, Ronconi, Vilar y Brook, a quien conoció personalmente ya que era muy amigo de Escobar. Narros no trabajó en exceso fuera de España —destaca especialmente la mencionada dirección del teatro del

pabellón de España durante la Feria Mundial (1964-1965), cuyo objetivo era vender otra imagen del país, y los estrenos en París, México, Nueva York y Venezuela—. Era una época en la que no resultaron habituales los intercambios internacionales entre creadores; intercambios que comenzaron posteriormente con figuras como el mencionado Lluís Pasqual.

No iba muy a menudo a ver otros trabajos de dirección de sus contemporáneos; apenas acudía a dos o tres espectáculos al año [Gutiérrez, 1988]. Incluso en el comentario que realiza para el libro conmemorativo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en el escrito dedicado al *El caballero de Olmedo* [Zubieta, 2002: 83], admite no haber visto ningún montaje de este título en toda su vida —aparte de los dos realizados por él—.

Al final de sus días le incitan a seguir trabajando, y no sabe decir que no [Itziar de Francisco, 2003]. Parte de la profesión teatral considera que en esos últimos años de su carrera deja de divertirse, de apasionarse, de disfrutar y de ilusionarse⁵¹ —con procesos en los que iban apurados⁵², acabados menos redondos y unas recompensas escasas ya que el número de bolos se redujo considerablemente—. Trabaja más por necesidad que por placer, lo que hace que sus resultados sean irregulares —títulos como *El beso de Judas*, vivieron procesos de creación extraños, cuyos resultados no fueron fructuosos—. Presenta tantos espectáculos al año que, según opinan algunos conocedores del sector, su sello se va deteriorando⁵³. Por otra parte es probable que para Narros fuese más estimulante seguir sobre las tablas que recluirse en la jubilación.

En todo caso, hasta en los últimos montajes la genialidad de Narros está presente y, aún con pequeñas ideas, logra empapar el carácter de todas sus piezas. Y tiene la suerte además de encontrar un ayudante de dirección que, según opinan muchos, supo acompañarle y entenderle al final del camino: Luis Luque. No había sido fácil sustituir a Begoña Valle como ayudante de dirección. Pasaron varios nombres por sus manos (Víctor Manuel Dogar, Víctor Velasco, etcétera), hasta que dieron con Luque —localizado por indicación de Clara Heymann—, que se adaptó muy bien a Narros. Luque era un buen profesional, respetuoso y moderado, y supo, según Celestino Aranda, coger el espíritu y el mundo del longevo director.

⁵¹ Conservó prácticamente toda su vida ese componente de ilusión: «Como el primer día. Del teatro no te puedes cansar nunca, si eso ocurre dejás de hacerlo. El teatro te quita y te da la vida. A mí es que tiene que gustarme todo lo que hago» [M.T., 1984].

⁵² En los últimos años no era capaz de ensayar más de cuatro horas porque se agotaba.

⁵³ Él mismo había declarado en ocasiones que posiblemente es excesivo que un director dirija cuatro montajes en un año [García, 1983].

En una entrevista de 2002 [Arco, 2002], Narros dice: «No sé por qué, pero lo cierto es que no me angustia la idea de mi propia muerte siempre que esta venga rápida». Escribe Arco: «De acuerdo con lo planteado por Sartre en *A puerta cerrada* a Miguel Narros le interesa “esa idea de la obra de que en nuestro paso por la vida, por la tierra, tenemos que hacer algo importante. Es lo que dejará un mal o buen recuerdo del hombre; significaremos algo o no significaremos nada dependiendo de lo que hagamos”». Narros, sin duda alguna, nos legó el mejor de los recuerdos, por su inmensa labor a favor de las artes escénicas. Fue fuente inagotable de imaginación que inundó los escenarios españoles a lo largo de varias décadas, y dejó un teatro difícil de igualar, por su frescura, libertad, inteligencia, cultura, respeto, gusto, encanto y magia.

II. POÉTICA: EN BUSCA DE LA IMAGINACIÓN Y LA BELLEZA

II. 1. CONCEPCIÓN TEÓRICA

Miguel Narros era un hombre completo de teatro, capaz de ejercer un dominio total sobre la puesta en escena por sus conocimientos de dirección escénica, interpretación, plástica (iluminación, indumentaria, caracterización y concepción espacial), y también, aunque en menor grado, de gestión y trabajo textual. No era sin embargo un teórico; su capacidad artística surgía a la hora de afrontar la praxis. Tampoco era Narros un hombre metódico —ni consideraba que el teatro fuese un arte donde se pudiese emplear una sistemática—. Todo lo contrario: en la falta de método es donde encontraba la comodidad y donde sus resortes artísticos se disparaban, alcanzando en muchos casos la genialidad.

Por las razones aludidas, y por el hecho de que carecía de una especial brillantez en la expresión oral y escrita, no dejó Narros documentos en los que expusiese ordenadamente su modo de trabajo o su teoría de la dirección; tampoco sus discípulos son capaces de explicar a priori los principios y reglas que seguía a la hora de afrontar su trabajo. Sin embargo, tras ordenar la trayectoria del director, se pueden observar de forma clara ciertas constantes que mantuvo a lo largo de su larga y fructífera vida profesional y que configuran su universo poético, sus valores, sus composiciones y sus objetivos como artista escénico.

El propósito de este capítulo es ordenar estos fundamentos, esta filosofía teatral y vital. Para ello, tras comentar en este apartado el único documento verdaderamente teórico que dejó el conocido director —algo cercano a un programa de estudios que elaboró con el objeto de conseguir la plaza de docente en la actual Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid—, se mencionará a aquellos que fueron sus referentes, y se establecerá un recorrido ordenado por lo que supone un proceso de creación y los diferentes elementos constituyentes de una puesta en escena, así como el modo en que Narros se enfrentaba a cada uno de ellos.

A principios de los años ochenta Miguel Narros entra como profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Para conseguir la plaza debe presentar una memoria en la que se describa el concepto y método de la asignatura que va a impartir: Interpretación. Para la escritura de este documento, por mediación de Maruja López, contó

con la asesoría de Ignacio Amestoy, al que había conocido diez años atrás, cuando Amestoy estudiaba con Layton.

La actual Real Escuela Superior de Arte Dramático no encuentra entre sus archivos esta memoria; sin embargo, Ignacio Amestoy conserva el esquema inicial redactado por Narros. Estas anotaciones son una aproximación bastante exacta a la actitud de Narros ante la vida y ante el teatro, y probablemente uno de los pocos documentos teóricos redactados por el director⁵⁴. A continuación se presenta una explicación del documento donde se entrecomillarán aquellos conceptos que Narros incluye.

En la primera parte del esquema, como «introducción» supuestamente teórica, y atendiendo a la historia de la puesta en escena, el director y profesor parte del «teatro como una vía de liberación de las colectividades» (capítulo 1). El ser humano siente «la necesidad de huir de la rutina». En este proceso el «primer» mecanismo o vía de «escape» que emplea es la «fantasía» —concepto básico en su imaginario artístico—. Nos situamos frente a una declaración de intenciones muy personal del director: ante la insatisfacción de la vida cotidiana en ocasiones «se quiere vivir una historia» y acceder a la «sublimación» (se entiende este concepto como cambio de estado pero también podría llevar implícito el sentido de engrandecimiento y exaltación, tan propio de su concepción artística).

Frente a esta necesidad se produce «una respuesta social», con «la normalización del teatro» (capítulo 2). «Se teme a los instintos desatados del hombre», de manera que se produce «la ordenación de la fantasía y de la fiesta»; y así surgen en Grecia «los juegos olímpicos y los concursos». En la escena se produce la separación entre «hombres y dioses», y sus diferentes «lenguajes», lo que conduce al paso de «la tragedia» a «la comedia» (la «desacralización»), en un «movimiento pendular». Este movimiento al que hace referencia siempre lo aplica a sus puestas en escena, las cuales, aun siendo tragedias, no olvidan el componente cómico y viceversa⁵⁵, y así lo declara él mismo, a raíz de su estreno de la tercera versión de *Las mujeres sabias*: «Me gusta el humor, incluso cuando hago textos dramáticos suelo aportar alguna nota de humor, aunque sea sarcástica. Me gusta la diversión del teatro, todo lo que tiene de lúdico» [Pilar Parra, 1984]⁵⁶. En el sentido

⁵⁴ Amestoy Eguiguren [2002 a] resume también la ponencia que pronunció en Córdoba en el año 1965 titulada «La vocación y la profesión del actor en el teatro actual».

⁵⁵ En obras como *La vida que te di*, por ejemplo, vemos cómo el director tiende a aligerar las acciones secundarias frente a la dureza de las principales.

⁵⁶ Tanto le gusta el humor que en ocasiones se excede y salpica sus obras de rasgos histriónicos o escatológicos que el público más popular agradece y el más intelectual censura, con concesiones como los manoseos sexuales entre personajes —criados, en muchas ocasiones, como los que aparecen en el texto de Moratín titulado *El sí de las niñas*— u otros rasgos como el que se describe a continuación sobre la puesta en

contrario, cuando hace comedias, también introduce el elemento trágico: por ejemplo en *Mañanas de abril y mayo* opta por una puesta en escena poco inclinada a la comedia [Celis, 2000].

Narros justifica esta miscelánea en varias ocasiones. Por ejemplo, en relación al último montaje que emprendió de *Doña Rosita la soltera* [Amestoy d'Ors, 2004: 163], argumenta que «la comedia está en la vida, en los gestos». La madre de las solteras «viene a llorar, pero su comportamiento fuera de toda discreción es lo que nos conduce a la risa».

En la segunda parte del esquema (posiblemente también teórica) Narros se centra en «el actor». Afirma que «si no hubiera actores, habría que inventarlos» (capítulo 3); esto se debe a que «el poder y el pueblo» están ambos «de acuerdo en que hay que codificar el hecho teatral», teniendo en cuenta todas las necesidades «desde el edificio teatral hasta el poeta». «El poeta servirá de representante del poder y del pueblo». Y así llegamos a «los profesionales de la mentira: los intérpretes».

Pero el actor «no solo debe saber mentir» (capítulo 4) y reflejar las mentiras como si fuesen verdades, sino que también se debe considerar, como el autor, representante de «poderes y contrapoderes» —en un sentido de estrecho vínculo con la realidad que Narros siempre quiso conservar—, debe saber que su profesión es una «prostitución»⁵⁷ —«la mentira como profesión»— y además, ser un actor al que le pueden pedir que «hable, cante, baile...».

Analiza seguidamente la importancia del «histrión», y escribe: «Ha nacido una estrella» (capítulo 5). Según Narros, el histrión es «algo más que un mentiroso, algo más que un intérprete». Y considera que «faltan histriones», al tiempo que critica a los «actores-fotocopia» del momento, y subraya el fenómeno de «los *mass media*». Resalta el hecho de que «los políticos» son «histriones al servicio de una idea» (habla del «juego del poder»). Para Narros, «histrión, se nace. Actor, se hace». Ciertamente este director roza prácticamente siempre en sus trabajos esa delgada línea hacia lo desmedido y apoya al actor histrión (pensemos, por ejemplo, en José Pedro Carrión).

Por último, en el análisis teórico del actor, dice: «Interpretar es exponer una idea que tiene que ser creída» (capítulo 6). Estudia la «evolución» producida en las últimas décadas, en las que «la mentira se nos ha convertido en signo». Observa el paso «del XIX a

escena de *Mañanas de abril y mayo*: «Sobra la aparatosidad de los truenos de la primera escena, que buscan tal vez la comicidad de la oscuridad y el miedo, pero que, por un lado, resulta ya una solución demasiado vista y, por otro, impide seguir adecuadamente el diálogo» [Pérez Rasilla, 2000].

⁵⁷ Un término del que siempre gustó, según explica Ignacio Amestoy, que se mantuvo muy próximo al director desde los años ochenta en adelante.

Grotowski. Del autor-actor al actor-autor». Narros, que fue ante todo director de actores, defiende al actor como elemento central del rito teatral e interlocutor que debe ser consciente de su público, y de los demás intervinientes del hecho teatral. Indudablemente, concibe Narros varios niveles a la hora de crear esa mentira, desde el nivel del «actor que representa», pasando por «el actor que se enfrenta con el personaje» y llegando hasta «el actor creador». Define al actor como «una memoria emotiva que actúa entre la tristeza y la alegría», en la línea de búsqueda personal que defendía Layton, pero acentuando la máxima y potenciando el carácter oscilante. Por último Narros escribe: «La capacitación, una larga marcha», advirtiendo de que la formación del actor es larga, y que dicha profesión supone una carrera de fondo.

En la tercera parte del documento, que lleva por título «formación del intérprete», Narros toma un camino más práctico, y se basa en las enseñanzas de William Layton, pero siempre manifestando su impronta y obviando algunos términos capitales, quizá los más técnicos, de la metodología del maestro estadounidense (como «improvisación», «objetivo» o «estrategia»). Básicamente a Narros le interesa la carne y la sangre del personaje, el problema que se presenta con los otros personajes y el salto para que esa lucha se haga teatral.

Se centra primero en «el conflicto, esencia del teatro» (capítulo 7). Narros, que profundizó permanentemente en el ser humano —gran parte de su trabajo de mesa consistía en formular preguntas al actor sobre su personaje—, plantea precisamente la siguiente premisa: «El conocimiento del actor. El conocimiento del ser humano». Siguiendo a Layton escribe: «Lo que mueve a las personas: El deseo»⁵⁸. Narros siempre trabaja de forma muy consciente en sus piezas la necesidad de sus personajes —su motor—. Más específicamente va a dedicar otro epígrafe a los «deseos altruistas o egoístas», poniendo el ejemplo de *Antígona*. Amplía sus ideas diciendo que «el hombre al manifestarse expresa sus intenciones de cumplir unos deseos». Para que nazca el teatro «los demás siempre están en contra», con una alteración del «statu quo» (la situación establecida). Surge así el «conflicto» aludido, con «intereses contrapuestos» entre los personajes.

El siguiente capítulo (8) sigue ahondando en el ilustrativo término de «intereses», y habla Narros de «intereses creados» (jugando con la referencia benaventina). Se trabajarán por una parte «las relaciones sociales del personaje» y, por otra parte, «los antecedentes» —es

⁵⁸ Narros efectivamente será capaz de enriquecer sus espectáculos profundizando en las motivaciones internas de los personajes, «las que no se captan en lo que se expresa», en palabras de José Luis Pellicena con motivo del estreno de *El castigo sin venganza* [Fernández Rubio, 1985].

curioso que incluya la siguiente puntualización: «¿quién o quiénes los conocen?», en su deseo de establecer redes—. Dedicó asimismo epígrafes concretos a «la relación social como origen del deseo», a «la emoción como consecuencia de la buena o mala marcha de la relación social», y a «las dependencias y las independencias». El lector que conozca las enseñanzas de Layton verá que Narros plantea un vocabulario, unas relaciones entre conceptos y unas preguntas que suponen una vuelta de tuerca a las propuestas del profesor estadounidense.

El actor debe ser asimismo «conductor de emociones» (capítulo 9). Explica Narros de qué manera el pensamiento conduce al deseo, el deseo a la acción, y la acción termina en la palabra, como último escalón, y así lo han defendido siempre los discípulos de Layton. Narros suma «una advertencia» o recomendación: «romper con los tabúes». Dice que «no se puede compadecer todos los días el actor de su personaje». Esto encaja con la tendencia tan habitual en el director de descomponer las cosas, acabar con lo ordenado, zarandear al actor y dejarse sorprender. Así surgía en su teatro la originalidad, la verdadera profundidad del personaje y sus diferentes caras.

Posteriormente planteará unos posibles «ejercicios de clase» (capítulo 10); «como en la vida misma», añade tratando una vez más de que su actor encuentre la cercanía con la técnica. Se contemplarán los siguientes aspectos, que Narros incluirá también permanentemente en la base de sus direcciones: «protagonista y antagonista»; «antecedentes, relaciones sociales y deseos»; «el ámbito, la casa»⁵⁹ —se verá en páginas posteriores la importancia que Narros daba al hecho de que el actor hiciese suyo el espacio—; las «relaciones emocionales»; las «actividades»; los «estados de ánimo»; el «contacto inmediato»⁶⁰; las «acciones y reacciones»; y las «palabras».

Narros siempre se preocupó por el hecho de la exteriorización, la proyección, la atención al espectador —así como la consiguiente recepción—, y concebirá un capítulo específicamente dedicado a este aspecto, quizá más obviado por otros pedagogos. Lo titula «la proyección» (capítulo 11). Contempla en él la justificación de la acción y la palabra y su posterior «amplificación» de estos dos aspectos «ante los sentidos del espectador». También se plantea «la exteriorización como estilo». Y finaliza esta sección con el sugerente punto titulado «la libertad creadora y sus límites», probablemente como pregunta que siempre se

⁵⁹ No emplea el término «lugar», y prefiere aproximarse a la idea que defendía Layton de «hacer la casa».

⁶⁰ También conocido por la gente cercana a Layton como «primer contacto».

haría a sí mismo, consciente de que en todo arte deben establecerse unos límites y un control.

«Al otro lado de lo orgánico» es el nombre que da al penúltimo capítulo (12), contemplando una serie de aspectos, muy en boga en la escena extranjera, que, indudablemente, despiertan su atención, como demuestran sus creaciones, y que el actor no debe olvidar si quiere ser un actor completo. Así, analizará el paso «de Stanislavski al teatro oriental: la máscara», la importancia de «la máscara» mencionada («la máscara como resultado de una problemática», «teatro oriental como valoración de la máscara»), y el hecho de que el actor «es personaje» o «es espectador», y propondrá un «acercamiento a la Commedia dell'Arte».

El último capítulo (epílogo) observará «lo que ha pasado en España», fundamentalmente en lo que respecta al teatro de verso, que Narros siempre defendió —partiendo de la buena formación que había recibido en los primeros años de su carrera— y que atravesaba un momento difícil. Contempla los siguientes epígrafes: «nuestro teatro y el verso», «un teatro nacional», «en busca de un estilo perdido», «la técnica del verso» y «la interpretación del verso». Sostiene por tanto la importancia del teatro clásico español, persigue una recuperación de este tipo de teatro, y diferencia entre la técnica y su aplicación a la escena —inclinándose nuevamente por el ámbito de la práctica—.

II. 2. MENTORES DEL CREADOR

Se puede considerar que Miguel Narros tuvo dos grandes referentes —él prefería evitar el término «maestros»⁶¹— que le abrieron los ojos, le educaron y le ayudaron a construir los raíles por los que avanzaría con firmeza a lo largo de su carrera: Luis Escobar y William Layton.

El primer padrino de Narros fue, efectivamente, el autor, director y actor, Luis Escobar, a quien conoció al entrar con catorce años en la compañía del Teatro María Guerrero, donde Escobar trabajaba como director. Fueron años decisivos para el adolescente Miguel

⁶¹ «Luis Escobar no es mi gran maestro. Es el primero que me ofrece una forma de hacer teatro. Hay muchas formas de hacer teatro. Yo creo que Luis Escobar era un bicho extraño en ese momento» [Amestoy Eguiguren, 2012].

Narros, que se nutrió de las influencias de los creadores que le rodearon, pero, sobre todo, se dejó impregnar por el trabajo de Escobar⁶².

Una descripción somera de la trayectoria de Escobar permite descubrir de qué manera Narros siempre tomaría como punto de partida las bases defendidas por su mentor. Escobar fue un amante de la literatura en lengua inglesa —montó a Priestley y a Eliot— y de los clásicos —se acercó a Valdivielso, Guillén de Castro o Calderón—; de la cultura y de la curiosidad; del ingenio y de la palabra; de la elegancia, de la interdisciplinariedad y de la plástica; del juego y del instinto teatral; del detalle; del trabajo en colaboración —hizo múltiples codirecciones con Humberto Pérez de la Ossa— y de la compañía de artistas de interés —trabajó con creadores como Salvador Dalí, José Caballero, Pancho Cossío, Père Pruna, Víctor Cortezo, Carlos Viudes o Emilio Burgos, y abrió las puertas de su casa a Arthur Miller o Tennessee Williams—, de los grandes personajes como Don Juan, de la obra bien hecha y de la gestión coherentemente manejada —dirigió teatros tanto públicos como privados: Teatro María Guerrero, Teatro Español y Teatro Eslava—.

Nace de esta manera en Narros, con este primer referente, un director talentoso, emocional, apasionado, alegre, cuidadoso, enérgico, visceral, fogoso, fantasioso e imaginativo⁶³: con estos adjetivos lo califica su amiga y compañera de escena Julieta Serrano. Declara la actriz: «Le gustaba hacer inventos, algo que se agradecía en los años cincuenta. Traía un aire fresco al momento». Pero Serrano también matiza su falta de equilibrio: «Lo daba todo a la hora de configurar los personajes pero le podía faltar armonía y a veces se excedía en los movimientos en un afán por darle vida, cuando el actor está deseando quedarse quieto».

Posteriormente Narros se encontrará con otro guía —un pedagogo, en este caso— que supo inspirar en él las preguntas necesarias como para ordenar los conocimientos previos y darles un nuevo vuelo basado principalmente en la verdad:

Yo, como todos los que queríamos reformar las cosas, estaba en ese momento entre Bertolt Brecht y Stanislavski, en medio de una gran confusión, dando palos de ciego, buscando aquí y allá. Hasta que me encontré con Layton que me ordenó mis pensamientos y mis ideas. Él venía de una escuela americana, la de Sandford Meissner, donde se preparaba a la gente para hacer un teatro muy realista, minuciosamente realista, era la escuela que había planteado Stanislavski.

⁶² Fueron discípulos de Escobar otros directores de primera fila como José Luis Alonso y Adolfo Marsillach.

⁶³ Estas características de su personalidad completan lo explicado en esta tesis en el capítulo anterior dedicado a su biografía.

Aunque yo creo que Stanislavski, de todas formas, se preocupaba más de la creación, de la grandeza de la creación, que las escuelas americanas, donde en cierta forma el método le sirve al actor para poderse manejar dentro del mundo del teatro, del cine o de la radio... «El método», que se ha desarrollado en América por Mijaíl Chéjov, Lee Strasberg, Stella Adler y otras gentes, una de las cosas importantes que buscaban en el actor era que no fuese un divo, que no utilizara el personaje para su lucimiento, sino que hiciera el análisis de ese personaje, y que lo tratase como si fuese un ser humano, como a él mismo. «El método» hace al actor implicarse en las emociones del personaje como si fueran sus propias emociones, cosa que no hace Bertolt Brecht. Bertolt Brecht es todo lo contrario. Pero no puede hacerse Bertolt Brecht si los actores no están preparados dentro del método. Explicar una emoción, explicar una situación, explicar un momento dramático, no puede hacerse si no partimos de Stanislavski, si no partimos del conocimiento del personaje. Es como el pintor abstracto que no ha pasado por la escuela, por la academia, si no sabe pintar como Rafael es muy posible que no sepa hacer abstracto [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 33-34].

La técnica que William Layton trajo a España transformó el modo de hacer de muchos profesionales —planteando procedimientos incluso opuestos a los que se habían dado con anterioridad—, y entre ellos figuraba Miguel Narros. «Con la entrada de Layton en su vida, Narros equilibró su manera de hacer, profundizó en el trabajo de personajes, armonizó su trabajo», explica Julieta Serrano. Con el método, en palabras del propio Narros, «se pasa al actor que no hace nada y que está diciendo muchas cosas» [Amestoy Eguiguren, 2012].

Layton trae la idea del escenario como espacio poético y no ilustrativo. Hasta entonces había una concepción del teatro como texto, en el que el director ilustraba lo contenido en el texto, de manera convencional y declamatoria, sin trabajar en profundidad. Él sitúa al director de escena en otro lugar. Narros, buen discípulo de Layton, aprendió a realizar montajes teatrales que «unían en el escenario la poética literaria, la de la expresión física, la del espacio, la poética en su manera de tratar el tiempo y la construcción de atmósferas» [Carazo Aguilera, 2011: 55].

Narros fue suficientemente independiente e inteligente como para aprovechar convenientemente esa técnica —que en ocasiones podía ser muy fría—, para luego dejarse llevar por la extraordinaria intuición, que siempre le acompañó en su labor, sumado al alto nivel cultural y fino criterio estético que tenía, bagajes que suponían un respaldo en su trabajo.

Si Layton trajo a España el método «que utilizaron los americanos en aquella época para que el actor, en su carrera cinematográfica, pudiera defenderse por sí solo porque el director no les ayudaba lo suficiente o no contaba», Narros busca a través de esas mismas vías «que el personaje tenga entidad por sí mismo, que no sea un muñeco, sino algo serio. Es importante la forma de ser y de estar del personaje. Estoy en contra de la actuación, me interesa que el personaje sea» [Perales, 2002]⁶⁴.

A Layton le interesaba la realidad y a Narros la deformación coherente de esa realidad: «Si no la deformación de la realidad, sí lo que la realidad pueda tener de fantasía. Yo pertenezco a una generación española a la que dejaron a las puertas del surrealismo. Sufrimos dos guerras; primero, la nuestra, y, luego, la mundial. Y el surrealismo no es que fuera abortado, se perdió. Quedaron algunas muestras en la pintura. En el teatro lo que hay no es muy bueno. En la pintura tenemos a Salvador Dalí, a Max Ernst, René Magritte... Ese es un mundo que me interesa mucho. Esa realidad. Dalí decía: “Yo no pinto raro, como dice la gente. Yo pinto un reloj. Si ese reloj luego se deforma no es culpa mía”» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 34].

⁶⁴ En relación al estreno de *Largo viaje hacia la noche* [Fernández Lera, 1988], Narros habla de su vínculo con William Layton: «Se remonta a los años cincuenta: juntos hicimos el Teatro Estudio, de Madrid, y después colaboramos con el TEC en *Así que pasen cinco años*, en *Tío Vania* y en *Don Carlos*... Es una colaboración normal, yo creo que es mucho mejor trabajar en colaboración, sobre todo cuando los colaboradores se entienden entre sí, como a mí me pasa con Layton, por quien siento una gran admiración y un gran respeto. Vino de los Estados Unidos abriéndonos muchas posibilidades, abriéndonos otros puntos de vista totalmente distintos sobre la creación y sobre la forma de abordar el texto dramático». Precisamente, en el montaje de *Largo viaje hacia la noche* se ve la diferencia entre el actor de la llamada «vieja escuela» y el trabajo emprendido por Narros y su equipo. El director defiende la lógica de esta nueva manera de trabajar basada en el análisis del texto de la siguiente forma: «Los personajes tienen conflictos y esos conflictos tenemos que saber de dónde vienen y por qué se han producido. Y tenemos que llegar a la raíz, a la que llegaríamos haciendo un psicoanálisis de cada uno de nosotros: saber por qué razón pasan las cosas y cuál es el motor que las impulsa. Esta es la diferencia entre poner la obra en pie y que luego el estudio y la comprensión del personaje vayan saliendo a través de los actores o bien empezar con un análisis para comprender la obra, con lo que luego la puesta en escena, más o menos, se convierte en una coreografía bastante rápida y, en cierto modo, bastante fácil de hacer». Para el periódico *Ya*, Narros explica [Galán, 1988]: «Layton maneja muy bien el análisis de texto y les hace entender a los actores “el otro diálogo de la obra”. Layton ha hecho el análisis del texto con los actores, pero en el análisis también he intervenido yo. Hay puntos de partida que expone Layton y otros que expongo yo. A veces establecemos una discusión con los actores delante para que de esa dialéctica con las ideas pueda salir un camino que nos lleve a algo positivo. No se puede decir que se trabaja en la escuela de Stanislavski, porque eso está ya muy desfasado. Estamos buscando razonamientos vivos: los personajes son seres vivos. Lógicamente, los actores tienen una personalidad propia, ellos tienen que conducir sus personajes con las mismas consecuencias con que ellos conducirían su personalidad». Con relación al mismo montaje declara Alberto Closas al periódico *La Vanguardia* [1988 b]: «Narros y Layton se dedican a analizar exhaustivamente las motivaciones de los personajes mientras que yo soy partidario de que “cada maestrillo tiene su librillo” y que primero se monta la obra, se va haciendo y luego se analiza».

Si bien Narros ha vivido unas décadas especialmente fecundas en lo que respecta a la evolución de la puesta en escena, tanto a nivel nacional como internacional, siempre ha sido respetuoso y fiel consigo mismo: ha tenido su manera de afrontar el hecho escénico y no se ha dejado contaminar por otros modos o procederes. Mantiene su independencia a rajatabla porque cree que el teatro «no es una moda, sino una forma de expresión, y por eso hay tantas formas de teatro como personas se dedican a él. (...) Me resisto a tener influencias de los demás. No estoy defendiendo mi estancamiento, sino mi propia evolución. Quiero seguir siendo como soy hasta que me muera» [Carmen Morán, 2002]. En lo que respecta al paso de los años Narros asumía además que el oficio de director tiene un carácter puramente artesanal que se aprende con el tiempo [Monleón, 1983]. Cuando se le pregunta por el oficio de director, Narros contesta: «Yo creo que el director nace, lo que pasa es que luego se hace a través del conocimiento de las cosas que le son necesarias». Cree que el director «en algunos casos sería el catalizador entre espectador y autor para la creación viva del hecho literario, y al mismo tiempo el transmisor de lo que el espectador tiene que percibir. En otros casos podría ser un tirano, y en otros, como decía Shakespeare, es un loco que guía a otros locos en la búsqueda de no se sabe qué» [Cardona, 1985].

II. 3. PILARES DE LA PUESTA EN ESCENA

A continuación, y siguiendo en la línea de lo explicado con anterioridad, se establecerá un listado de características que pueden ser consideradas pilares sobre los que se asientan sus puestas en escena —capacidades que en ocasiones le dan un resultado positivo pero que también pueden conducir a errores—. En otras secciones se desarrollarán y matizarán más estos aspectos; sin embargo, es importante enumerarlos previamente, entre otras cosas para observar el compromiso que tiene el creador consigo mismo y con el receptor.

Lorenzo López Sancho [1990] dice que Narros tiene dos grandes capacidades: la de la poesía y la de la imaginación⁶⁵. El creador madrileño usa estas capacidades como alas a la hora de ponerse a dirigir teatro, hasta el punto de que a veces llega a abusar de ellas, según matiza el crítico mencionado: pone como ejemplo el caso de don Alonso en la puesta en escena de *El caballero de Olmedo*: tal es su congoja de amor y de muerte que a veces excede

⁶⁵ Recordemos que Narros es hijo de familia numerosa, tendió al aislamiento y la guerra propició una situación particular, que le impulsó a agarrarse a la fantasía, lo que hizo que la poesía fuese uno de los aspectos más relevantes de su universo personal [Bayón, 1983].

los límites convirtiéndose en un «lloriqueador». Y es que Narros es un director que apuesta por la libertad y el riesgo; por el atrevimiento, que le llevaba a grandes hallazgos, pero también a equivocaciones.

Narros se aferra a la fantasía y a la intuición, pero siempre defenderá las enseñanzas de Layton como punto de partida: «Todo se tiene que justificar, las cosas no son porque sí. No sé partir de algo abstracto, siempre parto de la realidad para llegar a la fantasía, porque no hay nada más fantástico que la realidad» [Almagia, 1995]. En sus espectáculos acentuará la teatralidad, la convención escénica, por encima del realismo. Pérez Rasilla [2000] así lo da a entender en relación a la propuesta de *Mañanas de abril y mayo*, pero lo podemos hacer extensible a toda su producción. Su objetivo último será generar interés y curiosidad en el espectador [Almagia, 1995].

Afronta sus trabajos haciendo una profundísima labor de documentación. Es un director con una cultura vastísima y una profunda curiosidad, rasgos que aprovecha constantemente para su trabajo. Acude a publicaciones de todo tipo, imágenes de obras de otros artistas, material audiovisual, etcétera⁶⁶. Su objetivo es tener un gran conocimiento del momento histórico trabajado, en una línea humanista y clasicista, para luego poder alejarse de ella e incorporar elementos de otras épocas si se le antoja. «¡Si se puede ser respetuoso con el pasado en el presente, hay que serlo!⁶⁷ (...) El pasado fluye en el presente», decía su pareja artística Andrea D'Odorico⁶⁸ [Amestoy Eguiguren, 2004].

En sus puestas en escena se transforma en un verdadero pintor de cuadros, que dejan ver una profunda labor de historiador del arte. Por escoger un ejemplo de toda su obra, se puede acudir a la crítica que López Sancho redactó a raíz del estreno de *El caballero de Olmedo* [1990: 27]. En relación a la escena de presentación de doña Inés y su hermana doña Leonor, percibe una composición que recuerda a «ciertos preciosos cuadros de género de los viejos pintores de los Países Bajos».

Esta exhaustiva tarea de documentación apunta a uno de los planos creativos principales en su trabajo: la estética (plasmada especialmente en la escenografía y vestuario). Narros emprende una búsqueda constante de la belleza⁶⁹, respaldado por su buen gusto y su

⁶⁶ Incluso hace que le traduzcan textos teóricos que están en otros idiomas que él no domina. Así lo cuenta Juan Carlos Asperilla en relación a los montajes de autores italianos en los que trabajaron juntos.

⁶⁷ Considera sin embargo que en España no existe ese respeto por la historia [Alonso de Santos, 1984].

⁶⁸ No en vano su tesis doctoral, dirigida por el arquitecto Scarpa, versaba sobre cómo incorporar una villa veneciana del siglo XVIII al siglo XX [Amestoy Eguiguren, 2004].

⁶⁹ Exaltaba la belleza hasta cuando representaba la miseria, como sucede en *Numancia* de Cervantes.

cuidado por las cosas y por los detalles. Se le ha llamado en muchos casos, al igual que a D'Odorico —su mano derecha⁷⁰—, el Visconti español⁷¹.

Narros muestra en sus trabajos una personalidad tendente a lo barroco —a D'Odorico también le achacan lo mismo—. Se le acusa en muchas ocasiones de abusar de lo excesivo, ya sea por lo estetizante de sus puestas en escena o por las intenciones actorales llevadas al límite —a veces intentando cubrir las carencias del propio actor—, con gritos, saltos, carreras, mohínes, muecas, crispaciones, histrionismos o caricaturizaciones excesivas⁷². Y es que el movimiento, la acción, es otro de los planos creativos fundamentales del director —por eso tiende a los espacios vacíos, multifuncionales, cómodos o libres, que le permiten jugar con la materia y su imaginación en movimiento—. Por ejemplo, en la preocupación por el trabajo corporal, algo que fascinaba a Narros era el manejo de la espalda de los actores⁷³: en todas las funciones juega con las espaldas —con los personajes mirando a la chácena—, en una consideración estética pero también usando el sentido común atribuido a las reglas de la proxémica.

En relación a los aspectos antes comentados, D'Odorico añade: «Generalmente, cuando eliges una obra, siempre hay un discurso de dónde está situada, y un intento de recuperación del escenario histórico o ambientación contemporánea. Mi forma de trabajar, como arquitecto, está en función de esto y en cómo se mueven los personajes y, por supuesto, cómo quiere montar la obra el director. Todo lo que planteo, por lo menos ese es mi estilo, está en función de los movimientos de los actores, de sus salidas, de sus entradas..., más que del juego estético. No trabajo para después decir qué bonito y qué feo,

⁷⁰ Cuando se le pregunta a D'Odorico, dada su condición de arquitecto, si la matemática es la clave de la estética, declara que la belleza «tiene un orden» —«Palladio o Le Corbusier son perfectos»— y «nos pueden educar y sensibilizar frente a la vulgaridad del consumismo» [Amestoy Eguiguren, 2004].

⁷¹ En relación a esta correspondencia Narros protesta diciendo: «Escobar era un detallista. Era muy viscontiano. ¡Él era el viscontiano, no yo! Incluso le conoció. Tenían muchas cosas en común. Los dos eran aristócratas. Perteneían a dos familias importantes. El uno, en Italia; el otro, en España. Habían nacido rodeados del buen gusto, del buen gusto del detalle. ¡Ojalá yo hubiera sido Visconti! Yo lo que he hecho ha sido vampirizar tanto a Escobar como a Visconti» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 27].

⁷² Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, López Sancho piensa que don Rodrigo se muestra excesivamente violento desde el principio de la pieza, lo que le lleva a perder otros matices posibles. Julia Arroyo critica este aspecto en su reflexión sobre *El castigo sin venganza* [1985], obra en la que López Sancho también ve un exceso de movimiento. Incluso en alguno de sus primeros montajes, como *Las mujeres sabias* del año 1967, se encuentran comentarios relacionados con este aspecto. Otro ejemplo se da en la propuesta de *Seis personajes en busca de autor*, del año 1982, sobre el que escribe Haro Tecglen: «La actuación está llevada en el mismo sentido de crecimiento de la teatralidad, de grito y gesto: muy latina, muy italianizante». En *La Estrella de Sevilla*, del año 1998, percibe Villán una tendencia al grito. Por último, en *La discreta enamorada*, Centeno considera que Natalia Menéndez «se menea y acciona sin la menor continencia» [1995: 8], y López Sancho ve en la misma pieza [1995: 15] una «caricatura del suceso teatral» con movimientos excesivos y gestos innecesarios. López Sancho aprovecha para recordarle a Narros autorizados estudios sobre las comedias ligeras y costumbristas, como los firmados por Entrambasaguas o José María de Cossío.

⁷³ Aspecto ya resaltado por la crítica en el año 1961, con motivo del estreno de *La señorita Julia*.

o de la imagen de la última fila, sino con el pensamiento de la mejor resolución de las escenas» [Herrerías, 1996].

Narros siempre desea que sus espectáculos sean un espejo de su tiempo y además trata de erigirse como un defensor de la verdad. «La verdad asusta porque la verdad es desnuda», esta frase de Miguel de Unamuno, según Rosana Torres, fue una máxima en la trayectoria vital y profesional del director teatral, quien hizo de la verdad una bandera que siempre enarboló.

Considera la mencionada periodista que los espectáculos que propone Narros son además de una gran sencillez y austeridad: «He elegido esa desnudez porque la verdad no está disfrazada nunca» [2013 a]. Por ejemplo, para *El caballero de Olmedo* opta por una sencilla escenografía: «tres series paralelas de paneles móviles y transparentes, algunas sillas, velas (...) la palabra y la acción quedan prácticamente desnudas, entregadas a la magia de la representación» [Enríquez, 1990].

El actor, como se observa, está situado en primer término en las propuestas de Narros, que es, antes que nada, un espléndido director de actores. Narros asegura que no es más importante el trabajo de puesta en escena que la dirección de los actores: «Una cosa lleva a la otra: si tú trabajas con los actores, la justificación de sus reacciones es la que te lleva a la puesta en escena. Yo no puedo hacer una puesta en escena y luego meter dentro lo que los actores piensan o dicen. Yo parto de unos seres vivos a los que les pasan cosas: en esas cosas tienes que poner un orden, y la puesta en escena es siempre un orden, que puede estar dentro del desorden mismo» [Villora, 2013].

También es digna de resaltar la inteligencia emocional del director para comprender a esos personajes y para alcanzar acertadamente conceptos tan difíciles de plasmar en escena como el paso del tiempo, la fugacidad de la vida, la belleza, la fragilidad o la muerte.

En esa prioridad especial que da al actor en sus montajes, hace que todo juegue a su favor, desde la escenografía a la iluminación [Bejarano, 1985], consiguiendo una inigualable unidad de todo el equipo de trabajo, aspecto perseguido a lo largo de toda su carrera.

En sus puestas en escena, como indica Sedeño [2000], profesor de la ESAD de Málaga, «existe siempre una lección de entrega, compromiso y coherencia profesional. Aunque un determinado espectáculo o representación no logre alcanzar el nivel de expectativas que han generado sus trabajos anteriores, esto no empaña la solidez de un trabajo forjado con paciencia y dedicación. Quizás *Mañanas de abril y mayo* no sea una de las mejores puestas en escena de este veterano director, pero aun así, tiene como méritos su incuestionable

honestidad para huir de la rutina y asumir riesgos artísticos». La seriedad profunda con la que afronta sus trabajos la resalta también Haro Tecglen en relación a la propuesta de *Largo viaje hacia la noche* [1988 b].

II. 4. PROCESO DE ENSAYOS

Dice Miguel Narros: «Tengo por costumbre reunir a mis actores antes de comenzar los ensayos y plantear mi visión, mi análisis... Lo principal es enamorar, que se enamoren de sus papeles; sin amor, sin pasión, el arte no trasciende» [Arazo, 1988]. Mientras que a Layton le gustaba mucho hablar, Narros consideraba que la reflexión es positiva pero que «el movimiento se demuestra andando». Por esa razón, una vez iniciado un proceso de ensayos, sus trabajos de mesa no solían ocupar más de una semana⁷⁴. Julieta Serrano testimonia que ese tipo de tarea analítica y falta de acción física nunca le agradó, y mucho menos en sus orígenes. Cuando eran jóvenes podían leer y hablar sobre los personajes, pero «el por qué, el cómo, las circunstancias o los antecedentes vienen más con Layton», dice Serrano.

En su momento álgido como director de escena, Narros usaba la mesa básicamente para determinar cómo eran los personajes; este análisis le servía para aspectos como construir rápidamente acciones paralelas a la principal, como veremos en las próximas líneas. Narros, en esa semana de trabajo sobre el papel, preguntaba al actor sobre su personaje en particular y el propio actor era el encargado de dar cada una de las respuestas. Si el director veía que el intérprete no contestaba adecuadamente, le remitía de nuevo al texto. En este proceso inicial de asimilación de los personajes, incluso los actores que tenían pequeñas partes debían construir su personaje antes de los ensayos. Los miembros del reparto que habían trabajado en varios montajes con Narros y que participaban de su filosofía, sabían que no había pequeñas partes; la única diferencia respecto a aquellos que tenían un papel largo frente a otros que afrontaban un papel breve es que los protagonistas eran afortunados porque disponían de más material para construir su personaje —basándose en lo que ellos decían de sí mismos, lo que expresaban los otros o lo que venía señalado en las acotaciones—.

⁷⁴ La autora de esta tesis recuerda a Narros en el proceso de ensayos de la segunda versión de *El sí de las niñas* incómodo en la mesa y deseoso de tener una mínima oportunidad para levantarse y plantear algún tipo de acción en movimiento.

Los primeros días de trabajo, por tanto, Narros y sus actores los dedicaban a leer la función varias veces y de esa manera se iba dilucidando, como ya se ha dicho, el carácter de cada personaje, se configuraba un mapa de relaciones entre estos mismos personajes, y el director dejaba entreabiertas una serie de posibilidades escénicas dadas las habilidades de cada actor (Narros solía hacer preguntas a los miembros del reparto para conocer mejor esas posibilidades: «¿sabes bailar?», «¿sabes cantar?», etcétera). Las pequeñas pautas dadas en este trabajo de mesa daban armas al director para emprender tareas tan aparentemente complicadas como mover grandes grupos (algo que Narros hizo en múltiples ocasiones). Tras el análisis realizado, los actores tenían claro cómo era su personaje y si, por ejemplo, tenían que salir de escena, no dudaban al decidir con quién saldrían o de qué manera. Y es que Narros nunca trató de ocultar las segundas acciones, sino que era capaz de otorgar a cada uno de los sucesos que acontecían sobre un escenario su espacio privilegiado. En sus montajes no había lugar del escenario que no tuviera vida. Era capaz de concebir múltiples acciones que tenían siempre que ver con la función, que resultaban necesarias, y que sucedían aquí, ahora y de verdad. Y además, era capaz de percibir si alguien no estaba haciendo su cometido. En *Seis personajes en busca de autor* (1994), por ejemplo, tenía que entrar en escena la actriz Sonia Jávaga haciendo un pequeño baile. Su indumentaria estaba compuesta, entre otras prendas, por unas mangas largas y unos mitones. Ella estaba situada en segundo plano y a su alrededor se sucedían otras tres o cuatro acciones. En un ensayo general, Jávaga olvidó los mitones. Narros lo notó y le preguntó por lo sucedido. Finalmente decidió que le gustaba más de esa manera. Pero lo realmente sorprendente es que se diese cuenta de ese pequeño aspecto.

Además, para determinadas funciones como *El sueño de una noche de verano* (tanto en 1986 como en 2003) o *Marat-Sade*, se contaba con el apoyo de asesores como Arnold Taraborrelli, el cual dominaba absolutamente el movimiento actoral. Como recuerda Nuria Gallardo, Taraborrelli preparaba a los actores en los entrenamientos para que llegasen al ensayo con coreografías muy específicas, muy claras en lo que se refiere a la situación espacial de los personajes, sus objetivos, sus estados de ánimo y sus relaciones. Por ejemplo, si debía montar una persecución o una pelea, cada movimiento tenía una justificación y contaba una historia; no era algo técnico sino formado a través de impulsos o pensamientos internos del personaje. Y siempre encontraba juegos imaginativos para llegar a los resultados: como el hecho de vendar los ojos a los amantes de *El sueño de una noche de verano* (1986), los cuales van a tener que simular que se buscan entre la niebla del

bosque, enseñando a los actores a percibir exclusivamente a través del oído. En otros casos simplemente asesoraba pero de manera igualmente valiosa; por ejemplo, a los ensayos de *Seis personajes en busca de autor* (1994) acudió para hacer ejercicios de expresión —de necesidad interna—, sobre todo con los actores que interpretaban a los miembros de la compañía («haz un movimiento en el que cuentes lo que le ocurre al personaje, para que cuando te pierdas puedas recuperar esa sensación», proponía).

Volviendo al proceso de ensayos y, más concretamente, al paso de la mesa al escenario, el actor que trabajaba con Narros sabía que desde el primer día de ensayos debía llevar el texto aprendido de memoria. Era muy posible que inmediatamente el director pidiese al intérprete que se pusiesen en pie, y que al quinto día de ensayos quisiese montar las seis primeras escenas de la pieza. Pero Narros no era tiránico en su trabajo y no se disgustaba si un actor llevaba el libreto en la mano; era antes el propio actor el que se sentía incómodo, dada su incapacidad de hacer todo lo que se le estaba pidiendo si tenía que alternarlo con la lectura de las frases. «Él no te tenía que pedir las cosas, hacía que tú las quisieras por ti mismo», explica Nuria Gallardo, que nos recuerda todo este proceso.

Aunque Narros solía saber lo que quería al inicio de los ensayos, no acudía con ideas cerradas, sino con puntos de partida o posibilidades que evolucionaban a medida que se desarrollaba el montaje. El estudio previo a los ensayos le servía para tener ideas, pero luego estaba abierto a la transformación y a aprender del proceso. Curiosamente nunca veía una obra de la que iba a hacer el montaje [Muñoz, 1990]. En este momento del proceso creaba habitualmente partiendo de improvisaciones, como explica la actriz Claudia Gravi, que representó a Lucrecia en *El castigo sin venganza*: «Con Narros hacemos los primeros días mucha improvisación sobre las situaciones marcadas» [Cañas, 1985].

Narros solía montar las escenas en el orden concebido por el autor —aspecto que ayudaba a los actores a descubrir la evolución de sus personajes— o, en ocasiones, agrupaba escenas que podían tener cierta relación. En el caso de *El sueño de una noche de verano*, decidió montar por separado los diferentes mundos (artesanos, amantes, etcétera) para que los actores de cada uno de esos mundos no se dejasen contagiar por los demás y se lograra la independencia necesaria, según recuerda Gallardo.

Tenía Narros un gran afán por supervisar y controlar cada detalle de la dirección de actores. Él mismo aludía a su ansia de perfección como uno de sus mayores defectos. Exigía mucho a sus repartos, les planteaba problemas, pero también les ayudaba a resolverlos. Además, siempre se esforzaba en eliminar los vicios a los intérpretes. No

dejaba que nadie se encerrase en sus concepciones personales, a no ser que la razón estuviese del lado del actor. Narros opinaba, por otra parte, que la labor de dirección no la tenía que sentir el espectador, y odiaba al director que se hacía notar [Doveil, 1985].

Cuenta Francisco Vidal que Narros era capaz de trabajar una misma escena sin cesar hasta conseguir el resultado deseado. Además, solía retomar las escenas desde el inicio en cada una de las repeticiones. No se agotaba nunca. Le dedicaba el tiempo necesario a cada cosa y no se inquietaba por el resto de partes de la pieza —consideraba que lo más probable es que saliesen bien y no supusiesen un problema—. A veces, según recuerda Vidal, se extendía demasiado en las primeras escenas, y el final quedaba sin cerrar —no realizaba un dibujo general inicial de todo, como hacen muchos directores actuales⁷⁵—. Si sucedía lo contrario y las escenas funcionaban bien, no permitía que el actor volviese sobre ellas. Juan Gómez Cornejo recuerda a Narros parando constantemente los ensayos en todo aquel momento en que no le gustaba lo que veía o quería probar otra cosa. Era incapaz de reprimirse y prácticamente no hacía un pase seguido hasta el ensayo general, ni siquiera cuando se daban casos como que el iluminador necesitase grabar la obra para ver los tiempos. Incluso cuenta Cornejo cómo con algunas piezas tuvieron que engañarle para conseguir hacer un ensayo continuado —la estrategia consistía en realizar un pase en otro horario que no correspondiese con el oficial, sin la presencia del director—.

Los ensayos de Narros solían ser espacios abiertos donde entraba gran número de gente y su enorme capacidad de concentración hacía que esto no supusiese un estorbo para él. Nuria Gallardo guarda en su memoria la gran sala de ensayos de la calle Doctor Fourquet de Madrid, donde los jóvenes actores entraban para ver al maestro y aprender de él, donde las actrices con hijos pequeños acudían con ellos si no tenían quién les cuidase, donde correteaban los enormes perros del director, o donde Celestino Aranda vendía ropa —su negocio personal en los años ochenta— a la compañía. Tal era el grado de ensimismamiento del director, que a veces hasta se olvidaba de ir al aseo y saltaba disparado en el último momento sin dar explicaciones.

Es significativo el hecho de que le gustase llevar a gente a los ensayos desde las primeras sesiones, cuando los actores todavía no se sentían seguros con lo que estaban haciendo. Su objetivo era observar si el proyecto iba por buen camino, y también implicar cuanto antes a todos los miembros del equipo —como los diseñadores de iluminación, por ejemplo—.

⁷⁵ Es el caso de Eduardo Vasco, por ejemplo.

Gómez Cornejo considera que Narros se crecía cuando tenía gente en los ensayos, piensa que le gustaba mostrarse como director («me decía: “Juan, cuando venís, es diferente”»).

Al director le placía reírse en los procesos de ensayo, y sabía que de esa manera daba confianza al elenco. Si las cosas iban bien, lo decía. Y si iban mal, también manifestaba su preocupación, y estimulaba a los actores a que buscasen salidas con él.

En los ensayos Narros sorprendía a los miembros del equipo con momentos de extrema creatividad, e incluso de genialidad. Sus colaboradores recuerdan circunstancias en las que parecía que no había solución para algún tipo de problema, y Narros conseguía dar con la forma de resolverlo.

En su atención por el buen desarrollo del trabajo, trataba de contar con el espacio donde se iban a estrenar las funciones el máximo tiempo posible. De esa manera podía medir adecuadamente la escenografía o realizar un buen diseño de iluminación. Durante el periodo en que estuvo como director del Teatro Español, por ejemplo, trataba de ensayar en el escenario desde dos semanas antes del estreno.

A pesar de la buena predisposición habitual de los profesionales que trabajaban con el reconocido Miguel Narros —para los cuales generalmente era un privilegio formar parte de los equipos de este creador—, a lo largo de los ensayos podía suceder que su exigencia y, sobre todo, sus ideas de gran creador no fuesen incorporadas rápidamente por los actores o que no lograra conectar con alguno de los colaboradores. En ese momento, cuenta Helio Pedregal, se producían situaciones dramáticas ya que no había medios para solucionar la relación. Narros trabajaba desde la confianza y, si tenía que relacionarse con una persona desconocida o que no le daba facilidades para desarrollar el acto creativo, lo pasaba mal, por la inseguridad y timidez que le caracterizaban. En esos momentos eran fundamentales los mediadores (ayudantes de dirección, en la mayor parte de los casos) que servían de árbitros en el conflicto generado y templaban los ánimos. Narros era consciente de la problemática y recurría a sus ayudantes o colaboradores con mucha frecuencia cuando llegaban los momentos críticos en los que él no se sentía capaz de hacer frente a la situación.

Para Helio Pedregal, uno de los grandes problemas generados en su prolífica relación de trabajo fue el hecho de que Narros subiese con gran frecuencia al escenario en la fase de ensayos para interpretar todos los personajes: «Él lo hacía para explicarme lo que esperaba pero, a partir de ese momento, resultaba muy difícil hacer otra cosa». A muchos actores no les agradaba esta fórmula; a pesar de que intuyesen que Narros no buscaba más que

divertirse —en esos momentos se mostraba como un niño jugando en su universo— y explicarse a sí mismo. Sabían que no lo hacía normalmente con un afán de ser imitado —aunque la impaciencia podía llegar a dominarle en su deseo de llegar rápidamente a un resultado sin tener que pasar por el proceso—. Se ahondará nuevamente en este aspecto en el apartado dedicado al trabajo con el actor.

En el montaje de *Los enamorados*, de Goldoni, concretamente, las actrices no sabían hacer labores ni emplear los instrumentos necesarios para encajes y bordados. Begoña Valle, ayudante de dirección de la obra, recuerda la manera en la que Narros subió al escenario de la sala de ensayos, tomó las agujas y los hilos, y se transformó en el personaje de la pieza —«parecía que se había convertido en una viejecita de pueblo manchego que llevaba haciendo labores toda su vida frente a la puerta de su casa»—. Añade Valle: «Yo no he visto a nadie doblar una sábana como lo hacía Miguel Narros: era un acto de creatividad, que cobraba dimensiones increíbles, y no comprendía cómo había gente que no fuese capaz de hacerlo y dar magia a la acción».

Si pocos días antes del estreno no había conseguido el resultado deseado, prefería dejar de insistir, aunque fuese en perjuicio de la función, antes que provocar un clima de tensión entre el equipo. Comentaba los errores, pero no de forma severa o cortante, sino solo seriamente (y con sentido del humor, que era mejor para sus intereses). Se puede interpretar también esta actitud como una aceptación de la derrota.

En relación a los horarios de ensayo, recuerda Francisco Vidal las sesiones desarrolladas en el Teatro Español cuando trabajaban como compañía estable. Los ensayos comenzaban a las 15.30 o 16.00 horas y duraban hasta las 18.30 horas. Posteriormente se hacía la función —en fin de semana eran dos las representaciones diarias— y a las 23.00 horas se retomaban los ensayos hasta las 02.00 horas. Los días de ensayo general terminaban de trabajar a las 06.00 horas o 07.00 horas de la mañana. Al acabar se desplazaban a la madrileña chocolatería de San Ginés a tomar churros y se iban a casa a dormir hasta el momento de la función. Era una dedicación constante: a veces incluso este horario se extendía con clases de esgrima o algún otro tipo de entrenamiento. Los actores además, estaban obligados a acudir a todos los ensayos; estos tiempos de observación, cuando al actor le correspondía esperar y no actuar, sirvieron de lección a muchos profesionales de la escena que luego fueron profesores o directores y que se quedaban obnubilados ante el trabajo de Narros.

Como la mayor parte de los directores de escena, Narros permanecía inquieto en sus estrenos y no solía tomar asiento⁷⁶. No obstante se veía con claridad cuándo confiaba más o menos en un montaje, por el grado de disfrute del momento (al igual que también se relajaba y irradiaba felicidad tras un buen ensayo). Antes de la función se le podía encontrar entre cajas, deseando suerte al elenco y dando seguridad.

Narros ensayaba siempre que era necesario. A lo largo de las funciones no dejaba de dar notas. Nunca abandonaba los espectáculos: iba a verlos con regularidad (una vez cada diez o quince días), consciente de que las cosas van perdiendo su definición. Además, los ayudantes de dirección estaban permanentemente pendientes para que las ideas de base no se viesan modificadas. En ocasiones incluso retocaba y cambiaba algunos aspectos del montaje después de los estrenos, quizá más por ganas de juego que por otra cosa, aunque también influiría la reflexión sobre los aciertos y errores alcanzados en la primera tentativa. En *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, introduce variaciones casi un año después de su estreno, para la función de Almagro. La relación de amor entre los protagonistas cambiará de inocente a apasionada (Ana Gracia sustituye a Laura Conejero en el papel de doña Inés), la astucia intensificada de Fabia la acercará más a la Celestina, Tello acentuará su condición de cómplice del amo y también se potenciarán los presagios que avisan del desenlace trágico [Pascual, 1991].

Como es natural, los trabajos de Narros no estaban exentos de algunos errores de dirección, como ya se ha dicho previamente. Sin embargo, el director siempre sabía la razón por la que había optado por algo. Nunca trabajaba desde la casualidad. Curiosamente Nuria Gallardo y Francisco Vidal coinciden en la idea de que era preferible que Narros se encontrase con dificultades o con pocos medios para desarrollar sus propuestas. Esta problemática servía como estímulo y como resorte de invención de otras posibilidades, en muchos casos diferentes y mejores.

II. 5. UN DIRECTOR REVOLUCIONARIO

Encontramos en Narros un reformador de la escena de su momento, capaz de aportar a sus espectáculos ideas cargadas de originalidad; ideas que a fecha de hoy se repiten

⁷⁶ Era habitual que se asomase de cuando en cuando a ver el desarrollo de la función y que pasase parte del tiempo tomando un gin-tonic en la barra del bar más cercano.

constantemente todavía con el deseo de resultar novedosas. Entre sus propuestas se recuerdan, entre otras, la decisión de convertir en *Numancia* a los numantinos en partisanos y a los romanos en nazis, la bajada lenta del telón de acero en *Los niños* al final de la función con los actores saliendo a saludar empujados por la puerta de dicho telón —para simbolizar el sentimiento de opresión—, la escena abierta —sin telón— en la que se enfrentaban cuatro personajes con el texto titulado *Sabor a miel* (1971; primer montaje en el que colabora con D’Odorico y que, en palabras del diseñador, «fue como desnudar al teatro español de esos momentos» [Amestoy Eguiguren, 2004]), o muchas de las decisiones arriesgadas tomadas para el montaje de *Marat-Sade* (representado en el María Guerrero bajo la dirección de José Carlos Plaza). La propuesta planteada para este último título no empezaba con el señor de Sade hablando al público, sino con un numeroso elenco de actores ya en escena desde media hora antes de comenzar la función. Estos actores, entre los que figuraban desde Denise Perdikidis hasta Blanca Portillo, se presentaban y observaban al público según este iba entrando en la sala y ocupaba sus asientos. Narros permitió además que los mismos personajes ocupasen los pasillos del patio de butacas; con un tipo de relación con el espectador que en la actualidad puede resultar habitual pero que en aquellos años se consideraba sorprendente. Estas decisiones llevaban a que se crease un ambiente de locura, un universo que trascendía el texto; atmósfera que se completaba con la presencia de músicos que tocaban en directo —algo también nuevo para el espectador de los noventa— y que, además, se incorporaban al montaje como personajes.

Probablemente si desde la actualidad se hiciese un estudio de recepción de un espectáculo y se comparase con la acogida que tuvo en su momento, se vería que algunos aspectos significativos no fueron comprendidos en su totalidad en el momento en que se montaron las piezas. Narros era un adelantado a su época. Por ejemplo, manejaba con verdadera maestría el terreno de lo simbólico. Un espectáculo representativo de este aspecto es el atípico *Don Juan Tenorio* (1983) que Narros compuso —un montaje con ideas espléndidas pero que en su tiempo no tuvo cabida y que fue considerado una extravagancia, como cuenta Begoña Valle—. En él la muerte venía representada por la bailaora Manuela Vargas, y Narros jugó con sugerentes imágenes como las cabezas de caballo y toro que portaban los actores Joaquín Climent y Begoña Valle. Estas cabezas, una blanca y otra negra, como figuras de ajedrez, simbolizaban la fuerza de lo masculino y lo femenino. En el montaje referido se trabajaba constantemente con lo estético y lo coreográfico: se puede tomar como ejemplo el inicio del espectáculo, con el primer

parlamento de don Juan cuando escribe la carta («Cuán gritan estos malditos / mas mal rayo me parta / si terminando esta carta / no pagan caro sus gritos»); en él los versos se veían interrumpidos por un intenso zapateado de Manuela Vargas. Será también Manuela Vargas la que ofrecerá la pistola a don Juan antes de la muerte de don Luis. Se trata en última instancia de una propuesta que, como casi todas las de Miguel Narros, reflejaba el alma del texto, su interior, su pulsión, y no lo frío, el envoltorio y lo superficial.

Entre sus anticipaciones escenográficas se puede destacar el minimalismo de *La Estrella de Sevilla*, que dejó el escenario casi absolutamente vacío. La difícil escena de Estrella y su hermano, en un espacio tan inmenso como el Hospital de San Juan de Almagro, contaba exclusivamente con dos bancos cubiertos por una sábana, que simulaban la cama, y un candelabro con una vela. En ese contexto Narros vistió a Juan Ribó con un impecable vestuario blanco y una espectacular capa roja. No era necesaria mayor realeza o mayor diseño escenográfico. También se ve una apuesta escenográfica muy determinante en la concepción de *La paz* —con un espacio diseñado por Puigserver—. En ella se reproducía algo parecido a un gimnasio en el que los habitantes de la ciudad iban marcados con un número específico. Recuerda Francisco Vidal cómo en ciertos momentos la gente del pueblo asumía el rol de espectador, en la línea, según dice el director y actor, de lo que ha propuesto en la temporada 2014-2015 Miguel del Arco para *Antígona*. Rememora asimismo el propio Narros: «Había actores de todas las nacionalidades, coreanos, alemanes, norteamericanos, italianos, franceses, judíos..., y, cuando hablaba el coro, cada uno lo hacía en su idioma. Aquello era como una especie de Babel, un caos. El decorado era un gran gimnasio, con las espalderas y un hexágono practicable con columpios. En medio de todo estaba Charo López, que era un animal hermoso; sigue siendo un animal muy hermoso» [Amestoy Eguiguren, 2002 a].

II. 6. TRATAMIENTO TEXTUAL Y SENTIDO INTERPRETATIVO DE LA PUESTA EN ESCENA

A pesar de que en muchas ocasiones se ha acusado a Narros de perderse en el universo de lo gestual y visual, se puede ver con claridad que su trabajo siempre partió de la palabra, y lo demuestra el hecho de que entre sus primeros montajes figuren títulos como *La señorita Julia* y *Tres hermanas*, sustentados prioritariamente en el verbo. Narros era capaz de trabajar con grandes decorados y múltiples acciones pero también sabía desnudar las piezas y dejar

exclusivamente al texto y al actor. Así lo hizo por ejemplo con *El rey Lear*, y así lo reconocen críticos como Enrique Centeno, que proclama: «Miguel Narros, dueño y señor de cualquier espectáculo que se centre en la fuerza del texto y del actor» [Centeno, 1993 b]. Decía Narros: «El teatro empieza con la palabra, que es necesaria porque enseña mucho. A pensar, a reflexionar, a encontrarte a ti mismo, a conocer tus defectos, a oír tu propia voz. Todos los clásicos, Shakespeare, han sido grandes filósofos, gente que ha planteado grandes problemas sobre el ser humano y su existencia. Yo creo que tiene que volver el teatro de texto» [Esteban, 2007]. En otra declaración anterior en el tiempo opina: «Soy de los que piensan que lo importante, además de lo que se dice, es cómo se dice y, sobre todo, por qué. Nunca debemos olvidar que la palabra escrita es la justificación de un hecho» [Seguí, 1988]. Parte, en un sentido clásico, de la palabra para ver luego todo lo que hay detrás⁷⁷, analizando el sentido de cada objeto, cada movimiento o cada sonido, en consonancia con el texto. De esa manera, el director de escena se convierte para Miguel Narros en un segundo autor.

Tras un análisis de su trabajo, se percibe que Miguel Narros siente predilección por aquellos textos que estimulan el juego teatral (rasgo muy presente en los clásicos), por los dramas realistas y sociales contemporáneos y que puedan ser desentrañados desde el «método» (desde Chéjov hasta Miller, por citar un par de ejemplos) y por los textos que se centran en la condición del ser humano (*El rey Lear*, *Doña Rosita la soltera*, Pirandello o los títulos grecolatinos). No obstante, su carrera no presenta una elección de títulos planificada ni orientada hacia un objetivo concreto, sino más bien caprichosa y circunstancial. En su biografía escénica no deja de resultar desconcertante que entre las obras de Tennessee Williams elija *La rosa tatuada*, que nunca se acerque a textos de peso como *La vida es sueño* o incluso a autores relevantes como Pinter (especialmente dada su inclinación hacia la literatura en lengua inglesa). Se ampliará este aspecto en el capítulo tercero.

A la hora de acometer un texto para un montaje, Narros realiza pequeños cambios para hacerlos más comprensibles, pero no se siente cómodo cortando la escritura original, y mucho menos cambiándola. A veces considera que hay que modificar cosas que resultan disonantes en el presente, pero no pretende erigirse en autor; potencia lo válido y evita lo

⁷⁷ En esta misma línea de preeminencia del texto, cuando se le pregunta a D'Odorico por la riqueza del teatro español, contesta: «Cada país tiene su idioma y cada idioma tiene su lenguaje y cada lenguaje tiene su forma de transmisión al pueblo... España tiene todo el teatro del Siglo de Oro, que pertenece a una cultura, a una forma de decir, sentir y hablar. Y de allí, pasamos a Lorca y a Valle. ¡Dentro de la lengua!» [Amestoy Eguiguren, 2004].

inútil [Doveil, 1985]⁷⁸. No se somete a las acotaciones, ni al historicismo fidedigno —como figurinista se ve claramente esta filosofía en el trabajo realizado con *Mañanas de abril y mayo* [Celis, 2000]—, sino que siempre va a buscar la libertad y el placer de lo inusual. Con los autores vivos se permite la licencia de solicitar que modifiquen escenas, en ocasiones ampliándolas, como recuerda Ignacio Amestoy sobre su experiencia con el director [2002 a: 49]. Comenta Narros en ese pasaje:

Yo creo que el autor hace su cometido. Escribe la obra. La ha escrito en muchos momentos de soledad. Y yo, si elijo una obra de Ignacio Amestoy o de Federico García Lorca, no me siento capaz de cambiar el texto. Cuando el autor está en esa soledad escribiendo una obra hay una especie de acción creadora, el autor piensa por todos los personajes que maneja, piensa en una situación, poniéndoles a esos personajes una emoción, una vida que no sabe cómo se va a desarrollar... Luego los directores de escena nos podemos equivocar, pero lo que pretendemos al hacer un análisis de un texto es llegar a ese momento de la creatividad, llegar a la soledad del autor en la que insufló tanta vida a los personajes.

Curiosamente Narros confía especialmente en la primera lectura de los textos, algo que no todos los creadores defienden: «Las primeras intuiciones del director sobre un texto son las válidas para desarrollar un espectáculo» [Narros, 1988 b]. Pedregal opina acertadamente que sus elecciones de textos no eran tanto por el valor literario del mismo sino por la necesidad del momento —unía su condición de ser humano en un momento determinado de la vida con las características de un texto—. Y cuando leía una obra literaria veía inmediatamente las posibilidades que podía tener, y si era susceptible de ser montada o no.

Narros no tenía miedo a los textos, ni a su duración⁷⁹, ni a su fama (afronta habitualmente textos poco conocidos), ni a su contenido («le importa menos el aburrimiento del público que el de la obra bien hecha», escribe el crítico Haro Tecglen [1996 b]). Siempre trabajó desde la valentía y el riesgo, en todos los sentidos. Lo demuestra

⁷⁸ Narros ha trabajado con importantes filólogos como Francisco Rico. En la versión que Rico prepara para *El caballero de Olmedo* estrenada en 1990 el objetivo propuesto por Narros es adaptar los arcaísmos y pulir el texto, pero sin cambiar el sentido de la obra.

⁷⁹ Julieta Serrano afirma que a Narros le gustaban los espectáculos largos, los disfruta especialmente. No le asustaba la duración excesiva de las funciones mientras que todo quedase justificado. Creía que el teatro es otra cosa distinta a la vida y sus ritmos; y opinaba que el espectador que asiste a un espectáculo sabe lo que va a ver. D'Odorico, por otra parte, tampoco era partidario de cortar las obras. *Combate de negros y perros* duró cuatro horas. *El concierto de San Ovidio*, tres. *Seis personajes en busca de autor*, del año 1982, tres. *Largo viaje hacia la noche*, cuatro. *El caballero de Olmedo*, tres horas y diez minutos. *La Estrella de Sevilla*, casi tres horas. «Que los versos son cansados/ cuando no tienen provecho», dice el personaje de Clarindo en esta última pieza, y repite Vigorra, periodista sevillano, en su crítica al espectáculo [1998].

por ejemplo el hecho de montar propuestas como *Ederra* —en los años ochenta y en el Teatro Español—: un texto emparentado con el asesinato de los marqueses de Urquijo, que dio mucho que hablar, y en el que la homosexualidad estaba muy presente, entre otros temas controvertidos. No era extraño encontrarse con espectadores que se levantaban indignados en el patio de butacas y abandonaban la sala. Y es que Narros nunca ha ido a lo fácil. Si el título que proponía era reconocible por el espectador, se atrevía con actores no conocidos y los proyectaba (así lo hace por ejemplo con *El sí de las niñas* de 1996). Y a veces recurría al proceso contrario: si disponía de actores de gran trayectoria, se decantaba por una función poco conocida (como sucede en *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón).

Narros buscaba principalmente textos cuya escritura fuese exquisita —por eso los clásicos y los grandes textos de la literatura universal siempre suponían una seguridad para él—; sin embargo era un director capaz de sacar partido a cualquier tipo de obra, fuese de la calidad que fuese, y a cualquier género, mientras tuviese profundidad. Sabía potenciar los textos y aprovechar los aspectos más interesantes de ellos, manteniéndose fiel, pero alcanzando imaginativas exégesis de ellos⁸⁰; respetaba perdiendo el respeto. Es evidente su predilección por los textos clásicos: «Lo clásico es un modelo a imitar en cualquier parte. (...) Es una forma de acercarnos al conocimiento de nuestro lenguaje y de nuestros orígenes; a una estética y a una personalidad que caracteriza a un pueblo». Los textos clásicos no se toman, según indicaba Narros, para hacer una reconstrucción arqueológica —un estudio histórico de los acontecimientos que rodearon la obra en el momento en que fue creada—, sino que deben ser recreados, observados desde la contemporaneidad, cara a cara, faltándoles al respeto y buscando su incidencia en los problemas actuales. Los personajes tienen que convertirse en seres vivos. «Toda obra cerrada, inamovible, es una obra muerta. Solo puede estar viva si por ella pasan las agresiones del tiempo», decía [Guerenabarrena, 1987]. Resalta la idea expresada por Jan Kott en relación a la dramaturgia de Shakespeare: «Los clásicos tienen que ser nuestros contemporáneos, hay que tratarlos como se trata una obra contemporánea» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 51]. Y este ha sido el principio que el director ha intentado seguir desde los inicios de su carrera.

Lo que se busca, por tanto, son nuevas interpretaciones de los textos, sin que ello implique una actualización. Y así lo resumía el teórico teatral José Monleón en una crítica relacionada con *El castigo sin venganza*, texto que Narros llevó a escena a mediados de los

⁸⁰ «Todo texto escrito es válido como material base para construir un espectáculo. Es la tela con la que confeccionar el vestido que cubriese un cuerpo vivo» [Narros, 1988 b].

ochenta [Monleón, 1985]: «El clásico es aquel que consigue acceder a contextos distintos del propio, lo que entraña una nueva, y no por ello infiel, lectura o entendimiento de la obra. Pienso yo que, a estas alturas, *El castigo sin venganza* ha asegurado su clasicismo al pasar de drama de honor a drama de amor, en el que importa, sobre todo, la pasión de los personajes enfrentada a los obstáculos del código social». El director, según Narros, experimenta la necesidad de traducir aquello que le vincula a la obra, que a veces no es todo el texto, sino el interés por un personaje o una situación determinada [Monleón, 1983].

Para Narros, el estudio y análisis de un texto contemporáneo y uno clásico siguen prácticamente las mismas reglas [Guerenabarrena, 1987]. Supone «aclarar un conjunto de circunstancias, motivaciones, para llegar a comprender mejor y aproximarnos al contenido o connotaciones en las que el autor ha situado a sus personajes, para crear un conflicto estético o político-social». Todo trabajo con un texto literario-dramático implica momentos más y menos gratos; con problemas y trampas a lo largo del camino, según dice. Y reconoce que el clásico en verso «plantea, además, una dificultad: la de la técnica del lenguaje teatral, que tiene sus ritmos y sus metros, y hay que hacerlos vivos para que no se queden solo en la plástica del lenguaje». Asimismo, resalta la necesidad de ser consciente del «estilo que conviene a cada obra. No es lo mismo decir un verso romántico que picaresco o cualquier otro. Aun dentro de la misma obra, según las escenas, puede haber formas diferentes de decir el verso» [Hernández Soriano, 1968].

En este sentido resulta interesante el acercamiento a los clásicos que emprendió en su primera etapa en el Teatro Español y que relata del siguiente modo: «Quería actualizarlos, pero que no perdieran su esencia. De ahí surgió *Numancia*, de Cervantes, que se llevó palos por todos los lados, y me constó la amistad, luego recuperada de Agustín Gómez Arcos, el adaptador, que era de la idea de utilizar el clásico como pretexto y luego inventar. Yo, en cambio, buscaba aclarar escollos, que el público se acercase, pero sin una recreación total del texto. Recuerdo todo aquello como una etapa muy dura» [Bayón, 1983].

El director madrileño era especialmente hábil a la hora de salvar los problemas textuales o levantar obras difíciles. Los especialistas han reconocido habitualmente esta facilidad. Haro Tecglen [1983 d], tras el estreno de *El rey de Sodoma*, escribe: «Es hombre ducho en rellenar textos en acción, con detalles, con puntos de atención alejados del texto —como hacen los ilusionistas mientras se desarrolla la trampa—. Lo hace también al enfrentarse, por ejemplo, al dificultoso monólogo *Emily*, recreando todas las actividades de la poetisa en su casa.

Narros sabía que los textos se podían modelar y que una obra se hace verdaderamente al representarla. Huía de los tópicos, de las interpretaciones tradicionales, de los clichés establecidos por la cultura. «Así, en *El rey Lear*, dos de las hijas han de ser perversas y la tercera buenísima. Y no es así. Son dos señoras que luchan por sus intereses contra un déspota, y una tercera que, no sabemos por qué razones políticas, invade su país. Se plantea, pues, una lucha de intereses, sin que pueda sostenerse que Cordelia actúa para rescatar a su padre de las garras de sus hermanas. Simplemente, utiliza el símbolo del rey para sus tejemanejes» [Miras, 1983].

Con su mágica mano era capaz de enriquecer las propuestas con ideas de puesta en escena que escapaban a lo que específicamente había propuesto el autor, pero que casi siempre enriquecían la idea inicial. Por ejemplo, para *Final de partida*, concibió para el actor Francisco Vidal, aprovechando sus capacidades cómicas —conseguía la risa sin el deseo de provocarla— y su habilidad de comprensión de los personajes más profundos, una escena de diez minutos al comienzo de la función en la que su personaje se transformaba en un auténtico clown (miraba por una ventana con un catalejo, se dejaba el catalejo, olvidaba la escalera, etcétera). Mientras tanto, el otro personaje, interpretado por Manuel de Blas, permanecía en una silla tapado y dormido.

Efectivamente, Narros daba vueltas novedosas y audaces a los textos en sus puestas en escena. Así sucede por ejemplo con el carácter atrevido que le pidió a Nuria Gallardo que asumiese a la hora de afrontar el personaje de doña Inés. Este conocido personaje se convertiría, según la propuesta de Narros, en la seductora de don Juan, ante la imposibilidad de tomar otra actitud. Gallardo, sin embargo, veía su comportamiento de forma menos radical: creía que Inés realizaba un acto de amor y de generosidad ante el enfermo (recordemos que la estrategia de Brígida era decir a la joven novicia que don Juan estaba muerto de amor por ella). Además, en el reparto, Narros optó por un don Juan mucho mayor que doña Inés, lo que también resultaba significativo. Y no era doña Inés la única mujer del espectáculo que llevaba la voz cantante; también sucedía con otras como Lucía, interpretada por Ana Gracia, la cual sorprendía con réplicas como «¡Ánimas del purgatorio! ¿Vos, don Juan?», para la que empleaba como intención la excitación en vez del susto. La criada, en la interpretación dada por Narros, se muestra satisfecha ante la idea de cruzarse con don Juan, conseguir dinero de él y, probablemente, disfrutar de un encuentro amoroso.

Narros era perfectamente capaz de sacar punta a cada frase y a cada palabra. No en vano Layton les había enseñado a él y a otros lo que era un análisis de texto bien hecho,

aunque no hay duda de que el director tenía la habilidad suficiente para hacerlo de forma intuitiva. Haro Tecglen [2000] defiende que uno de los estilos de Narros se sustenta en la dicción excesivamente lenta de las palabras, lo que genera una descoordinación entre movimiento y texto, con un consiguiente retraso de la acción. Así sucede en *Mañanas de abril y mayo*. En otros montajes, como *La Estrella de Sevilla*, reconoce el crítico que la lentitud con la que Narros propone que se recite el verso permite hacer comprensible lo que se dice [1998: 21].

En las elecciones de los textos solía pesar más la opinión de Narros que la de sus productores y colaboradores⁸¹. Sin embargo, voces como las de Jaime Vigo o Andrea D’Odorico influyeron muchísimo en lo que respecta a este ámbito. Como ya se ha podido comprobar, Narros siente debilidad por algunos autores y vuelve a ellos con gusto: Pirandello, García Lorca, Shakespeare o Lope de Vega son algunos de esos dramaturgos predilectos. En lo que respecta a la preferencia por un género, por una época, por la escritura de un país, o por un autor, se verá con más detenimiento en el próximo capítulo. Narros nunca reflexionó en exceso sobre sus propios gustos, concepciones o diferencias percibidas entre épocas, autores o subgéneros literarios; para él lo fundamental era el conflicto que la pieza propone y la respuesta del ser humano ante el mismo. Repite en múltiples ocasiones declaraciones como esta⁸²: «Desde los griegos, el conflicto en el teatro es siempre el mismo; varían las modas, pero el ser humano no cambia. El ser humano siempre tiene los mismos problemas, las mismas inquietudes y las mismas angustias» [Doveil, 1985]. Narros defendía la actualidad de sus piezas siempre desde el mismo presupuesto: «cambian las formas pero los problemas se mantienen»; y usó esta justificación incluso para hablar del auto sacramental de *El gran mercado del mundo*, donde todo se compra y todo se vende [Fernández Rubio, 1992]. Dicho de otro modo, para él, los textos «profundizan en la condición humana, y a lo largo de los siglos han cambiado las formas, pero el hombre es siempre igual» [Torres, 1998].

Como ya se ha dicho, Narros busca permanentemente la actualidad de sus montajes, la lectura contemporánea, con una continua observación hacia el exterior. Desde un *Panorama*

⁸¹ Celestino Aranda recuerda las grandes discusiones entre Narros y D’Odorico a la hora de decidirse por una obra u otra —momentos en los que D’Odorico hacía ver su lado más pertinaz—. A Andrea D’Odorico se le ha acusado en ocasiones de ser caprichoso y optar por producciones extrañas, con particulares mezclas de textos o ideas poco ajustadas a la realidad escénica del momento —su deseo a principios del siglo XXI hubiera sido contar con dinero para hacer un teatro más difícil y próximo al modelo europeo—. Se recuerdan proyectos como *La Iliada*, lectura dramatizada dirigida por él mismo.

⁸² En este caso lo que le plantean es la dificultad de montar un clásico.

desde el puente, que habla de inmigración en la universal ciudad de Nueva York, víctima del ataque del 11 de septiembre, hasta un *Tío Vanía* que versa sobre la inutilidad de la existencia vivida y que Narros monta ya al final de su vida, en su trabajo nunca falta el deseo de reflexión social y personal. En ese deseo de hacer las lecturas de sus montajes desde la óptica del hoy, si asume un mito como Don Juan —mito que la colectividad necesita, modelado a través de personaje con el que se produce un fenómeno de identificación—, siempre lo va a relacionar con personalidades de la actualidad —para él Don Juan se encarnaba en cantantes como Julio Iglesias, Mick Jagger, Miguel Bosé o, más recientemente, David Bisbal—. Son, según Narros, celebridades que, debido a su éxito, y al amor que se siente por ellos, se ven obligadas a representar su personaje hasta el final [Samaniego, 1983; Francisco, 2003]. Y Narros consigue crear con Fermí Reixach en el año 1983 una versión «cheli» actual del emblemático personaje [Ladra, 1983].

Finalizando el siglo XX, Narros considera que no se puede sacar adelante un teatro absolutamente actual, ya que las noticias que salen un día, al siguiente ya están desfasadas. Mientras que Brecht en su época sí podía dar una lección política, económica y social desde el escenario, en la actualidad resulta cada vez más complicado porque los problemas candentes se pasan en pocos minutos [Almagia, 1995]. Según resume Torres [2013 a] en la reflexión que escribe la periodista tras la muerte del director, Narros sostenía que el teatro siempre era político y, al tiempo, un espejo. Y añade que su izquierdismo y su militancia antifranquista la ejerció tanto en su vida cotidiana como encima del escenario⁸³.

Mientras que algunos directores de escena exponen sus intenciones en los textos que redactan para los programas de mano, en el caso de Narros no contamos con estos datos, dado que no solía asumir esta labor de redacción —aunque en la segunda mitad de su carrera lo hace en mayor grado—. Normalmente Narros reserva la escritura del programa para el autor o adaptador del texto (sea Eduardo Mendoza con *El sueño de una noche de verano* o Francisco Umbral con *La vida que te di*). Posiblemente esto se deba una vez más a su particular personalidad que le hace defenderse de forma magistral en el entorno de la creación, pero de manera insegura, temerosa, torpe o pudorosa en los restantes ámbitos paralelos.

En los programas en los que se aventura a escribir se perciben ciertas características habituales. El director tiende a resumir el texto y a reproducir citas entrecomilladas del

⁸³ En otros apartados analizaremos nuevamente su grado de implicación ideológica (desde mi punto de vista, más sutil que radical).

propio autor referidas a la obra en sí o a su escritura, frases del mismo texto, e incluso menciones de otros creadores. Asimismo el director suele incorporar esquemáticamente sus propias notas de dirección: imágenes, símbolos, descripción de personajes, temática o fragmentos destacados del texto. Por ejemplo, para el montaje de *Salomé* escribe: «En *Salomé* se hacen patentes tres símbolos: La Luna, La Sangre y La Muerte. Todas las escenas de la obra transcurren de noche; distintas facetas de una noche, en que La Luna juega un papel importante. 1ª Luna: Blanca y fría, como una princesa, como el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata. El joven sirio enamorado de Salomé, con la sombra del paje de Herodías acechando sus movimientos. El joven sirio obsesionado en ser el hombre que todos los demás ven y del que todos hablan, y que él ignora. 2ª Luna: Una Luna Extraña, parecida a una mujer muerta que saliese de su tumba en busca de muertos. 3ª Luna: Una Luna Blanca para Salomé, diminuta como una moneda de plata. Una luna que aísla a la virgen de las miradas del Tetrarca. 4ª Luna: Una Luna Ausente. Escena de Salomé y Yokanaán... 5ª Luna: Una Luna Roja. Apocalíptica, amenazante. 6ª Luna: Una luna negra, escondida, para impedirnos ver la última danza... la muerte de Salomé». Y salpica estas reflexiones con citas de Baudelaire, Sartre, Rubén Darío y Flaubert.

Se puede ver otro ejemplo en el programa de *Doña Rosita la soltera* donde, tras hablar brevemente de la represión de la mujer española, agrupa consideraciones del propio autor respecto a la obra, añadiendo incluso sus dibujos. O en el de *Final de partida*, donde introduce exclusivamente un texto de Peter Brook y otro de Harold Pinter sobre Beckett.

II. 7. NARROS, DIRECTOR DE ACTORES

Para Miguel Narros, el elemento central del rito teatral es, sin duda, el actor («el actor es la forma viva de expresión del teatro. El actor está tan íntimamente unido al teatro que sería difícil encontrar para él soluciones que no fueran destinadas al teatro en sí» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 20]). Y la labor del director es «dar pautas al actor»; ayudándole a contemplar y comprender al personaje, a dar peso al texto, a entender los contextos y a justificar los sucesos⁸⁴. Así lo declara en una entrevista para *El Cultural*: «Ahora mismo, en

⁸⁴ Que pase de hacer una labor «pantomímica» a ser una «voz viva». Que tome partido y se comprometa [Amestoy Eguiguren, 2002 b: 20].

*Los puentes...*⁸⁵ la actriz ve el personaje a través de ella mientras yo lo veo con otra distancia. Tengo que convencer a la actriz y al actor de que tenemos que darle categoría a lo que está escrito en el texto, ver cómo son estos personajes. Hoy hemos tenido una discusión sobre una frase que a los dos actores les resultaba muy dura decirla hasta que hemos intentado aclarar el contexto en el que esa frase se dice. Es eso lo que hay que buscar, la justificación de por qué pasan las cosas» [Perales, 2002]. Narros, en todo caso, era consciente de que cuando se levanta el telón el actor es el dueño y señor del espectáculo [Cardona, 1985].

Como director, Narros nunca dejó de investigar, de forma que, en los ensayos, siempre incitaba a sus actores a que también se nutriesen de referencias útiles para el trabajo. Del mismo modo, en las clases también invitaba de manera indirecta a sus alumnos a que se cultivasen: les daba constantemente referencias⁸⁶ sobre textos, artes plásticas, películas, etcétera. La mesa de dirección adjunta de la sala donde se preparaba un espectáculo siempre estaba plagada de libros, imágenes o músicas —que se iban a usar en el desarrollo de las sesiones o que resultaban fuente de inspiración para la partitura que se estaba componiendo⁸⁷—. Otro material que ocupaba la mesa, y que en la actualidad se ha perdido casi completamente, son las llamadas notas de dirección: era habitual que hubiese una persona contratada, un auxiliar de dirección, que se dedicaba a tomar notas de lo que se decía en el ensayo, de manera que cuando el actor llegaba al día siguiente a la sala tenía a su disposición los apuntes sobre sus escenas particulares con todo lo que se había dicho, tanto por boca del director como del actor. Estas conversaciones, reproducidas de forma completa, eran muy útiles dado que el artista solía saber la conclusión a la que se había llegado acerca de determinado asunto, pero en ocasiones no recordaba de dónde venía toda la cuestión, ni el camino por el que se había llegado a esa conclusión; gracias a las anotaciones redactadas por el adjunto, se podían dilucidar estas cuestiones.

Narros afrontaba la dirección principalmente desde la confianza en el actor. Quería que todo el equipo fuese a favor del montaje. Y consideraba clave que el actor pensase que las ideas estaban surgiendo de sí mismo y no a través de una imposición del director. Defendía constantemente el sentido de trabajo colectivo por encima de los criterios personalistas del teatro convencional, y su inteligencia le permitía habitualmente aunar los trabajos de todos los miembros de un equipo en algo común —incluso cuando se juntaba un elenco con

⁸⁵ Se refiere a *Los puentes de Madison*. Es habitual en la jerga teatral abreviar los títulos dejando solo el inicio.

⁸⁶ Mientras que Arnold Taraborrelli en las clases indicaba explícitamente qué debían ver los alumnos, Narros solo comentaba los referentes culturales; posteriormente el alumno podía acudir a ellos si era suficientemente curioso.

⁸⁷ Estas reflexiones completan lo explicado en el apartado dedicado al proceso de ensayos.

personas de escuelas diversas, edades diferentes o caracteres dispares y complicados—. Conseguía que todo un grupo humano terminase estando de acuerdo, sin que los miembros de ese equipo se diesen cuenta de que habían sido conducidos voluntariamente hasta ese punto, como ya se ha dicho. «Cómo hacer que el actor haga lo que yo quiero sin que se dé cuenta —que parezca que se lo ha inventado él—»: esa era una de las principales armas de dirección de Miguel Narros, subraya Nuria Gallardo.

Era también capaz de alimentar en los intérpretes relaciones propias de los personajes y guiarlas convenientemente. En el proceso de *Largo viaje hacia la noche*, que contó con la participación de Alberto Closas, Margarita Lozano, José Pedro Carrión, Carlos Hipólito y Ana Goya, se generó una situación muy ilustrativa en uno de los ensayos. Era la escena de la comida, al inicio de la función; en ella José Pedro Carrión, que representaba a Jamie, estaba enfadado con su padre, interpretado por Alberto Closas. En uno de los momentos de tensión, en que se encontraban sentados a la mesa, Carrión dio varios mordiscos a una manzana y escupió los restos de fruta encima del plato. Closas, indignado, miró a Narros y le dijo que eso no podía hacerse de esa manera, que era una falta de respeto, y que si «el niño» volvía a escupir la manzana, le daría un puñetazo que «de volvería la cara del revés». En ese momento Narros se encontró con una situación difícil en la que supo manejar de forma magistral las personalidades de los actores y lo que pedía la escena. En la acalorada coyuntura, el director se acercó individualmente a ambos actores y compartió con ellos secretamente algunas opciones⁸⁸. Se comenzó de nuevo la escena, ante la tensión de todos los que les rodeaban, *voyeurs* de algo extremadamente privado. Carrión muerde nuevamente la manzana —ante la mirada de Closas, preparado para actuar convenientemente si el joven actor volvía a ser desconsiderado—, traga los pedazos y, acto seguido, lanza la manzana sobre el mismo plato y se sienta. Closas mira la manzana y comienza a reírse en la cara de su hijo, ante la ira de José Pedro Carrión, que se siente burlado. Narros les había preparado para picarse, y así la escena se convirtió en un constante lanzamiento de puñales, consiguiendo la extrema atención de todos los receptores. Y este recurso no finalizaba en ese momento del ensayo, sino que Narros se encargaba de avivar la llama convenientemente a lo largo de todo el proceso de ensayos y funciones.

Según Nuria Gallardo, Miguel Narros conseguía «sacar sabiamente el mayor partido al material que tenía; cogía oro de donde solamente había piedras». Gallardo considera que ella no sería lo que es sin Miguel Narros, que le enseñó a extraer lo mejor de sí misma.

⁸⁸ Era habitual el uso de este tipo de sugerencias «secretas» en la pedagogía propuesta por Layton.

«Colocaba los peldaños donde correspondía», dice Gallardo. Por ejemplo, en *El sueño de una noche de verano*, Gallardo interpretaba a Hermia, y, en relación al personaje de Helena, le dijo en una jornada de ensayos: «¿No ves a Helena más alta y más guapa? Pues exactamente así es como quiero que la mires siempre». Y, a pesar de que, con sus diecisiete años, Nuria Gallardo no era menos atractiva que su compañera de escena, nunca pudo desligarse de ese punto de vista aportado por Narros para la creación del personaje. La pericia de Narros a la hora de mezclar elencos y canalizarlos partía del *casting*. Sabía perfectamente a quién escogía para cada papel y por qué. Por ejemplo, Alberto Closas era, por su biografía, parecido en muchos aspectos a Tyrone, personaje del *Largo viaje hacia la noche*. Declaró Narros al respecto: «Closas significaba la vida del viejo comediante. Era un viejo comediante como ha habido muchos en España. Solo que en Estados Unidos. Yo hice un decorado que era una catástrofe. Era un almacén de trastos de teatro. El almacén al servicio de la vivienda, de lo cotidiano» [Amestoy Eguiguren, 2012].

Narros quería que los actores se adueñasen de las cosas desde el principio y que trabajasen desde el corazón. Para él el personaje no existe si el actor no está; el personaje es el actor. Quería que los miembros del elenco hiciesen suyos los espacios y las relaciones. En el análisis del mencionado personaje de Hermia, tras una larga reflexión, la actriz y el director llegaron a la conclusión de que ella quería irse con Lisandro simplemente para fastidiar a su padre; y esa determinación tenía mucho que ver explícitamente con el carácter y la historia personal de Nuria Gallardo, actriz que interpretaba al personaje. A Narros le gustaba buscar el estímulo de las pequeñas cosas para crear el mundo interior de los personajes. Por ejemplo, se planteaba qué le podía gustar a un personaje de otro: un lunar, los agujeros que se le forman alrededor de la boca al sonreír, la forma en que arquea las cejas, etcétera.

Era un director que, a pesar de saber perfectamente lo que quería, aceptaba que el actor plantease propuestas personales —que disfrutase, se implicase e investigase todo lo posible—⁸⁹. Por el contrario William Layton, en palabras de Nuria Gallardo, prefería que el actor hiciese primero lo que él proponía: quería confirmar que no trataba de hacer otra cosa precisamente porque no sabía afrontar lo que se le había pedido. En estos casos lo normal es que el actor, una vez desarrollada la propuesta del maestro, no intentase nuevos caminos, ya que el recorrido propuesto por Layton solía contener todos los demás. A Miguel Narros

⁸⁹ «Nos deja que seamos creativos pero, a la vez, te lleva por donde él quiere», dice la actriz del CAT Mariana Cordero, que colaboró con él en el montaje de *Yerma* [Molina, 1997].

le gustaba emocionarse viendo su trabajo, y le agradaba sorprenderse, por eso no tenía inconveniente en dejar hacer al actor. Los actores con un director como Narros se divertían, se sentían motivados, y también seguros. Habitualmente potenciaba y estimulaba la creatividad. Cuando le preguntaban si tenía actores favoritos contestaba: «Para mí pueden ser actores favoritos todos aquellos que cuando les comunico algo, ellos me comunican algo también. Creo que esto es muy importante. De los que he trabajado con ellos pueden ser Ana Belén, Eusebio Poncela, Fermí Reixach, Bódalo, Guillermo Marín, Carlos Lemos, Berta Riaza. (...) En cualquier caso, lo que a mí me interesa, y creo que también al público, es que el actor tenga una identidad, que tenga rostro. Creo que es importante que el público se enamore» [Cardona, 1985: 6].

Nuria Gallardo, a diferencia de otros compañeros de profesión, defiende que Narros dejaba crecer a los actores, dando a cada uno su debido tiempo, y sin imposiciones. Dice Narros al respecto: «Yo respeto mucho el trabajo del actor. Siempre me ha interesado el actor. Yo he sido actor y, como actor, en muchas ocasiones me he sentido muy defraudado porque quería hacer otras cosas que no eran las que estaba haciendo en ese momento. Al actor hay que considerarle un creador. El director ha de valerse de gente que sabe de su profesión, de gente que está preparada para enfrentarse con su profesión, gente que sabe lo que se va a traer entre manos. Desde ese punto de partida, el director ha de ponerse de acuerdo con el actor para llevar el proyecto a cabo conjuntamente con él. El enfrentamiento entre el director y el actor es siempre contraproducente. Al actor no se le enseña con gritos. Hay que intercambiar ideas. Al actor hay que sugerirle, no hay que imponerle nada. Muchas veces, sí, desgraciadamente, llega un momento práctico donde es preciso imponer» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 40-41]. Repite esta misma idea en varias ocasiones; como director se concienciaba a sí mismo de «que el actor es un ser vivo que debe crear a través de su cuerpo la vida de un personaje determinado, entregándole su físico, su sangre, sus emociones. Al actor no hay que imponerle sino dejar que se vaya manifestando a sí mismo» [Efe, 2001]. Sin embargo, era habitual que Narros navegase en sus procesos entre la paciencia y la impaciencia. Solía dar un tiempo prudencial a las cosas —una semana en muchos casos—, pero, como persona, le podía los nervios y a veces era incapaz de contenerse: quería juego efectivo y no procesos tortuosos. Efectivamente, Narros tendía a descolocarse cuando el actor no entendía sus propuestas, no le daba lo que buscaba o requería otro tipo de proceso. Su ansiedad y su inquietud le dominaban. Y si no estaba de buen humor, no era grato el trabajo. Narros consideraba que él, desde su postura

de guía, simplificaba las cosas al máximo y el actor tendía a complicarlas [Amestoy Eguiguren, 2012]. Era incapaz de soportar cierto tipo de situaciones y no era extraño que alcanzase estados de tensión que le conducían al grito y a abandonar los ensayos cuando estas circunstancias sobrevenían, dejando al ayudante de dirección para que solucionase los problemas que se hubiesen producido (se dio esta circunstancia por ejemplo en los ensayos de *El castigo sin venganza* y en los de *El concierto de San Ovidio*). En ese momento la labor del ayudante era arreglar el conflicto —por ejemplo, dos actores que no son capaces de entenderse y cuya enemistad se nota constantemente en el trabajo— para que el director pudiese volver y seguir con su tarea.

Narros no llevaba bien la colaboración con ciertos actores de nombre que podían cuestionar sus propuestas: tuvo este problema específicamente con el montaje de *La cena de los generales* y con *Los puentes de Madison*. «Tienes que tratar de hacer que te entiendan, pero siempre es muy difícil. Hay tantas formas de teatro como gentes dedicadas al teatro. La personalidad del ser humano es muy fuerte y muy respetable, pero no sé hasta qué punto el actor debe respetar su personalidad o qué puntos tiene que romper para ser más moldeable»⁹⁰, dice Narros [Villora, 2013].

Según Nuria Gallardo, si Miguel Narros se ponía exigente, si era duro, bruto, malvado o tocaba ciertos resortes incómodos del actor, siempre era con el objetivo de llegar a un punto determinado⁹¹. Era su obligación como director hacerlo y la del actor dejarse libre, como material sensible, para ser moldeado. Narros se enfadaba si el actor no se mostraba disponible. Si en un ensayo no lograba los frutos deseados, a veces abandonaba el propósito hasta el día siguiente y en otros casos luchaba por obtener resultados ese mismo día —principalmente si ya venía de un mal ensayo—. Entonces los actores se enfurecían, agobiaban o entristecían aún más y se llegaba a un lugar muy exaltado. Narros tenía con cada actor un día malo, dice Gallardo. Y a veces incluso no lo pagaba con el cómico que lo merecía y se ensañaba con otro.

El director, por tanto, se veía obligado en ocasiones a tomar medidas radicales con ciertos intérpretes que no se dejaban libres por miedo, por orgullo o por cualquier otra causa. A Nuria Gallardo, por ejemplo, en el final de *Ederra* le avergonzaba el hecho de ir en crescendo en el monólogo. Narros, no obstante, solicitaba a la actriz que creciese más y

⁹⁰ Pensaba que la personalidad del actor es su peor enemigo; la cual impedía en ocasiones que el actor se introdujese en el personaje [Galindo, 1989].

⁹¹ «Narros y Carrión, por ejemplo, son ambos muy tozudos y a veces chocaban, pero cuando Miguel chocaba con alguien era para sacar algo productivo, no para hundirle, aunque doliese en el momento», dice Gallardo.

más. En un momento determinado, la joven paró el ensayo y dijo: «Es que como siga creciendo voy a terminar gritando». «¡Pues grita!», contestó exaltado Narros. Nuria Gallardo afrontó de nuevo la escena, subió la intensidad y, al terminar, el director de escena dijo: «Ves, ¿ha sido tan difícil?». «No», contestó ella. «Pues esto es lo que quiero», cerró él. «¿Lo quieres repetir?». «¡Sí!».

Por otra parte, cuidaba y mimaba mucho a sus actores y creaba buenos ambientes de trabajo. Conseguía que todo el equipo sintiese el éxito como algo común. Podía ser además muy cariñoso y comprensivo, como lo fue con la actriz que representaba el papel de Helena en el primer montaje de *El sueño de una noche de verano*. La joven tenía que interpretar a una borracha, con la dificultad de que nunca se había emborrachado con anterioridad. La inexperta intérprete decidió que la mejor solución sería beber por la mañana antes del ensayo para comprender el estado de su personaje. Indudablemente, después no fue capaz de ensayar. Narros tuvo en esa circunstancia un comportamiento sumamente paternal con ella: la sentó cariñosamente en las rodillas, le hizo ver lo incongruente del acto y retrasó el ensayo hasta el día siguiente. Julieta Serrano recuerda especialmente esa extraña contraposición en su carácter, que le llevaba a ser inmensamente afectuoso, pero, a la vez, capaz de una gran dureza.

Narros sabía trabajar individualmente con cada tipo de actor y con cada persona. En el caso de *Ederra*, al contar con una niña como actriz protagonista, supo separar la manera técnica en la que se dirigía a los actores adultos y traducir lo que él deseaba a un lenguaje más infantil reconocible por la joven Nuria Gallardo —los conceptos técnicos y verbales se tradujeron para ella en sentimientos, haciéndole entender también que había un proceso diferente afrontado por los actores profesionales para llegar al mismo lugar—. Supo transmitirle el mundo ambicioso, de homosexualidad, de poder, de ambición y de asesinato que planteaba la pieza; con una figura de protección, la de su nana, que no era la más adecuada para una niña. Supo introducirla en las altas esferas que plantea la obra y que estaban muy alejadas de la realidad de la actriz. Todo ello con una complicada escenografía basada en un gran puzle esparcido en el patio de butacas. Narros le dejó muy claro a la joven Nuria Gallardo la diferencia entre la vida y el escenario, ámbito donde está permitido hacer cosas que no tenían que afectarle en su vida real, ya que en escena estaba interpretando a un personaje que no era ella. En relación a este montaje, recuerda Gallardo una anécdota muy ilustrativa del carácter de Andrea D’Odorico, que en ciertos momentos daba sus opiniones particulares acerca de algunos aspectos de la puesta en escena; en esta

ocasión, su punto de vista tenía relación con la malla de color carne que vestía Nuria Gallardo para simular su desnudez; se trataba de una prenda poco estética que el diseñador italiano, convencido de que la niña debía salir desnuda, no hizo hasta el final del proceso de ensayos. Una vez confeccionada le decía insistentemente a la niña: «¿Ves cómo queda muy fea? Te la tienes que quitar».

Seguimos de cerca la trayectoria de Gallardo para recordar el primer encuentro de la actriz con William Layton, cuando el maestro fue a ver la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* (1983). Al término del espectáculo, Layton se acercó a la joven y le dijo que si verdaderamente estaba enamorada de don Juan, al dirigirse hacia él en la escena de amor, debía extender los brazos con las manos oferentes, es decir, con las palmas dirigidas hacia arriba, y no vueltas hacia abajo. Posteriormente Nuria Gallardo se acercó a Miguel Narros y le comunicó la recomendación; Narros le aconsejó exclusivamente que lo pensase. Tras reflexionarlo, Gallardo se dio cuenta del acierto de la proposición, del sentido profundo de una mano y de cómo afectaba al resto del personaje. Y es que a Layton le gustaba el hecho de hablar «en clave», como matizan Begoña Valle y Helio Pedregal, o de hacer recomendaciones específicas que impregnarían la configuración global del personaje en la obra. El mismo Layton, tras ver un ensayo de *La malquerida*, le preguntó a Pedregal: «¿Esteban se ha acostado esta pasada noche con la Raimunda?». Planteó la cuestión y se fue. Y esa sola pregunta solucionó el problema de fondo que Pedregal estaba teniendo en los ensayos. «Sabían mucho y lo que hacían es provocar», afirma el veterano actor, refiriéndose a Layton, Narros y su equipo. En esta línea, a Narros también le estimulaba hacer preguntas a los actores y ponerles en aprietos.

El director pedía a los actores que en todos los casos justificasen por qué hacían lo que hacían. «Si siempre sabes por qué, será la única manera de saber dónde estás», solía repetir; si el actor sabía lo que está haciendo, no se perdería y no desvirtuaría la función. Narros buscaba las emociones, pero tampoco deseaba que se desbordasen y se desvirtuase el sentido del texto. Buena prueba de ello es el final de *Tío Vania* y su desacuerdo ante Fermí Reixach y Nuria Gallardo por llorar incontroladamente en esa última escena. Quería contar asimismo con actores conscientes de su responsabilidad: «Hay que exigirles que haya claridad en su forma de contar este personaje a la sociedad con la que está comprometido» [Efe, 2001].

Algo que inquietaba sobremanera a muchos cómicos es que Narros, en su tendencia a la improvisación, solía cambiar de un día para otro las indicaciones dadas a los intérpretes —a

veces incluso para llegar al lugar de origen—. Resultaba un método enriquecedor pero que no todos los actores tomaban de forma positiva, ya que tendían a desconcertarse. En los momentos de mayor zozobra, normalmente, el ayudante de dirección tenía que entresacar la conclusión más adecuada y hacer entender al director que cierta resolución era la más conveniente de todas las trabajadas. Era recomendable que el ayudante obligase a Narros a «fijar», porque tendía a «desbocarse», según manifiestan Valle y Helio. Por esta razón la colaboración con el equipo de Layton fue tan importante para él, porque le «embridó». Además, sus indicaciones o propuestas no siempre respondían a la lógica, y podían descuadrar a los que trabajaban con él. Arriesgaba, y por esa razón salían resultados frescos, estimulantes, nuevos y dinámicos. Recuerda Julieta Serrano que en *Así es (si así os parece)*, el texto de Pirandello que interpretó dirigido por Narros, el director le propuso hablar a las sillas vacías, mientras los restantes personajes estaban detrás, mirándola. Esta indicación trastocó a Serrano cuyo deseo era cambiar la dirección del discurso y dirigirlo directamente hacia sus compañeros.

A la hora de afrontar un reparto, Narros deseaba cubrirse las espaldas teniendo a su lado gente que le diese seguridad. Se sentía muy cómodo y tranquilo trabajando con personas cercanas ya que intuían más rápidamente lo que el director quería y él sabía mucho mejor cómo manejarlos. Por el simple hecho de tener el apoyo de actores próximos llegaba incluso a darles papeles de antitipo⁹². No obstante, también apostaba por los jóvenes intérpretes y por actores que le daban el personaje aunque no tuviesen experiencia. Su nivel de riesgo llegaba hasta el punto de montar *Los negros*, texto que partía de la necesidad de que todos los actores fuesen negros; con el resultado de que a la mitad de ellos no se les entendía correctamente porque el español no era su lengua materna, por lo que el proceso de ensayos fue verdaderamente trabajoso —Gómez Cornejo opina que debería haber estado dos meses y medio montando con ellos para obtener un buen resultado, como había hecho con otros títulos igualmente costosos—. La inclusión de jóvenes artistas en sus repartos es continua. Los valora por su espontaneidad, porque tienen curiosidad, entusiasmo, energía, son valientes y arriesgados y vienen con ganas de trabajar, frente a los

⁹² Hipólito, con quien ha trabajado en once montajes y al que dirigió en su debut en *Así que pasen cinco años*, en 1978, asegura que se quedó sorprendido cuando Narros le ofreció el papel de Don Juan, «porque no me veía yo en el tipo de galán con buena planta», pero que aceptó «porque trabajar con Narros es un placer para un actor. A él le debo mucho porque apostó por mí desde el principio, cuando era mi profesor en el laboratorio de William Layton». [Francisco, 2003]. «Es un actor especial, que juega de un modo sutil entre la verdad y la ironía. Eso le conviene a Don Juan: cuando seduce, seduce de verdad, pero luego siempre da un giro y dice: ¡Qué mal conoces al burlador de Sevilla!», declara Narros cuando le preguntan por Hipólito [Vallejo, 2003].

juiciosos actores experimentados y adultos [Samaniego, 1983]. Narros cree que mezclando jóvenes intérpretes con actores más mayores, ambas partes aprenden. Habitualmente, si en el texto el personaje del reparto que está configurando es joven, Narros opta por un actor joven. Tampoco se amedrenta a la hora de sumar algún niño a sus repartos, e incluso le divierte, ya que tiene suficiente paciencia como para desarrollar ese tipo de trabajo. Se percibe en el director, a la hora de tomar estas decisiones, un deseo palpable de conectar con las nuevas generaciones.

Cuando Narros acertaba en un reparto, el resultado era asombroso. Aunque en ocasiones se equivocaba, dejándose traicionar por sus osadías o caprichos, a menudo conseguía milagros interpretativos cuando muchos pensaban que no lograría sacar ningún fruto. Francisco Vidal recuerda cómo se le criticó el hecho de seleccionar a Berta Riaza para el papel de prostituta de *El rufián Castrucho*. No obstante, a los pocos minutos de comenzar la función, uno podía creer que la actriz fuese una mujer hermosísima que enamora a todos los soldados del ejército. Narros trabajó siempre muy bien en el terreno interpretativo con las mujeres. Incluso se podría aventurar que logró mayor empatía con las actrices que con los actores. Si se establece un análisis comparativo, se observa que sus intérpretes más recurrentes, que despertaron una mayor admiración en él, y para las que reservó títulos, son féminas⁹³: Margarita Lozano, Berta Riaza⁹⁴, Ana Belén⁹⁵, Julieta

⁹³ También contó a lo largo de su trayectoria profesional con apoyos masculinos. Cabe destacar su colaboración con Helio Pedregal, capaz de mantener la imagen externa del director por encima del crecimiento del propio actor o de las circunstancias de escenario —hizo un trabajo fabuloso en muchas piezas, pero una de sus mejores creaciones fue en *Panorama desde el puente*, obra con la que ganó un merecido Premio Max— o con Carlos Hipólito, con quien Narros tenía una relación muy fructífera, ya que Hipólito se prestaba al juego, confiaba plenamente en el director y se «tiraba a la piscina» sin pudor —como se dice a menudo en la jerga teatral—. Helio Pedregal sin embargo confiesa pasarlo mal al ser mucho más racionalista y ordenado que Narros. El director madrileño no solía empatizar con actores que tenían métodos estructurados de trabajo. Si un actor se presentaba con una actitud excesivamente sistemática, Narros trataba de desmontarla; no quería plantearse las cosas desde un punto de vista técnico, porque se sentía encorsetado. En palabras de Pedregal: «Miguel rompía todo lo que fuese orden y organizaba el desorden, porque para él era en el desorden donde se encontraban los buenos resultados».

⁹⁴ Berta Riaza ya ha aparecido en capítulos anteriores, donde se ha comentado la relación especial de confianza y amistad que les unía. La actriz alcanzó con Narros espléndidas interpretaciones como las de *El rey Lear* o *Medida por medida*.

⁹⁵ Según explica Julieta Serrano, a Narros le gustaba trabajar con Ana Belén porque tenía facilidad para llegar a las emociones y afrontaba la interpretación de una manera casi animal. En palabras de Francisco Vidal, «Ana se abandonaba a las manos de Narros, (...) podía hacer lo que quisiese con ella y ella respondía, (...) era muy bonita esa relación y esa manera de trabajar». No hay que olvidar que Ana Belén comenzó su carrera teatral con Narros, por lo que, cuando empezó a trabajar con ella, no tenía ningún tipo de criterio asumido. Ana Belén sabía que, a pesar de la dureza que en ocasiones manifestaba el director, necesitaba de su magisterio para que su trabajo adquiriese el peso necesario y no fuese exclusivamente una artista más entre las muchas que pudieron surgir en su momento.

Serrano⁹⁶, Charo López⁹⁷, Nuria Gallardo⁹⁸, Verónica Forqué⁹⁹, Aurora Sánchez¹⁰⁰, María Adán¹⁰¹, etcétera. Narros supo entender como pocos directores la profundidad del mundo femenino, y así lo demuestra al bucear en caracteres tan potentes como el de la madre de *La vida que te di*, los personajes de *La discreta enamorada*¹⁰² o Yerma, con un Lorca que habla de la mujer y la libertad [Amestoy Eguiguren, 2012]. Supo comprender el alma humana, y quiso ahondar en sus conflictos, en el porqué de las cosas, en su raíz —algo muy propio del carácter femenino—. Le inquietaba el ser humano, lo que le pasa, por qué actúa o reacciona como lo hace [Arco, 2002]. Se puede decir que Narros era más humanista que político. Consideraba además que en el siglo XX había sido más fácil ser actriz que actor en España: «Porque el hombre español tiene un gran respeto a su personalidad, a su masculinidad, a montones de cosas. Y la personalidad puede ser una especie de lastre para el actor. En cambio, la actriz es más exhibicionista, la mujer es más exhibicionista en ciertos aspectos» [Cardona, 1985: 6].

Narros, como ya se ha mencionado con antelación, daba importancia a todo aquel que estaba en escena y no quería que los actores de reparto fuesen meros figurantes. Cañas [1985] transcribe el siguiente diálogo del proceso de ensayos de *El castigo sin venganza*:

⁹⁶ Las declaraciones de Julieta Serrano incluidas a lo largo de esta tesis, que provienen de la entrevista personal realizada a la actriz, dejan ver la relación tan especial que tenían ambos creadores.

⁹⁷ A raíz de estreno de *Los puentes de Madison* dice Charo López sobre Narros: «Con Miguel Narros también hice *La paz* de Aristófanes, *La marquesa Rosalinda* de Valle Inclán o *¿Trae usted su llave?* de Juan José Alonso Millán (todas ellas entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta). Narros tiene esa sabiduría que solo encuentras en los grandes, que conoce al ser humano profundamente bien. Es un hombre de una sensibilidad, de una entrega que hace que cuando estás trabajando con él tú no sientes que te está dirigiendo. Es un hombre que te toma de la mano para que tú crezcas y crezcas y crezcas. Se implica y te sientes muy protegido y eso es muy bueno» [Reche Selas, 2012].

⁹⁸ Siempre confió en ella (como dice su sobrina Antonia Narros en entrevista personal) por ser una actriz con gran sabiduría de escenario, intuición, disciplina y generosidad; un animal escénico, que sabe servir al equipo, con una gran capacidad de trabajo en grupo, fiel a lo que está marcado desde dirección y abierta a retocar si es necesario.

⁹⁹ En una de las entrevistas que le hicieron a Verónica Forqué describió varias características del director de las que se han mencionado o mencionarán en esta tesis: su habilidad para ser consciente de los problemas y resolverlos, su humor, su valentía, su imaginación y su capacidad para dar seguridad al actor. Dice Forqué: «Me gusta mucho de él que es capaz de verlo todo. Cuando algo falla, te dice qué es lo que ocurre. Encima, tiene mucho sentido del humor y es muy valiente con sus decisiones. Está siempre aportando ideas y hace que me sienta muy segura» [Romo, 2010]. Forqué subrayaba asimismo el talento natural que tenía para ver más allá de lo que había; para ver más que cualquiera.

¹⁰⁰ Es una intérprete que dejaba que Narros la modelase a su antojo.

¹⁰¹ A María Adán consigue darle un vuelo que otros directores no han alcanzado: si habitualmente se nos presenta como una actriz cómica, Narros logra en ella una altísima altura dramática en papeles como el de *La señorita Julia*. Se entendía muy bien con ella. Incluso retrasó el montaje de la mencionada pieza de Strindberg para poder contar con su presencia en el reparto, ya que la actriz estaba rodando una película; era una producción hecha para ella, cuyo estreno resultó algo precipitado, como sucede habitualmente, para no perder las ayudas del Ministerio de Cultura.

¹⁰² Texto de especial interés por su defensa de la libertad de la mujer.

La puta hablando al duque. Cintia (Paca Gabaldón): «(...) Y como no se ha casado / por vivir más a su gusto, / sin mirar que fuera injusto / ser de un bastardo heredado, / aunque es mozo de valor / Federico, yo creyera / que el duque a verme viniera».

Josu, Víctor, Paco, oídla. ¿Qué sentís al oír la palabra *bastardo*? ¿Quién es ella, una puta, para hablar de moral ni dar lecciones a nadie? No es forma de hablar al duque.

De este modo, cuando se repite la escena, los actores dejan de ser figurantes cuando la ramera insulta al señor.

Se añaden a continuación otros ejemplos de conversaciones de ensayos de esa misma obra [Cañas, 1985]:

—Miguel, ¿por qué te has prestado a esta juerga? ¿Qué ganas tú con ella?— pregunta Narros.

—No sé. Porque se ha empeñado Ricardo— contesta Miguel Foronda, Febo en la obra.

—¿Te parece bien que vayáis de putas?

—A mí no me gusta ir de putas.

—Víctor, ¿qué piensas de Ricardo?

—No me cae bien —responde Víctor, el bufón del duque.

—¿Qué tal te cae Febo?

—¿Este? Es un pobre hombre, un pobre hombre.

Este tipo de diálogo sitúa al actor en relación a su propio personaje y a la totalidad del drama.

Victoriano Rubio interpreta al bufón en *El castigo sin venganza*. Es un actor tímido y serio, sin embargo, su personaje debe ser un cotilla que hace reír a todos, de modo que Narros le pide que invente chismes sobre el duque o sobre Ricardo y se los cuente a todos al oído o que describa el tipo de puta que le hubiera gustado disfrutar aquella noche. Son juegos que van configurando poco a poco el drama que luego saldrá a escena.

Relata también Cañas alguna de las notas que da Narros con la llegada de Casandra tras haber desaparecido en brazos del conde Federico.

Cuando el marqués Gonzaga (Miguel Ayones) la halla, está aún tan excitado por el susto de la pérdida que le grita:

—¡Señora mía!

—¡Marqués! —contesta Casandra [Ana Marzoa], altiva, como corresponde a su linaje.

—Con notable pena/a todos nos ha tenido/hasta ahora vuestra alteza;/gracias a Dios que os hallamos sin peligro —dice, irritado, el marqués.

Narros vuelve a interrumpir la escena para explicar a Miguel que Casandra es su prima y también su señora. Ella le ha parado los pies con ese altivo «¡Marqués!», así que él ha de aplacar su furia y solo reprenderla con algo de enojo. «Le estás echando una regañina. Como diciendo: “Por muy señora que seas, te has portado mal”». El objetivo del director es revelar poco a poco cómo son los personajes; estén estos más o menos definidos por el autor.

El director consideró en ocasiones la opción de tener un elenco fijo estable; deseo que desarrolló, en la medida de sus posibilidades, principalmente en la década de 1980 [Guerenabarrena, 1986]. Lo consigue con actores como Carlos Hipólito o José Pedro Carrión, y el resultado de la experiencia se puede palpar en espectáculos como *Largo viaje hacia la noche*.

Narros sabía de quién rodearse para hacer crecer su trabajo. El vínculo con Begoña Valle como ayudante de dirección, por ejemplo, es buena muestra de ello; ella le ayudaba a trabajar los aspectos más arduos de la interpretación para que él no tuviese que perder el tiempo. Además, en este trabajo de equipo, Narros tenía la capacidad de ser sumamente inspirador para los restantes creadores que le acompañaban.

Narros respetaba el sentido de la puntualidad en el trabajo, el rigor y el estudio. Pedía que los actores llegasen al ensayo preparados para trabajar, «con la voz caliente, el cuerpo caliente y el alma caliente», en palabras de Nuria Gallardo. «Cuando llegabas al ensayo tenías que tener la capacidad de estar vivo y ser muy vulnerable». Solicitaba una disciplina casi propia de un gimnasta. Y su grado de exigencia nunca llegaba al límite: «Siempre se podía hacer un poco más, siempre se podía investigar un poco más», recuerda Gallardo. En ese trabajo exhaustivo, era capaz de pasar veinticuatro horas ensayando sin agotarse. Gallardo, rememorando sus primeros montajes con Narros, habla con melancolía de una época en la que sabías cuándo entrabas en un ensayo pero no cuándo ibas a salir, incluso «si quedaba una escena pendiente se paraba para comer y luego se continuaba, y todos estábamos por la labor de que así fuese, no solo Miguel». Recuerda Nuria Gallardo que las sesiones dedicadas al montaje de *El sueño de una noche de verano* comenzaban a las 10 horas, con el entrenamiento de Arnold Taraborrelli, y podían finalizar a las 19 horas. Además, los ensayos no terminaban cuando se acababa de ensayar, sino que se seguía hablando del

trabajo y compartiendo la experiencia mientras se tomaba algo fuera del local de ensayos; de esa manera los actores charlaban con sus compañeros sobre las experiencias vividas delante del director, como un espacio propicio para compartir y diferente al lugar de trabajo propiamente dicho. Narros, en esos casos, tomaba nota para el día siguiente de lo que se debía trabajar o aclaraba líneas de acción del personaje, aportando planteamientos globales a los actores, que normalmente no eran capaces de visualizar la totalidad de la obra¹⁰³. En los meses de función sucedía lo mismo: al finalizar las representaciones el equipo se iba de cena como si de una familia se tratase —tanto Narros como D’Odorico¹⁰⁴ tenían la virtud de crear familias por la dedicación y generosidad que aportaban, algo que el panorama teatral actual está perdiendo—. Incluso en *El sueño de una noche de verano* se llegó a un acuerdo con Renfe por el cual se cedían dos coches cama y un vagón restaurante para la compañía, y en ese espacio y otros, como el propio escenario, se realizó una película paralela a la función en la que los propios actores incorporaban aspectos del texto a sus propias vidas. En la cinta, Adoración Fuertes asumía el personaje de Puck, y Gallardo y Carrión eran los amantes.

Narros empleaba todo tipo de estrategias para trabajar con sus intérpretes. Por ejemplo, buscando un poso de profundidad para su *Marat-Sade*, decidió que —al margen de la historia política o histórica contada por Weiss y que iba a despertar pocos mecanismos interpretativos útiles que fuesen resortes para el actor— prácticamente cada uno de los intérpretes de la obra, que representaban a los locos de un manicomio, asumiese un tipo de enfermedad diferente. Esta idea resultó el gran hallazgo del montaje y le otorgó toda la configuración de la puesta en escena. El personaje de Nuria Gallardo, Carlota Corday, era una narcoléptica —víctima de abusos en la infancia y deseosa de huir de la realidad— que se dormía en cualquier circunstancia y solo deseaba descansar¹⁰⁵. Bajo esta circunstancia, la joven trataba de rechazar las aproximaciones sexuales (entre otras las de Gabriel Garbisu, cuya enfermedad se centraba en el deseo sexual) o intentaba cantar con el resto del elenco pero le costaba respirar y siempre intervenía con cierto retraso —se observa nuevamente el manejo que tiene Narros del tiempo en escena—. Carrión, por su parte, padecía una tendencia a la agresividad y un problema de piel, especialmente visible en la cabeza, según

¹⁰³ Narros, como vemos, era un trabajador incansable. Daba constantes vueltas a las funciones que estaba montando. Iba moldeando su trabajo poco a poco, sin descanso, hasta encontrar los caminos y las metas, y sin manifestar soberbia en su actitud.

¹⁰⁴ D’Odorico aprendió a trabajar en equipo desde la universidad [Rivas, 2015].

¹⁰⁵ El equipo de dirección le dio como premisa a la actriz-personaje que si hacía bien la función se le dejaría dormir en paz

recuerda Gallardo. Otra opción decisiva del rico discurso de Narros para el espectáculo de *Marat-Sade* fue que las monjas, vestidas como tales y con una porra en la mano, fuesen interpretadas por hombres y abusasen y pegasen a las locas.

Si Narros se apoya en estados físicos para dar vida a los locos del Sanatorio de Charenton, en muchas otras ocasiones usará también recursos corporales. Por ejemplo, en *La marquesa Rosalinda*, el director sugirió a Francisco Vidal que trabajase su personaje bailando constantemente. Al mismo Vidal, para el personaje de *Final de partida*, le indicó que no doblase nunca las rodillas, lo que le generó una grave hernia que le llevó a abandonar la función para ser operado.

Narros también sabe estar atento a las casualidades que se dan en los procesos de creación. Para el segundo montaje de *El sí de las niñas* (1996), Narros y el actor José Luis Martínez, que interpretaba el papel del criado de don Diego, darán con el personaje en el momento en el que al actor le traen por equivocación unos zapatos que le quedan algo grandes —lo que le hará caminar de un modo muy concreto, apto para su caracterización—.

Si bien Miguel Narros se preocupaba enormemente por el trabajo gestual, también era un gran amante de la palabra, la proyección y la vocalización. Quería que los actores supiesen qué se decía, por qué se decía y cómo se decía, y que esa información llegase hasta el último espectador de la última fila. Nunca olvidaba la convención del teatro.

Con respecto al trabajo con el verso, Narros conocía perfectamente las pautas que impone la métrica poética (la única partitura concreta real de la que dispone el arte de la actuación). Aparte de estas normas, Narros decía que no existe para la palabra una disciplina o una partitura que nos indique las emociones del ser humano y es el actor el que tiene que crearse su propia partitura para dirigir las emociones correctamente. No tenía una fórmula específica para trabajar el verso, pero poseía la habilidad para decirlo con pleno sentido y ritmo. No hay que olvidar que en los primeros años en el mundo del teatro había tenido buenos referentes, como su maestra Carmen Seco. Mostraba habitualmente a los actores de qué manera lo quería y los actores lo repetían. Recuerda Begoña Valle cómo, al enfrentarse al verso, era habitual que les pidiese a los actores que cantasen («canta, canta», les decía). Y es que Narros sabía que el teatro también es melodía, es el arte de la sutileza en la palabra, en relación al público. Haro Tecglen [1990], tras ver el montaje de *El caballero de Olmedo* opina que Narros se inclina por el recitado verso a verso por encima de un estilo más ligado, lo que provoca que la acción se retrase. El crítico piensa que una obra como

esta, que se mueve con una intensidad mayor que otros dramas clásicos, requiere otro tratamiento para que las interpretaciones no se vean entorpecidas. Esta tendencia a la lentitud es habitual en el teatro de Narros y no es la primera vez ni la última que el crítico la percibe.

El único asesor de verso que contrató en algún montaje de la primera etapa de su carrera fue Josefina García Aráez, y no volvió a contar con ningún especialista porque no lo necesitaba. Si trabajaba el verso y un actor se saltaba una sinalefa, era consciente y lo advertía. Conocía las funciones al milímetro, y con el verso clásico era más puntilloso aún que con los otros textos. Si un intérprete cambiaba una palabra, fuese el texto que fuese, subrayaba el error. Por el contrario, aunque lo ideal era que se mantuviese el texto íntegro, tampoco se obcecaba si el trabajo pedía cierto cambio; se podían hacer cortes o modificaciones siempre que fuesen a favor de lo que se quería contar o que supusiesen una dificultad. En este sentido se puede ver su carácter meticuloso pero también flexible y práctico. A la hora de afrontar el verso, Narros nunca olvidaba lo que se quería contar. Recuerda Gallardo su trabajo con doña Inés sobre los versos de la segunda escena del acto tercero: «No sé qué tengo, ¡ay de mí!, / que en tumultuoso tropel / mil encontradas ideas / me combaten a la vez». Narros le preguntaba por el sentido del texto y, hasta que Gallardo no encontraba el modo de decirlo con sus propias palabras —que podía ser «tengo una confusión extraordinaria»—, no la abandonaba. Con el texto analógico, y otros recursos, aclaraba la mente de sus actores. Lo que se quiere contar era fundamental para Narros a la hora de asumir cualquier tipo de escrito y toda la compañía tenía que estar de acuerdo en esta interpretación. El director sabía que, si la preparación era buena, los proyectos llegarían a buen término.

En casi todos los años de trayectoria profesional de Narros no hubo un acuerdo sobre cómo decir el verso, ya que no existía una escuela razonablemente homogénea y uniforme que unificase diferentes estilos de recitado¹⁰⁶, por lo que cada actor optaba por el camino que consideraba mejor.

Resulta interesante pensar en la diferencia entre los actores que Narros pudo conocer al inicio de su carrera y aquellos con los que trabajó en los últimos años. El director, al final de su vida, establece diferencias entre los intérpretes de pleno siglo XX y aquellos más

¹⁰⁶ Desde comienzos del siglo XXI Vicente Fuentes ha desarrollado una importante labor de investigación y unificación de criterios sobre la versificación y su recitado. Este trabajo se ha visto auspiciado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en la que Fuentes es asesor de verso. Su aportación ha sido reconocida en 2015 con un homenaje por parte del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

cercanos al siglo XXI: «Los actores de hoy traen consigo cosas que los actores de antes no tenían. Pero antes había una generación de actores creativos, misteriosos, donde todo estaba envuelto en un halo poético, quizá romántico. Ahora los actores son mucho más reales, más duros, concretos, más sin trucos, menos misteriosos. Son distintos, pero es una forma también interesante» [Villora, 2013].

II. 8. CONCEPCIÓN PLÁSTICA: ESCENOGRAFÍA, ILUMINACIÓN Y VESTUARIO

Ya en el año 1966 Fernández-Santos, a propósito del estreno de *Numancia*, escribía: «Narros, que es un visualista prodigioso —y ahí están su *Fedra* o su *Rosa tatuada* para confirmarlo—, que sabe medir los espacios y dar profundidad material a la escena como nadie, absolutamente nadie, en España, mete estas cosas ejemplares por los ojos, abruma con una plástica superconvinciente al espectador. Y este se lo agradece como es lógico. Su trabajo en este aspecto es admirable». Sus montajes son pura profesionalidad en lo estético¹⁰⁷, por encima de lo ideológico¹⁰⁸.

Se puede decir que el responsable plástico de casi toda la carrera de Miguel Narros ha sido Andrea D'Odorico —hombre generoso, temperamental, respetuoso, crítico, entusiasta, sociable, cultísimo, curioso, trabajador, sabio y franco—. D'Odorico, con el apoyo de un equipo de espléndidos ayudantes (como Ricardo Sánchez Cuerda, en los últimos años), se involucraba en el diseño del espectáculo y hacía todas las labores de seguimiento (también en lo que respecta al vestuario, cuyo diseño era habitualmente del

¹⁰⁷ Otros directores de su generación que manifestaron una preocupación especial por la estética fueron Víctor García, Strehler, Brook, Marsillach o Alonso.

¹⁰⁸ Frente al conservadurismo del teatro español de la segunda mitad del siglo XX y frente a la dictadura, como explica Monleón [1983], un sector de la generación de Narros defendió «la necesidad de un compromiso ideológico y combativo». Dice Monleón que «la personalidad de Narros pareció evadir esta exigencia. Hasta que, poco a poco, se fue haciendo patente que la “oposición” de Miguel era igualmente clara, aunque manifestada de otro modo, Narros oponía al concepto que el conservadurismo tiene de la vida otro concepto, otra estimación de la libertad, del valor del mundo sensorial. Y todo ello traducido, con rigor, al tratamiento escénico de las imágenes». En palabras de Narros: «Yo he respetado siempre ese teatro de compromiso claramente ideológico, que me ha parecido importante y que respondía a unas presiones determinadas. Sin embargo, como hombre de teatro, me he sentido comprometido con el rigor del lenguaje estético, con una riqueza expresiva que sirviera de base a todo lo demás. Quizá, por eso, me ha preocupado especialmente el actor. Yo he querido crear una escuela de actores, aunque ha sido muy difícil, por razones económicas y de otro tipo. Un actor capaz de analizar sus emociones, sus gestos, su cuerpo, su voz, para poderse enfrentar con un trabajo de calidad, e incluso con un compromiso ideológico». Cree que en la escena española los actores «han sido como esos caparazones que encontramos en la playa, consistentes por fuera, pero vacíos y huecos». De aquí su vinculación al TEM, TEI y TEC. Además, Narros manifiesta siempre un profundo compromiso artístico, defendiendo la difusión de la cultura dramática de calidad.

propio Narros) y producción. Por esta razón son dos figuras inseparables y, al referirnos a una, tenemos que hacer siempre alusión a la otra.

Cornejo y los restantes entrevistados recuerdan la relación apasionada y tensa que tenían Narros y D'Odorico. Desde fuera resultaba abrumador para los colaboradores, ya que los niveles de tensión y vehemencia que generaban daban a entender que lo que sucedía era una catástrofe; a esto se sumaba el bagaje cultural que tenían —característica sorpresiva para todos ya que no había nada gratuito en sus discursos— y lo mucho que se conocían —con una confianza propia de una relación de pareja¹⁰⁹—. D'Odorico era incapaz de contenerse a la hora de manifestar sus puntos de vista sobre las cosas, y su conocimiento sobre los textos que se trabajaban era tan profundo como el del director. Las discusiones, basadas siempre en la erudición¹¹⁰, podían provenir de aspectos tan mínimos como el dobladillo de una falda, una puntilla, una enagua oculta tras otras muchas faldas, un tipo de camisa, la presencia de un personaje en escena o el movimiento otorgado a un pañuelo; sin embargo, nunca tendían a discutir por la idea global de la escenografía, que casi siempre agradaba a Narros, el cual asimilaba la propuesta rápidamente y la hacía suya sin problema. Sin duda alguna, esta preocupación por los detalles mínimos es lo que les conducía a la excelencia y a un nivel de calidad que es difícil encontrar.

D'Odorico, que desempeñó prioritariamente labores de escenógrafo al lado de Narros, trabajó con espacios prioritariamente pictóricos y arquitectónicos. Se puede afirmar que los espacios escénico-escenográficos de Narros —así como todos los componentes de la representación— estaban trabajados en tres dimensiones: anchura, longitud y profundidad. Narros buscaba siempre nuevas posibilidades espaciales, por mínimas que fuesen, que abarcasen todos los ámbitos de la escena.

En relación a la altura, vienen a la memoria propuestas como el primer montaje de *El sueño de una noche de verano*, con los ascensores que subían y bajaban a los personajes, los asombrosos columpios o el viaje de Puck sobre el patio de butacas¹¹¹; la simbólica luna que tantas veces empleó —por ejemplo en el espectáculo de *Salomé*—; o las también habituales estructuras por las que subían los actores generando niveles. En relación a este último punto se recuerdan las torres abstractas de la primera versión de *El rey Lear* (1967), que se movían según las necesidades del montaje, componiendo los diferentes lugares, y eran el

¹⁰⁹ Una de sus últimas regidoras decía poéticamente que en sus discusiones «parecía que se tirasen a la cara cartas de amor».

¹¹⁰ Sabían si un objeto concreto de una época determinada tenía unas características u otras.

¹¹¹ Algo prácticamente impensable en la actualidad por las condiciones de seguridad requeridas.

único elemento escenográfico de toda la pieza junto al fondo oscuro, o las variadas estructuras, grúas, andamios o palafitos usados para piezas como *La paz*¹¹², *La discreta enamorada* o *Los negros*.

Narros tomó en múltiples ocasiones el patio de butacas como espacio escénico, como declara al hablar sobre su espectáculo titulado *La cocina*: «No soy el primero en utilizarlo, ni soy el último... Está en las influencias que has tenido de otros creadores. El patio de butacas es lo que ha buscado mucha gente para hacer un espectáculo total, donde el espectador esté implicado en la representación. En *La cocina*, a través de una rampa, se accedía al comedor. La rampa era la entrada y la salida hacia el comedor. Los espectadores eran un poco los clientes de ese comedor. Estaban en plan *voyeur*. Y la cocina era aquel maremágnum donde había unas mamparas traslúcidas, por detrás de las cuales los personajes pasaban, siendo sombras, gente anónima, sin personalidad. La única personalidad estaba en la cocina». En esta pieza, «la cocina es el monstruo con el que hay que enfrentarse. La cocina que instalamos fue cocina real superindustrial. El montaje se hizo sin mucho dinero y recurrimos a los responsables de la empresa Zanussi, que fueron muy amables al dejarnos todo el aparato industrial con el último diseño de cocinas para los grandes establecimientos de hostelería» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 43-44].

D'Odorico no trabajaba con espacios pesados, sino más bien volátiles. Partía de concepciones arquitectónicas —con inclusión de elementos como gasas pintadas, frisos, columnas, paredes, cornisas o vigas, que creaban las tres dimensiones a través de elementos contruidos y pintados¹¹³—, pero siempre muy teatrales. Y tendía a los espacios vacíos —nunca abigarrados¹¹⁴—, espacios de libertad¹¹⁵ —sin condicionantes—, espacios

¹¹² No se debe perder de vista lo rompedor del uso de estos elementos en el año 1969. Guillermo Marín sobrevolaba con la grúa de Agromán pintada de rojo las primeras filas del patio de butacas. Una «grúa a la griega», destaca Amestoy Eguiguren [2002 a: 36-37].

¹¹³ Se puede uno remitir, por ejemplo, a la escenografía de *La doble inconstancia*, formada por una gasa y un pilar, a la propuesta evanescente también representada por gasas que requería la pieza *Los gigantes de la montaña*, al espacio de *La cena de los generales* con puertas reales que tenían uso pero cuyas paredes adyacentes estaban conformadas por gasas traslúcidas que permitían juegos con la luz, o a la escenografía de elementos traslúcidos elegida para *Emily*, pieza para la que Narros colocó una cortina de tul en la embocadura del escenario. Dice al respecto «Era una cortina de tul a través de la cual se percibía a esa figura evanescente de Emily Dickinson. Esa mujer que es una gran poetisa que lleva encerrada en su casa como veinte años. Que hace pasteles y se los envía a la gente del pueblo. Todo el diálogo era a través de los poemas de ella. Es una mujer que describe su muerte, su entierro. Era todo muy en nebulosa. El decorado también era un ciclorama de gasa. Todo de color lechoso. La luz, también. Yo no podía hacer de Emily Dickinson un personaje realista. Es una mujer que está viviendo su realidad, su fantasía, su espacio creativo. Y había que conformar un espacio creativo» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 44].

¹¹⁴ Dice D'Odorico: «A mí me tachan de barroco, en general, en mis escenografías. Y yo soy antibarroco. O muy barroco a veces en función de la necesidad. De pronto hay una especie de recargamiento de las cosas, por algo. Tú no puedes hacer *Las mujeres sabias* sin esa especie de losa que es la sociedad de Versalles. Si haces

prácticos, minimalistas, que daban aire para el juego desde la dirección de escena. Concebía espacios con pocos elementos pero muy selectos (era habitual la inclusión de mesas, sillas, bancos corridos, etcétera, que se convertían en objetos multiuso, de manera que se reutilizaban los muebles poniendo por ejemplo un banco sobre otro)¹¹⁶.

También se medían especialmente las entradas y salidas en todos los términos de la escena (Cornejo recuerda en este sentido el «enjambre» de las puertas de *El sí de las niñas* de 1996, para las que tuvo que emplear multitud de pequeños aparatos de iluminación), y todas las aberturas hacia el exterior (ventanas, balcones, cristalerías¹¹⁷, etcétera), que daban incontables posibilidades creativas a las apariciones y desapariciones de los personajes.

Era extremadamente habitual en el esquema de trabajo de D'Odorico, como ya se ha detallado, el empleo de gasas que creaban otros espacios —dobles espacios—. Al inicio de la representación *El sueño de una noche de verano* (1986), después del monólogo de Puck, los enamorados aparecían al fondo de la escena bailando un tango tras una gasa que se elevaba en el momento en que los intérpretes recibían un golpe en la mejilla. En *La vida que te di* también se usa la gasa al fondo para crear un pasillo. La escenografía del texto aludido, que representaba un salón, estaba presidida principalmente por un gran sofá; era un espacio muy negro, muy neutro, muy frío, donde cobraba especial importancia la habitación del hijo a la izquierda del espectador, que estaba siempre presente. Cada vez que se hacía referencia al hijo, la estancia tenía que tener una luz especial, y para ello el iluminador empleó un HMI¹¹⁸, que se convirtió en el *leitmotiv* de la función. Explica Narros:

La madre de *La vida que te di* es un personaje que también se inventa una vida. Se inventa la vida del hijo ausente, del hijo en su pensamiento. Era en colores oscuros, en azules, era la noche. La madre es una mujer perdida en la noche. Se ha enfrentado con una realidad que es la muerte del hijo. Ella no acepta que el cadáver sea el de su hijo, y durante un tiempo le ha hecho vivir en otra realidad. Una realidad que se continuará... Se afinó mucho en la iluminación. Era un espacio realista, pero que, en cierta forma, había que hacerlo irreal. Pirandello desarrolla un juego muy peligroso. Si lo que está defendiendo la madre es real o no. Los sobrinos no sabemos si son una

Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza, pues de pronto es la acumulación de siglos lo que hay que dar. La decadencia determinada de los balnearios de primeros de siglo se da mediante una acumulación de objetos históricos con una mentalidad proustiana casi» [Alonso de Santos 1984].

¹¹⁵ Era lo que pedía Narros.

¹¹⁶ En el último montaje de *La dama duende*, se puede ver ese uso de sillas, bancos y mesas, que se mueven continuamente.

¹¹⁷ Por ejemplo, se recuerda especialmente la de *El yermo de las almas*.

¹¹⁸ Un tipo de lámpara de descarga que emite luz muy intensa, usado en iluminación cinematográfica y teatral; las siglas proceden del inglés *Hydrargyrum Medium-arc Iodide lamp*.

realidad o simplemente una lección que ella da a la hermana, una ensoñación que ella comunica a la hermana. Los hijos de la hermana han ido a la ciudad y vuelven absolutamente cambiados. No era un escena tratada realistamente, sino de forma irreal [Amestoy Eguiguren, 2002 b: 46].

Los espacios, mobiliarios y utilerías que emplean Narros y D’Odorico siempre tienen un sentido, un significado y una utilidad. Todo está colocado por algo y para algo. No son decoraciones, no son decorados. Cada pequeño objeto estaba pensado en todos los sentidos, y la vasta cultura de ambos les hacía saber si se adecuaba convenientemente a la época trabajada, aunque sea para traicionarla¹¹⁹. D’Odorico, en palabras de Gómez Cornejo, conocía las tiendas mejor que nadie, era «el rey del Rastro, el rey de los anticuarios». Es muy ilustrativo el jardín que recreó en *La abeja reina* —fruto de las búsquedas rigurosas que emprendía—, para el que consiguió localizar extraordinarias plantas de plástico que parecían reales.

El suelo de la escenografía recibía una esmerada atención. «Podía no haber nada en escena pero el suelo siempre tenía que existir», declara Gómez Cornejo. Como dato curioso, en los dos espectáculos de *El sueño de una noche de verano* que montó Narros se usó como suelo el mismo felpudo de lana, pero con colores distintos. En la primera ocasión se empleó uno negro, con madera, y en la segunda se optó por el color blanco, con suelo de espejo brillante, que al principio resultó un «enemigo» para Gómez Cornejo pero que terminó por convertirse en «amigo fiel». A esto se sumaba la existencia de una pantalla pintada e iluminada al fondo de la escena, en la que rebotaban todos los efectos. Pero también se descubrieron posibilidades muy interesantes, como los reflejos inversos de los personajes. La pantalla no se pudo ver en todos los espacios de la gira: por ejemplo, en el Teatro Fernán Gómez, la poca altura del espacio impidió que se utilizase, y tampoco se empleó en el Festival de Almagro. Era un montaje además donde se manejó especialmente el carácter lúdico e irreal; de manera que había más notas de color de las habituales en otras propuestas de Gómez Cornejo.

Narros ha prestado siempre un interés especial a los colores en sus trabajos. Ilustra esto su acercamiento a los textos lorquianos, donde resulta tan importante el simbolismo: «Es cierto que Federico García Lorca tiene en *Así que pasen cinco años* un universo de colores, una realidad cromática. Para él, el blanco es todo lo inalcanzable, todo lo no realizado. La

¹¹⁹ Como anécdota curiosa en ese arte de los pequeños detalles, se puede recordar a Lázaro Carreter escandalizado ante la idea de que Fabia, personaje de *El caballero de Olmedo*, coma pipas, cuando podían haber optado por los castellanos altramuces [Caballero, 1990].

novia está en un espacio blanco. La novia, cuando quiere estar en el mundo, lleva un traje color marrón, color tierra. Federico siempre establece un espacio agónico donde es muy importante el color azul» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 48].

Los trabajos de Narros y D’Odorico habitualmente eluden el realismo o lo sobrepasan, aunque no siempre es posible. Es interesante observar escenografías como la construida para *Panorama desde el puente*, no exenta de complejidad. Estaba formada por un despacho, una casa, un exterior —donde se producía una pelea bajo la lluvia, en la que Narros quería que los personajes se mojasen— e incluso una alcantarilla. D’Odorico delegaba muchas de las dificultades técnicas en Gómez Cornejo y su equipo. Dejaba que le asesorasen; y todo estaba consensuado también con los técnicos, que eran los que iban a tener que resolver en gira las dificultades. Es el caso de la lluvia, que planteó muchos problemas, relativos a cómo caía, cómo se recogía y cómo se iluminaba.

En ocasiones Narros también asume espectáculos simples y prácticamente naturalistas en su totalidad. Uno de estos títulos fue *Los puentes de Madison*, donde se reprodujo un salón con unas ventanas —por donde entraban los reflejos necesarios—. Los exteriores se hacían en la corbata del escenario, y la luz acompañaba los sucesivos momentos románticos que encadenaba el espectáculo. En *Doña Rosita la soltera*, por su parte, según nos indica Gómez Cornejo, se jugó al naturalismo otra vez aunque el espacio no era una casa al uso, ya que entraba en el terreno de lo poético. Por ejemplo, se usaron gasas y paredes, que formaban pasillos, donde la luz proporcionaba efectos de cambios de tonalidades muy sugerentes en el sentido poético antes mencionado. Los tres espacios señalados en el texto se condensaron en uno solo. D’Odorico dejó nuevamente un amplio espacio vacío en el centro del escenario que permitió la movilidad total del juego actoral:

Los velos a modo de muros con los que juega en el decorado nos sugieren estéticamente esa sensación de fragilidad vital de Rosita y su mundo, más sustentado en lo estético que en lo práctico. Dice Narros que el escenógrafo ha partido de «una conexión entre el espacio vital y el espacio de las flores». El invernadero, elemento simbólico fundamental de la obra, recibe en la concepción de D’Odorico la prioridad y la magia que merece, pero su alejamiento respecto al plano central de la acción —se encuentra situado al fondo de la escena— impide la invasión que creemos que propone Lorca; sin embargo, esta invasión, argumenta Narros, «hubiera chocado frontalmente con la idea de vacuidad perseguida». D’Odorico opta por una pared de hiedra seca desde el principio, con tonos ligeramente brillantes en un primer momento, que se irán apagando poco a poco. Todos los elementos de la puesta en escena han colaborado en la

transmisión de esa idea de rememoranza; sin preocuparse, dice su director, por «reconstruir detalladamente un ambiente o unas épocas con sus transiciones ajustadas» [Amestoy d’Ors, 2004].

En este montaje, como decimos, Gómez Cornejo usó más tonalidades brillantes de las habituales: «Cuando pensamos en el pasado, vemos momentos brillantes, como el de nuestra primera comunión o una primera fiesta, con una magia especial, con una delicadeza particular y una luz destacada», explica el director [Amestoy d’Ors, 2004: 164].

En los teatros públicos, Narros y D’Odorico normalmente contaban con un alto presupuesto, y se podían permitir hacer propuestas inalcanzables para una productora privada. Un ejemplo es la zarzuela *Jugar con fuego*. El espacio se planteó como un jardín laberíntico con unos cuadros al fondo, fragmentos de paisajes y un espejo¹²⁰.

Al principio de su carrera profesional, Narros y D’Odorico concertaban múltiples citas, hacían grandes planos y desglosaban sistemáticamente cada uno de los personajes sobre los que iban a trabajar. En una cartulina grande separaban las diferentes escenas de la función y marcaban con colores las entradas y salidas de los personajes, el número de personajes en cada escena u otros aspectos relevantes. Con el paso del tiempo fueron aligerando los procesos; con tres notas que se diesen sabían lo que querían.

La empresa Odeón, que dejó de existir en torno a 2011, construía de manera habitual las escenografías de Producciones Andrea D’Odorico. Estaba formada por Josep Simón y Manolo Zurriaga, y el que propició que se fundase fue el mismo D’Odorico, que se convirtió en su padrino. Ellos eran inicialmente actores, pero también pintores; les gustaba la escenografía y eran buenos constructores, de manera que el escenógrafo les animó a que se especializasen. Siempre ayudaron a Andrea D’Odorico en sus producciones y supieron interpretar sus dibujos y sus deseos como nadie. Los acabados eran impecables ya que hacían el trabajo con el mayor de los cariños.

Como se ha dicho, Narros y D’Odorico, a quien la arquitectura le había servido como trampolín para afrontar el universo teatral, hicieron la mayor parte de los espectáculos juntos, pero también tuvieron lugar otras colaboraciones. En este sentido son interesantes los vínculos de Narros con escultores-escenógrafos —aunque menos habituales que las uniones con escenógrafos-arquitectos, como Juan Ruesga o Pablo Gago¹²¹—. Un ejemplo

¹²⁰ Elementos todos ellos muy repetidos en el imaginario escénico de D’Odorico.

¹²¹ «Yo empiezo los ensayos con una idea de lo que es el decorado, aunque no sea la definitiva. Utilizamos una plantilla. Muchas veces, Andrea D’Odorico es muy caprichoso, y hay que tragar lo que él hace... Me han

ilustrativo lo vemos en *Numancia*, con escenografía del pintor andaluz Francisco Hernández. En esa ocasión se optó por fragmentos de volúmenes escultóricos romanos esparcidos por el espacio (frontispicios, escaleras, etcétera) y que remitían al *Guernica* de Picasso. En *La Estrella de Sevilla*, el espectáculo lo produjo la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y contó con un diseño escenográfico de Gustavo Torner. En aquella coyuntura se jugaba con tres enormes volúmenes de unos ocho metros de altura, en forma de «L», algo parecido a unos portones; muy escultóricos, entrecruzados, envisagrados y que se movían, jugando con diferentes posiciones. Torner tomó la idea de una escultura, se la presentó al director y este aceptó, aunque posteriormente Narros no supo manejarse bien con ella, según nos cuenta Gómez Cornejo. Además, Torner no realizó un seguimiento constante del trabajo y la comunicación no fue sencilla. El resultado, no obstante, era interesante ya que se salía de la línea habitual que emprendía con D'Odorico. El trabajo con la luz fue dificultoso: Gómez Cornejo autoiluminó los volúmenes con fluorescentes que colocó en su interior. No se trataba de hacer nada realista ni descriptivo, solo se pretendían insinuar espacios. Los acabados no fueron todo lo limpios que debieran haber sido: se trabajó —por decisión del escultor que no tuvo la mejor de las asesorías— con estructuras de madera y telas grises tensadas enfundadas, que por momentos generaban arrugas que afectaban irremediablemente a la iluminación. A las estructuras se sumaron unos pocos elementos de mobiliario.

El director también colaboró con pintores. Por ejemplo, D'Odorico preparó el espacio de *Así que pasen cinco años* (1978) con José Hernández, con quien considera que no hubo un entendimiento total. «Yo, como arquitecto, tengo las ideas muy claras desde el momento en que hablo con el director acerca de un montaje. Sé qué materiales voy a utilizar, cómo lo tengo que resolver... otra cosa son los problemas con los que me encontraré después a la hora de la realización técnica, o de las limitaciones del espacio... El pintor tiene una inspiración más plana y suele olvidar que el teatro se tiene que ver desde la última fila. El pintor se encierra en un dibujo en el que las pequeñas cosas cotidianas tienen mucha importancia, pero no trabaja con las grandes dimensiones que exige el teatro. (...) Lo que

dado buen resultado los arquitectos. Andrea D'Odorico, desde luego. Juan Ruesga es arquitecto, y he trabajado en Sevilla, en una *Yerma* que se vio en Madrid en el Lara, con un espacio mutilado. Era jugar con la tierra y con el agua. Fue colaborador mío también otro escenógrafo, Pablo Gago. Y un día le pedí algo, y no sé por qué nos peleamos. No sé por qué, porque nos llevábamos muy bien. Juntos hicimos *El rufián Castrucho*, en el Español. Ha habido algún momento de imposición de un decorador, pero aquello no fue muy feliz. Yo no estoy nunca de acuerdo con un creativo de la pintura o de la escultura. No tienen una visión del teatro. La visión del teatro es el espacio. Para un pintor, hay un telón plano. Para un escultor, una forma» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 42-43].

pasa es que olvidan que el teatro no es algo cotidiano, y que aunque hagas un montaje realista o naturalista, tú tienes que dar una lectura teatral» [Alonso de Santos, 1984].

Ahondando en el ámbito de la iluminación, no debemos olvidar que a principios de la segunda mitad del siglo XX todavía no existía la profesión del iluminador como tal¹²². Hasta los años setenta prácticamente eran los propios directores o escenógrafos, junto a los eléctricos o al jefe de iluminación de los teatros, los que configuraban el diseño de la mejor manera que podían o sabían. Por esta razón Miguel Narros se vio obligado a hacer muchos de los diseños de sus espectáculos, especialidad con la que disfrutaba. Celestino Aranda recuerda las largas noches en el Teatro Español diseñando y montando luces. Francisco Vidal, por su parte, destaca lo bien que hacía Narros esta tarea, y no deja de apenarle el hecho de que la abandonase en la segunda mitad de su carrera; ya fuese por agotamiento o por el deseo de repartir el trabajo. Sus diseños contaban muy bien la obra, daban prioridad a lo que debía resaltar en cada momento y plásticamente eran de gran belleza, sin buscar la estridencia o el asombro. Como recuerda Ignacio Amestoy [2002 a: 28], en el María Guerrero aprendió Narros las posibilidades creativas de la luz:

Al lado de Luis Escobar, hubo un iluminador destacado, Sánchez Romarate, el hombre de la «oscurotecnia». También recuerda Narros los tiempos en que se actuaba ante edificios históricos. Ante las catedrales... «Sánchez Romarate no era un electricista. Era un técnico de luz. Las malas lenguas inventaron un término para su forma de iluminar. Se decía que en el Teatro María Guerrero no existía la luminotecnia, sino la oscurotecnia. Lo que Romarate nos enseñó fue a concentrar la luz en los lugares clave del escenario para dar más valor a un objeto, a una escena o a la presencia de una persona. Yo recuerdo un *Crimen y castigo* donde la casa de la Petrovna era muy realista, tan realista que en el salón los cristales estaban empañados, con vaho, y se limpiaban. Aquello, con mi edad, me deslumbró. La luz del exterior y del interior era una maravilla en todos los aspectos. Él fue el iniciador. Ahora mismo tenemos creadores de luces que son magníficos, con una gran sensibilidad, hay muchos... Sánchez Romarate y Escobar eran unas personas que viajaban mucho, tenían posibilidad de poder ir a Inglaterra o a Estados Unidos, Francia o Alemania. ¡Eran fantásticos! El espacio es fundamental en el teatro. ¡Delante de las catedrales! Trabajar delante de una catedral es muy impresionante. En la puerta de la colegiata de Santillana del Mar... En el palacio de Santander, con los frescos de Sert... Lo que pasa es que muchas veces las catedrales no tienen las condiciones acústicas favorables».

¹²² De hecho, los primeros profesionales de la iluminación, contratados específicamente para este cometido, todavía viven en su mayoría —hay excepciones como Francisco Fontanals, que murió pocos días después que Narros—.

Juan Gómez Cornejo conoció a la pareja de creadores cuando estaba de director técnico en la Sala Olimpia y posteriormente coincidió con ellos en el Teatro Central de Sevilla durante la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Desde 1993 hasta el fallecimiento de Narros, Juan Gómez Cornejo ha sido el iluminador habitual de los montajes del director. Otros iluminadores con los que trabajó fueron José Miguel López Sáez, un «histórico, todavía en activo» —como lo describe Juan Gómez Cornejo—, o Josep Solbes, pero lo cierto es que varió de colaboradores hasta que encontró la estabilidad con Gómez Cornejo.

Gómez Cornejo explica lo parco en palabras que solía ser Narros a la hora de enfrentarse a un proceso de trabajo¹²³: no era un director muy dado a analizar sobre la mesa escena por escena, ni a dar pautas teóricas a priori: prefería aportar alguna pincelada general¹²⁴ y verlo sobre los ensayos. Era un hombre de acción, y su ideal era realizar el trabajo y hacer los ajustes o recomendaciones sobre la marcha —el grueso del trabajo en consecuencia se hacía un par de semanas antes del estreno en el espacio donde se iba a presentar el espectáculo—. Era por tanto en los ensayos donde Gómez Cornejo captaba el espíritu que Narros deseaba dar a la pieza. Incluso recuerda el iluminador lo habitual que era que se olvidasen de su presencia durante el proceso, lo que denota una gran confianza en el trabajo que desempeñaba. Era él por tanto el que aportaba la propuesta y no Narros el que imponía sus ideas. En algunos montajes se dio la circunstancia de que Narros no le dijese nada hasta el día del ensayo general o del estreno, momento en el que le dirigía frases como: «Muy bien, niño, muy bien. Te ha quedado muy bien». Indudablemente, cuando alguna de las ideas no agradaba al director de escena, se lo hacía saber inmediatamente.

Era más habitual que Gómez Cornejo encontrase un reflejo crítico en el productor y escenógrafo que en el director. Una de las obsesiones que atenazaban constantemente a D'Odorico era que se viesen bien las cosas¹²⁵. D'Odorico solía tener de antemano una concepción clara del espacio, por lo que el iluminador contaba con esta referencia para empezar a trabajar. Aun así se realizaban reuniones previas en las que ese espacio podía verse modificado tras una de las habituales discusiones entre el director y el escenógrafo.

¹²³ Nuevamente nos encontramos con ese carácter reservado que define al director, el cual solo se exploya y se siente verdaderamente a gusto en el proceso de ensayo con los actores.

¹²⁴ Proporcionaba ideas con toques metafóricos como en el caso de *Salomé*, pieza en la que, jugando con la fantasía, indicó a Gómez Cornejo: «quiero que la luna lllore y se ponga roja», u otras imágenes o referencias concretas que podían referirse a si la escena se producía por la noche o durante el día, si quería un toque intemporal, o si se inclinaba por un ámbito más realista.

¹²⁵ Curiosamente Gómez Cornejo siempre ha tendido a la luz tenue, ya que considera que hacer las cosas a *full light* resta expresividad.

Tenemos un ejemplo claro en sus últimos años de profesión: D'Odorico se volvió muy minimalista y Narros solicitaba elementos a los que agarrarse como director; elementos que, por otra parte, debían estar especialmente cuidados ya que no valía cualquier cosa.

Los dibujos de D'Odorico eran, además de hermosos, sumamente ilustrativos, lo que permitía que sus colaboradores se situasen con rapidez. Por otra parte, le gustaba hacer maquetas, lo que facilitaba aún más el trabajo. Podía suceder que el paso de la maqueta a la escenografía real generase nuevos conflictos con la dirección, ya que no es fácil asimilar correctamente las dimensiones y se puede incurrir en equivocaciones de proporciones (algo habitual en los directores de escena).

Como sucede con otros miembros del equipo artístico, al responsable de iluminación también se le daban referencias literarias y plásticas en las que basarse para aproximarle al estilo por el que se iba a optar en una función. Por ejemplo, para *Los enamorados*, el referente a seguir fue Tiepolo; de hecho, la imagen del programa de mano de la pieza es un cuadro de este pintor. En relación a los programas de mano y la cartelera, D'Odorico siempre prefería poner una imagen de un pintor en el programa por encima de cualquier otro tipo de representación, buscando nuevamente esa elegancia que les caracterizaba; para *Mañanas de abril y mayo*, por ejemplo, se optó por *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* (detalle), de Velázquez.

Recuerda Gómez Cornejo cómo Narros, «perro viejo» del teatro, acudía a trucos escénicos relacionados con la luz, utilizando al iluminador para sus propósitos personales. Por ejemplo, solía decirle: «Juan, súbeles la luz que se les oye poco» —efectivamente, dentro de esa relación habitual entre la luz y el sonido, si se tiene un auditorio en penumbra se produce un contagio y se tiende a bajar el volumen—, o si había un actor con el que no había acertado, le decía al iluminador «esto no me interesa mucho. Baja la luz. Es mejor que no se le vea», tratando de disimular aquello que no le gustaba. En el sentido contrario, también en ocasiones —aunque bastante escasas— los propios actores de sus montajes eran lo que se preocupaban por la iluminación; fue el caso de Emilio Laguna, en *Los enamorados*, que siempre pedía más luz.

Gómez Cornejo, cuando se refiere a las propuestas que realizaba para Narros, menciona la sensación de sencillez (se podría hablar de sutileza). En sus montajes no se buscaban grandes complicaciones, también debido a que los espacios eran sencillos y los requerimientos de una productora privada no permitían grandes complejidades. Se perseguía asimismo que la calidad en gira no disminuyese, contando con el inmejorable

equipo de técnicos que llevaba la empresa. En resumen, la propuesta planteada por el diseñador debía atender no solo a las ideas plásticas, sino también a las posibilidades prácticas de producción, ya que en ocasiones los teatros a los que se viajaba no tenían todo el material requerido y había que alquilarlo.

En ciertos montajes era tal la simplicidad del espacio que esto sumaba trabajo y complejidad al ámbito de la luz, porque alguna de las disciplinas tenía que servir de signo para el espectador. Es el caso de espectáculos como *Mañanas de abril y mayo*, que llevaba un ciclorama y contaba con gran número de exteriores¹²⁶, o *El rey Lear*, que también ofrecía una narrativa compleja, con momentos como la tormenta, pero que contaba con pocos elementos escénicos —básicamente una plataforma de chapa dorada (1997)—. D’Odorico y Narros buscaban además un alto nivel de irrealidad en la última propuesta citada. Para la exigente preparación de este espectáculo recuerda Gómez Cornejo que estuvieron trabajando desde casi dos semanas antes del estreno en el Teatro Principal de Valencia.

La introducción del vídeo y las nuevas tecnologías en los espectáculos fue algo que Narros y D’Odorico no aceptaron, ya que no dominaban sus posibilidades y no se sentían cómodos. Era un lenguaje que les resultaba ajeno. Para *Ay, Carmela* se propuso que la aparición del espectro se hiciese con vídeo —contando con la colaboración del reconocido Álvaro Luna—, pero no quisieron sacar adelante esta idea y prefirieron buscar la teatralidad con otros recursos (la luz, los espacios transparentes para los momentos en que Carmela no estaba realmente y la propia interpretación). En *El burlador de Sevilla*, interpretado por Carlos Hipólito, el espectro del comendador se trabajó a través de una gasa serigrafiada — que permite que la luz haga aparecer y desaparecer la imagen—.

A pesar de sus reticencias en lo que respecta al universo de la imagen, no fueron creadores que diesen la espalda a los avances técnicos en el desarrollo de su carrera. Es en torno a los años ochenta cuando ambos artistas, conscientes de que el teatro se tiene que adecuar a los nuevos tiempos¹²⁷, aportaron propuestas más arriesgadas y atrevidas. Posteriormente también se encuentran ideas reseñables, como el sorprendente y versátil espacio con el que quiso experimentar D’Odorico para *Móvil*, por ejemplo. En esa ocasión

¹²⁶ Efectivamente, en algunos montajes Narros consigue la multiplicidad de espacios a través de cambios de luz. En *Mañanas de abril y mayo* se trabajaba con 220 memorias [2000, Ezker].

¹²⁷ Narros, demostrando su interés por el espacio sonoro, instaló en los años sesenta por primera vez en el Teatro Español el novedoso sonido estereofónico. En más de una ocasión se quejó de que el deseo de experimentación, de indagación en la vanguardia, de investigación —al igual que hicieron en otros países reconocidos hombres de teatro como Brook o Grotowski—, no se veía económicamente favorecido en España [Cardona, 1985].

se incorporaron paneles corredizos y una pantalla fragmentada al fondo —jugando con la silueta de unas posibles edificaciones—. Esta pantalla podía iluminarse con diferentes colores para cada fragmento y, además, el escenógrafo quiso que la luz se reflejase en paneles brillantes —por tanto, tras la pantalla se colocaron tiras de madera forradas en papel reflectante¹²⁸—.

En el terreno de la iluminación uno de los proyectos más arriesgados para Gómez Cornejo fue *Seis personajes en busca de autor* (1994). Para este título preparó un gran número de efectos lumínicos: apagones continuos, un lenguaje basado en el abandono y el desasosiego, y múltiples juegos radicales, como la iluminación del escenario con un solo aparato desde el telar. El hecho de que Narros y D’Odorico ya lo hubiesen puesto en escena con anterioridad y lo conociesen bien dio la suficiente seguridad al iluminador como para experimentar; además, Andrea D’Odorico supo asesorarle convenientemente en relación a lo que no debía de hacer.

Gómez Cornejo recuerda que Narros le solía apoyar cuando hacía concepciones que se salían de la normalidad:

En Así es (si así os parece) las circunstancias eran muy especiales, y me atreví a hacer una iluminación diferente, totalmente contrastada, con luces rasantes a un metro de altura. Seguramente con otro director no me hubiera lanzado a hacer estas ideas, pero Narros me alabó el atrevimiento. Andrea dejó el espacio vacío una vez más, y como el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional es un espacio limpio que tiene todas las paredes negras, te podías permitir ideas como que los personajes vinieran desde el portón de la chácena, prácticamente desde la calle —esta última posibilidad la propuse yo mismo en un momento en el que el grado de confianza era tal que me atrevía a opinar sobre el espacio, con proposiciones que afectaban también al trabajo con la luz—. Recuerdo asimismo los espejos laterales que rebotaban la luz de una forma extraña, con interesantes reflexiones.

En relación a *Tío Vania*, Narros y D’Odorico dudaron con el espacio. Nos cuenta Gómez Cornejo: «Era muy limpio, muy concreto, y por primera vez accedieron a meter un telón impreso. Había una ventana, con un paisaje detrás, una especie de jardín; y, aunque fuese un espacio único, a través de esa ventana tenían que pasar cosas, y no solo de cambios de luz natural, día, tarde o noche, sino que también se conformaban componentes

¹²⁸ Gómez Cornejo considera que el texto de Belbel hubiese sido adecuado para un director más dado a la tecnología que Narros, ya que era una idea que debía de haberse hecho con audiovisuales.

psicológicos en muchos momentos. La serigrafía en plástico, que se usará también en *El burlador de Sevilla*, se podía iluminar por detrás —con más facilidad que los telones pintados a los que estaba acostumbrado Andrea—. Lo trabajamos a modo de luminoso y conseguimos que cobrase mucha vida. Era una técnica a la que ellos no estaban muy acostumbrados, pero se quedaron muy contentos de haberse arriesgado ya que el resultado fue muy bonito. Tenía el inconveniente de que no se podía doblar y debía ir en un rollo. A ello se sumaba una dificultosa plataforma —empeño de Andrea— que se movía de un acto a otro, desplazando los muebles; lo cual requería espacios especialmente grandes».

Nuria Gallardo, desde su postura de actriz, opina que Narros con la luz quería crear atmósferas y lugares, al tiempo que se servía de ella para narrar la escena. Narros consideraba si el sitio era abierto u opresivo, si había esperanza o no en los personajes o si se buscaba una mayor calidez o frialdad. Por ejemplo, en *La Estrella de Sevilla* recuerda que la luz de la cárcel se concibió opresora y plomiza, con rejas, iluminación de suelo y sensación de espacio pequeño, pero sin paredes que lo dibujasen.

Narros y D’Odorico daban muchísima importancia el espacio donde iban a estrenar el espectáculo. Hubo una serie de montajes, por ejemplo, que se hicieron por y para el Patio de los Dominicos de Almagro. Es el caso de *Los enamorados*, que reproducía con una especie de telón de fondo un palacio veneciano en ruinas o la pared de fondo de un teatro veneciano, y que únicamente empleaba un practicable de chapa dorada y siete sillas, jugando con la limpieza, el blanco, el carácter de Goldoni y la Commedia dell’Arte; la luz cálida, brillante, amable, simpática y juguetona de comedia¹²⁹; y el vestuario ocre. Muchos de estos montajes incluso perdían su auténtica fuerza al quitarles las columnas de ese espectacular patio actualmente en desuso durante el Festival de Almagro. Gómez Cornejo dice que D’Odorico amaba ese espacio, de acústica espectacular y con un graderío que permitía que los espectadores viesan perfectamente el suelo de la escena.

D’Odorico avisaba con ocho o diez meses de antelación a Gómez Cornejo del título que se iba a estrenar la siguiente temporada, lo que permitía que se desarrollasen las propuestas con un margen de tiempo bastante amplio.

En relación al trabajo sobre el vestuario¹³⁰, Narros hacía verdaderas obras de arte en sus figurines, que desvelaban nuevamente sus conocimientos históricos, artísticos y propios de

¹²⁹ Se usó una luz diferente para cada uno de los personajes dependiendo del estado en el que estaban, según uno de los recursos empleados habitualmente por Gómez Cornejo.

¹³⁰ Su primera aproximación al figurinismo la realiza en el año 1949 para un montaje de *Crimen y castigo*, dirigido por José Tamayo. Trabaja posteriormente como diseñador en sus propios espectáculos y en otros firmados por otros directores (por ejemplo *Las bacantes*, dirigido por Salvador Távora).

la indumentaria (por ejemplo, en lo que respecta a las clases de tejidos). Muchos de los figurines se pueden ver expuestos en el Museo Nacional de Teatro de Almagro. Estaban hechos con lápiz y posteriormente coloreados con acuarelas, que reproducían cada detalle de las telas elegidas, fuesen floreadas, geométricas o plegadas. Las pinturas dejan apreciar perfectamente todas las texturas deseadas: sacos, pieles, cestos, bordados, etcétera. En ocasiones sus figurines también introducían collages, hechos principalmente con telas. Con el transcurso de los años, los dibujos se volvieron cada vez menos desarrollados y más esquemáticos —por ejemplo, perdieron el color o se centraron exclusivamente en el corte—.

Los diseños solían ir firmados, sellados y acompañados de muestras de telas —por ejemplo, reflejando las distintas tonalidades de un color— y anotaciones —sobre elementos que debían añadirse, modos de sujeción de prendas, colores o características de los tejidos—, a veces escritas por él y otras veces por D’Odorico. Mientras que Narros hacía el diseño de las prendas, D’Odorico se encargaba de buscar las telas, y de su realización y seguimiento. En esa mencionada búsqueda de materiales, D’Odorico hacía un trabajo exhaustivo en el que tan pronto hacía pedidos a Inglaterra como se iba a Italia en busca de sedas, viajaba a Valencia a por telas propias de las fallas, aprovechaba los viajes a Almagro para comprar puntillas o improvisaba en cualquiera de los bolos en los que veía algo que le llamase la atención, como recuerda Antonia García Narros.

El director, muy consciente de los tiempos escénicos, trabajaba los cambios de vestuario de manera muy efectiva, y así lo reflejan sus bocetos, en los que se ve la inclusión de complementos que irían modificándose a medida que avanzase la representación: mantillas, delantales, sombreros, etcétera. Para él la comodidad de los actores era prioritaria.

Los figurines conservados son auténticos cuadros (en los que se valora hasta el soporte, sea una cartulina blanca o gris). Muestran la figura humana no solo de frente, sino que en algunos casos se refleja el perfil, la espalda u otras posibilidades. Las piernas y los brazos de los personajes siempre optan por algún juego de movimiento (pies levantados, brazos a la cadera, piernas separadas, manos sujetando objetos, brazos extendidos, etcétera). Incluso a veces aparece algún otro personaje en un segundo término. No faltan en sus dibujos los complementos: anillos, broches, pendientes, bolsos, bastones, etcétera. Y se percibe nuevamente la obsesión por el detalle. Sus figuras ya son personajes, aunque, rara vez corresponden a un actor específico. Sus rostros son muy expresivos, habitualmente con

toques expresionistas, y lo mismo sucede con los pies y las manos, de largos y crispados dedos.

Peláez, en sus reflexiones sobre el trabajo con el figurinismo de Miguel Narros [2002: 57-65], habla de conceptos como progresismo —refiriéndose a la primera mitad de su carrera—, contrastes, semejanzas y complementariedades —finamente consideradas en formas, materiales, cortes, colores, etcétera—, coherencia, evolución de los vestuarios en el curso de una representación o consideración de las épocas tratadas —la relativa al autor y la relativa al espectador—. Aporta Peláez interesantes ideas que se refieren a aspectos como el hecho de que el vestuario correcto es el que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa, o que Narros realiza a través del vestuario el cuerpo del actor, dándole mayor protagonismo. Además analiza el salto del vestuario desde «material sensual para el actor» a «signo perceptible en el espectador» (signo de acción, carácter, situación, atmósfera, etcétera).

Normalmente Narros, al igual que Viudes, Cortezo y Nieva, huye de la copia arqueológica, de las reconstrucciones metódicas de las épocas trabajadas. Solo tiende a sugerir con un toque o un color el momento histórico que ha elegido para situar el drama¹³¹. No obstante, las aproximaciones fieles que propone, con permitidos anacronismos, son en ocasiones de gran valor testimonial y documental, como sucede con el espectáculo *Fiesta barroca*. Peláez considera que Narros «ha pasado del barroquismo extremado de sus trabajos para *Medida por medida* (1969), *Las mocedades del Cid* (1968), *La Celestina* (1978), *Macbeth* (1980)¹³² a una depuración casi velazqueña, que empieza a asomar en los diseños de *El castigo sin venganza* (1985), hasta la simplicidad, tanto en la línea como en los sutilísimos colores empleados en sus trabajos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El caballero de Olmedo* (1990) o el concepto casi oriental de (...) *La Estrella de Sevilla* (1998), depurándose en una exquisita pincelada entre la pintura japonesa y las líneas de figuras de Tanagra, en sus *Mañanas de abril y mayo* (2000)».

Los diseños de vestuario desarrollados por Narros solían ser bien recibidos por todos los ámbitos. Desde la crítica, Haro, con motivo del estreno de *El caballero de Olmedo* [1990], aplaude el trabajo de Narros como figurinista: «Siempre se han podido alabar los vestuarios de Miguel Narros, su sensibilidad para los colores y las líneas, y la elección de telas que consiguen la prestancia». Desde otra perspectiva, los actores que han vestido sus diseños

¹³¹ Esta consideración es válida para todos los ámbitos de sus puestas en escena: no le gustaban los montajes museísticos.

¹³² Aunque también trabajó la sobriedad en piezas como *Auto de la pasión*.

recuerdan su gusto exquisito, su extremada elegancia y cómo lograba embellecer a sus modelos. Era otro de los aciertos de Narros: creía que todo actor debía encontrarse atractivo encima de un escenario. «Hasta estando fea te sentías especial», dice Nuria Gallardo.

Como ya se ha dado a entender, en el vestuario Narros también se plantea ideas arriesgadas, especialmente en la primera mitad de su carrera. Por ejemplo, Luis de Ben diseñó para él una indumentaria compuesta de plásticos para el espectáculo *Medida por medida*, posiblemente con el objetivo de subrayar la idea de falsedad y frialdad. En esta ocasión parte del público se mostró a favor de la propuesta y otra parte no comulgó con ella.

Además, Narros cuidaba extraordinariamente la caracterización. Recuerda Francisco Vidal la acertada línea emprendida en el montaje de *El rey Lear* (1967). Berta Riaza llevaba una impresionante peluca rectilínea agresiva, que partía de una elegante abstracción de la época medieval. Vidal recuerda una anécdota referida precisamente a esta peluca cuando un amigo de la actriz acudió a ver la función mientras Narros estaba de viaje. El amigo le dijo a Riaza que aquello no era de la época y que era preferible que se pusiese trenzas. Riaza, con la inseguridad que caracteriza a los comediantes, hizo caso al comentario y cambió su peinado. Como era de esperar, el posterior enfado del director fue sonado.

El manejo que tanto Miguel Narros como Andrea D'Odorico hacen de los vestuarios, los objetos y los muebles demuestra lo grandes observadores que eran de la vida cotidiana. En esa búsqueda constante de material, y de captación de retazos de vida, a Narros tampoco le fue indiferente el arte de la fotografía. Recordemos por ejemplo el modo en que dibujaban sobre papel y en escena a los personajes (la colocación del cuerpo, la disposición de la vestimenta, el comportamiento entre un individuo y otro, o la actitud frente a los hechos acaecidos), o la ejemplar disposición de elementos en una simple mesa de cocina (platos apilados, botijos, jarras, etcétera). Entre los bocetos de las escenografías se encuentran pruebas en las que se ubican los muebles o los objetos de una manera u otra, hasta llegar a la posición más apropiada. La inclusión del objeto en escena era algo prioritario para Narros y D'Odorico. Y siempre apoyaban el trabajo del actor con objetos: desde un bastón, pasando por un libro, un bastidor o algo más moderno como un

intercomunicador¹³³. Narros tenía una gran facilidad, agilidad e imaginación para idear recursos que diesen actividades a los actores; y en los ensayos hacía que el actor probase constantemente con una u otra cosa. El empleo de este material de utilería podía hacer que una escena cobrase inmediatamente vida, como pude comprobar tras mi experiencia personal en *El sí de las niñas*: la caída al suelo de un ramo de flores o un candelabro afectaba inmediatamente a aspectos como la relación entre los personajes, los estados de ánimo, la configuración de las atmósferas o las estrategias de los personajes.

Ese trabajo con los elementos debía ser algo muy personal. Buscaba que la escenografía fuera la casa del actor e insistía en que supiese cómo estaba configurada, tanto en lo que correspondía a la parte que el receptor veía como aquello que imaginaba (si el personaje, por ejemplo, venía de su cama, el intérprete tenía que saber cómo era esa cama, porque el modo de dormir imprime un tipo de personalidad específico). Le agradaba que el actor trajese cosas de casa: su pañuelo, su falda, su camiseta personal similar a la del figurín, su libro parecido al que se va a usar, las gafas de su abuela, etcétera. Quería darle una marca personal a todo. En *El sueño de una noche de verano* preguntó a Nuria Gallardo sobre lo que llevaría al bosque desde su asunción de Hermia. Gallardo contestó que su «pijo» personaje portaría un despertador, el oso de peluche, un pañuelo y una barra de labios. En consecuencia, Narros permitió que la actriz sacase en una cesta todos esos objetos. Le gustaban y excitaban esas locuras, y el actor se emocionaba imaginando y desarrollando opciones.

Explica el mismo Narros: «Los objetos son elementos que los seres humanos vamos incorporando a nosotros a lo largo de la vida. Los objetos tienen para nosotros y con nosotros una connotación. Las cosas que tenemos en nuestras habitaciones, en nuestra casa, tienen un valor. Sabemos comprarlas, sabemos tenerlas. A veces, necesitamos llevárnoslas. Yo, cuando comencé a tener una casa, el viajar se me hacía imposible. Yo me decía: “Me puedo marchar ahora a la China, pero me ata un tarro de lápices. ¿Por qué me tiene que atar un tarro de lapiceros?”. Yo utilizo muy poco atrezo y quizá muchas veces no utilizo muebles, pero cuando hay objetos, los objetos deben de estar muy metidos dentro del actor, dentro de la personalidad del personaje» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 42].

¹³³ Narros tenía en ocasiones obsesiones respecto a la utilería y, en el caso de *Salomé*, se obcecó en que quería la imagen contemporánea de los intercomunicadores, por lo que la productora rescató los aparatos antiguos que conservaban y pidieron otros más a Telefónica.

II. 9. SONIDO

El sonido era un espacio esencial tanto para Narros como para D'Odorico¹³⁴, por ello resultaba habitual que el director diese más pautas al equipo artístico relativas a la música de las que daba en relación a la iluminación. Hacía que se probasen cosas, y descartaba o validaba opciones. Esta mayor atención posiblemente se deba a que sentía que el sonido estaba más intrínsecamente relacionado con las voces de los actores y con los ambientes generados desde su trabajo como director. Para él la música era una partitura donde se expresaban no solo las pasiones del ser humano sino también los sentimientos. Y consideraba que el actor necesita la música en muchas ocasiones para dar salida a sus propias emociones o a las del personaje que está representando.

Aunque en los últimos montajes Narros colaboró de forma permanente con el artista Luis Miguel Cobo¹³⁵, a lo largo de su carrera tuvo encuentros con un gran número de reputados creadores: desde Tomás Marco a Manuel Parada, pasando por Gregorio Paniagua, José Nieto, Enrique Morente, Mariano Díaz o Carmelo Bernaola¹³⁶ —posiblemente el músico con el que más trabajos sonoros compuso—, entre otros.

Había tres tendencias claras en la elección musical de Narros: la selección de piezas propias de la época (como sucede en *La discreta enamorada*, con obras de los siglos XVI y XVII de Francisco Correa de Arauxo, Juan Hidalgo, Diego Ortiz, Gaspar Sanz, Juan Arañes y anónimas), la elección de grandes compositores clásicos (es el caso de Boccherini, en *La dama boba*) o la contratación de reconocidos músicos del siglo XX o XXI (como el mencionado Bernaola, también en *La dama boba*, o José García Román, en *La Estrella de Sevilla*).

Una entrevista con Víctor Pagán ha dado datos esclarecedores respecto a las perspectivas musicales del director. La conversación con Pagán estuvo centrada específicamente en uno de los títulos en los que colaboró con Narros: *Mañanas de abril y mayo*. El objeto de esta entrevista fue la redacción de un estudio académico para la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid [Amestoy d'Ors, 2003]. A continuación se

¹³⁴ El Centro de Documentación Teatral conserva parte de esos archivos sonoros.

¹³⁵ El director le pasaba referencias —como hacía con los responsables de otros elementos constitutivos de la puesta en escena— y Cobo componía sus trabajos basándose en esas referencias, según explica Gómez Cornejo.

¹³⁶ Del emblemático trabajo con *Numancia* recuerda Narros: «Era España gritando. La música de Bernaola empezaba también con una serie de gritos. Eran los gritos de esa gente a la que lo único que no les pueden quitar es la voz. ¡Las voces, los gritos!» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 36].

expondrá una síntesis de este estudio, que ilustrará debidamente el proceso creativo en el ámbito musical y sonoro.

En el texto original de Calderón, únicamente hay una referencia musical¹³⁷, situada en la jornada primera, al final de la primera escena entre Inés y doña Ana. Dice así:

CLARA.— Pues bajemos por aquí

a la de Álamos, que es

arrendajo del Pajés.

INÉS.— Parece que cantan.

CLARA.— Sí. (*Vanse y suena dentro música.*)

«Mañanicas floridas

de abril y mayo,

despertad a mi niña,

no duerma tanto».

Narros toma este motivo popular, que hace referencia a la tradición de la estación florida, al despertar de la primavera, al amor y las pasiones; que tanto se ha aprovechado para refranes, dichos y canciones del folclore español; y que se repite insistentemente a lo largo de todo el texto, y le da vuelo¹³⁸. La soprano del espectáculo interpreta canciones antiguas con textos de Lope, Quevedo y dos autores anónimos, algunos profanos y otros divinos, que giran alrededor del tema. Las letras y melodías citadas también son tarareadas y silbadas por los propios intérpretes —un recurso habitual en la dirección de Narros—.

Si bien la crítica y la opinión acusó al montaje de una extremada lentitud, parece fundamental resaltar que Narros cortó y fragmentó el extenso texto de un Calderón joven, pero, aun con eso, el texto restante fue excesivamente ralentizado, retrasando la acción. En el coloquio sobre la representación de *Mañanas de abril y mayo*, organizado para la XXIII Jornada de Teatro Clásico de Almagro y recogido por escrito por María Ángela Celis Sánchez [2000], estudiosos de la escena española como Fernando Doménech, José María Díez Borque o Felipe Pedraza plantearon ciertas cuestiones a los creadores del espectáculo.

¹³⁷ Lo cual no quiere decir que no pudiera añadirse más música a lo largo de la representación original de la comedia, que era un género especialmente propicio para la inclusión musical. Rafael Pérez Sierra [1980] explica la falta de acotaciones referidas a la música en las obras del siglo XVII argumentando que podían resultar innecesarias para los músicos de compañía, acostumbrados a repetir ciertas fórmulas.

¹³⁸ Muchas de las comedias del Siglo de Oro nacieron y se desarrollaron a partir de una canción popular; breve copla o estribillo. Es el caso de *El caballero de Olmedo*, *La bella malmaridada* o *Por la puente, Juana*.

En lo que concierne a la música, Pedraza mostró sus discrepancias. Celis lo resume con estas palabras:

La siguiente pregunta hacia el director de la obra se centra en el papel que desempeña la música dentro del espectáculo, ya que en este caso concreto arroja demasiado el verso, dilatando el tiempo y la cadencia de la representación e incluso ralentizándola. Narros responde que el autor de la música se ha apoyado en sus conocimientos de la música de este siglo, en el que no había apenas música ligera, y ha aceptado su opción porque con ella ha querido subrayar el problema de doña Ana y don Juan y no el juego escénico que se produce; al contrario, dicha música va en contra de ese juego escénico divertido, mientras que el ritmo de la obra ha querido que apareciese más sobrio, más solemne.

Tras un análisis de la puesta en escena propuesta por Narros, se observa de qué manera la música sirve en principio de elemento introductorio. Tras más de un minuto de melodía puramente instrumental, a lo largo del cual toman asiento los últimos espectadores, se produce un oscuro y la soprano hace su primera intervención de menos de treinta segundos. Seguidamente se producen efectos de truenos acompañados por toques de campana y por unas risas iniciales de los actores que dan comienzo a la función¹³⁹. Posteriormente Narros introduce música para ligar una escena con otra. En muchos momentos incluso se sobrepone al texto, pero en ningún caso se pierde palabra de lo que se dice, manteniendo un control absoluto en lo que respecta a la intensidad musical. En los oscuros, cuya duración oscila entre los quince y veinticinco segundos, habitualmente se sube el volumen. La longitud de las piezas entremezcladas (unas treinta y tres en total) es variable. Llama especialmente la atención la duración de la música en el minutaje global de la obra: unos cuarenta minutos (tiempo que, sin duda, excede del habitual). Incluso llega un punto en que la falta de música o su extrema brevedad en alguna escena sorprende al receptor. Hay asimismo ocasiones en que parece que la música ha llegado a su fin, por la sutileza con la que se introduce, recobrando posteriormente una presencia mucho mayor.

Es habitual el tinte sobrio, serio y lento de la composición, que en algunos momentos adquiere cierto misterio e inquietud. A veces, no obstante, adopta tintes más movidos y ligeros. Esta ligereza se logra fundamentalmente gracias al toque de la flauta; aunque el mismo instrumento también puede colaborar a la hora de manifestar el misterio de las

¹³⁹ Estos truenos serán repetidos unas trece veces al tiempo que los actores hablan.

mujeres encubiertas¹⁴⁰. La música generalmente no ayuda a propiciar los matices cómicos que deben tener algunas escenas de la obra, e incluso va en contra de ellas. El desconsuelo, el amor, la gravedad y la desdicha están espléndidamente representados por otra parte en la música elegida para acompañar al personaje de doña Ana.

El segundo acto, como el primero, se inicia con música sobre la que se introduce el texto. En este caso, el chelo dará pie al misterio de la oscuridad de la noche arropada por los grillos. El acto anterior terminó con la participación de la soprano, que también colabora en el final de la función recreando aquellas estrofas de las que se ha hablado de las consecuencias de las «mañanitas de abril y mayo».

Para el montaje se decidió contratar a un músico que desarrollase una partitura original en aras de la representación. Se optó por Fernando Palacios por su versatilidad y por su habilidad para resolver las composiciones con muchos o pocos medios. Palacios, a lo largo de su trayectoria, ha sacado adelante trabajos curiosos, como algunos en los que hace uso únicamente de trompetillas o silbatos. Adora el teatro y es un músico entusiasta, al que motiva más el componente artístico que el económico. Preparó mucho material para la función, ya que prefería tener trabajo de sobra a sentir que le faltaban elementos. Finalmente realizó más trabajo de estudio que en compañía directa con el director de escena. El objetivo que se habían propuesto era buscar algo impresionista y con raíces españolas. Se pretendió recrear el Barroco¹⁴¹ pero desde la contemporaneidad del año 2000. Se trataba de fragmentar la obra, de elaborar un proceso de deconstrucción que desmontase la música para posteriormente montarla de nuevo. Pagán propuso a Palacios que partiesen de un trabajo sobre las populares folías¹⁴². Palacios aceptó la propuesta pero manifestó su deseo de reinterpretarlas. Se trabajó con el bajo continuo, que fue la clave para propiciar el ritmo deseado, proporcionando una cadencia particular, elegante, preciosista y rica en matices. El bajo continuo se respetó y los demás instrumentos se tomaron de la actualidad. Ese sustrato barroco sobrepuesto por música del siglo XXI chocó inicialmente a Narros por lo tajante de la propuesta. El proceso duró alrededor de un mes. El compositor comenzó su trabajo cuando ya se habían iniciado los ensayos, ya que tenía

¹⁴⁰ No debemos olvidar que estamos hablando de un texto en el que se establece un continuo juego de equívocos y fingimientos en la línea de *La dama duende*.

¹⁴¹ Es interesante advertir que la música barroca original era ideal para ser escuchada por diez personas que rodeasen el instrumento, ya que a cuatro metros deja de escucharse.

¹⁴² Folia quiere decir locura. También se escribe «follia». Se dice que es una canción o baile de origen portugués o español (Pagán defiende esta última posibilidad). Parece que se originó en el siglo XV o XVI. Desde entonces se ha usado de base para diversas variaciones.

interés en oír las voces de los actores antes de ponerse a trabajar. En el proceso, Miguel Narros advirtió que el problema entre la pareja protagonista debía ser clave en la puesta en escena.

En un inicio se trabajó con escuchas y observaciones; al tiempo que se empezaron a formar estructuras, buscando piezas musicales amplias. Se elaboraron «camas» sonoras —algunas de ellas llegaban a los ocho minutos de duración— y se crearon tres bloques repetidos pero ninguno de ellos igual. También se trabajó en profundidad el *leitmotiv*. Para el monólogo de la heroína, Pagán deseaba introducir una viola da gamba, que fue finalmente sustituida por un violonchelo, ya que Palacios prefería manejar instrumentos modernos. Las maravillosas castañuelas aportaron a la obra un toque español muy sutil. Víctor Pagán defendió asimismo el empleo del arpa. La decisión respecto al violonchelo se tomó después de analizar la voz de Ángeles Martín, mezzo a la que le iba muy bien un instrumento grave, melancólico, dramático y triste, capaz de llegar incluso a la tragedia. La actriz, por su parte, estuvo muy satisfecha con la música que se le había asignado y con cómo se había adaptado a sus inflexiones. El trabajo realizado se amoldó y se fundió de manera excelente con ella. El héroe también tenía una música particular, y lo mismo ocurría con el personaje cómico, interpretado por Fernando Conde.

Lo ideal hubiera sido emplear música en directo (con uno o dos músicos y una cantante), pero resultaba excesivamente costoso en gira. Pagán, que considera que las canciones en escena fascinan al espectador mucho más que la música, sabía desde el inicio del proyecto con qué cantante quería contar. El montaje musical con María José Moreno fue un rompecabezas ya que los músicos grabaron por un lado y la cantante por otro, y a Moreno le constó empastar su voz. En alguna fase del proceso llegaron incluso a escuchar los instrumentos por separado. Se jugó especialmente con la lentitud y la largura.

El trabajo musical requirió sutileza, tanto en el momento de grabación como en su posterior inserción en los diversos teatros. Javier López de Guereña controló a la perfección el trabajo, y Palacios se dejó llevar por él para resolver las dificultades. La parte del equipo técnico encargado de esta área sufrió problemas debido a la gran cantidad de música manejada. En los ensayos, el asesor se dio cuenta de que solo estaba usando el primer bloque y tuvo que ir Palacios a un ensayo para explicar la distribución correcta.

En gira el espectáculo necesitaba dos monitores en el escenario para que los miembros del equipo artístico y técnico pudiesen trabajar sin problemas, y varios monitores

—P.A.¹⁴³— para el patio de butacas. El sonido empleado en el espectáculo no tenía complicaciones excesivas, por ejemplo, no se movía en ningún caso de un monitor a otro. Aun así, según recuerda Nieves Garcimartín, técnica encargada de este aspecto específico, el trabajo no consistía únicamente en subir o bajar el volumen, sino que debía adaptarse a cada sala, al temperamento de cada actor, al énfasis que se quería dar con respecto al texto o al calor del público.

Los fondos sonoros de campanas, grillos y carruajes también los configuraron Pagán y Palacios. Pagán se quejaba de que en España los únicos efectos sonoros que se vendían en aquel momento en tiendas de discos provenían de Estados Unidos, y todas las compañías se veían obligadas a recurrir a los mismos. En la función resultó fundamental la tormenta del inicio. Miguel Narros la concebía fuerte y clara, pero Pagán y Palacios preferían optar por la suavidad. Se trabajó con efectos repetidos y deformados para su configuración. En lo que respecta a la influencia del músico o asesor sobre el director, dice Pagán que a Narros se le podía insistir o aconsejar, pero en última instancia siempre era él mismo el que creaba su mundo. Todo lo revisaba, lo supervisaba y lo colocaba dónde y cómo deseaba, y era habitual que realizase continuas modificaciones, frente a otros directores de escena que mantienen las escenas tal cual las han concebido en un inicio en su imaginación.

Pagán colaboró con Narros en otras muchas experiencias escénicas al margen de la descrita. A ellas se hará referencia en las próximas líneas.

En *El sí de las niñas* de 1996 el trabajo fue fácil. En un principio, el director de escena consideraba que la obra de Manuel García —músico del siglo XIX propuesto para la puesta en escena— era excesivamente flamenca. Su argumentación —no sabemos si positiva o negativa— no iba desencaminada, dado que su procedencia gaditana hace que no extrañen sus dejes andalucistas, preciosistas y plagados de desparpajo. Andrea D’Odorico quiso incorporar en la función música de Bocherini, la cual, en lo que respecta a su contemporaneidad, encajaba en el mundo del viejo personaje de don Diego, pero no en el de los jóvenes enamorados. El productor persistió en su idea y consiguió introducirla al inicio de la función. Narros, con gran inteligencia y magia, sacó provecho de las canciones que se eligieron para la obra; especialmente a través de los personajes de los criados (interpretados por Iván Gisbert y Resu Morales), quienes adaptaron el contenido de esa música a su propia interpretación. Ambos fueron seleccionados para formar parte del

¹⁴³ Siglas del inglés *Public Address*; se trata de un sistema de megafonía que proyecta el sonido en dirección al público.

reparto en gran medida por su trayectoria musical. En el transcurso del trabajo se probaron ideas que posteriormente fueron descartadas, como la serenata que grabó el joven Bruno Muñoz Rojas, actor que interpretaba a don Carlos, con un estilo prácticamente declamado.

En *El yermo de las almas* el principio fue difícil. Aunque Narros solicitó algo próximo a Mahler, se seleccionó música de Listz, ya que a D'Odorico le encantaba. Incluso llegó a ensayarse con esta música. La violonchelista Elsa Mateu Tiicás, propuesta para el trabajo, conocía al compositor desde hacía años a través de las grabaciones de su padre. A Narros, sin embargo, no le convenció el resultado y tiró abajo la idea. Se buscó música de autores desconocidos y se terminó optando por Falla, con la inclusión de un piano y un violonchelo tocados en directo por Saulo García Diepa y la propia Mateu. Se utilizó para ello el palco con mejor sonoridad del teatro. Pagán quedó muy satisfecho con el proceso de trabajo, ya que pudo manejar música en vivo y de la forma que él quería. Entre los músicos y los actores se produjo un juego reseñable. Los primeros se implicaron totalmente en el desarrollo del espectáculo: trabajaron a fondo con las voces de los intérpretes y matizaron su música según la inflexión. Supuso en conjunto un ejercicio fascinante por su extraordinaria viveza.

Para Pagán resultaba peculiar comprobar cómo Narros, en ocasiones, aportaba referencias que aparentemente no tenían nada que ver con las obras y las propuestas, para posteriormente desecharlas. Por ejemplo, para *La vida que te di*, sugirió que se buscara algo cercano al *Canto de los adolescentes* de Stockhausen, ya que de joven había visto una coreografía de Maurice Béjart y sentía que podía aproximarse a aquello que quería reflejar. Finalmente el equipo se decidió por una canción sefardí para la que hacía falta una voz extremadamente delicada. La intérprete ideal estaba en Madrid y aceptó cantar en castellano. En el proceso de trabajo se amoldó y se dulcificó el estilo, y la voz fue manipulada para jugar con el desagarro. El violonchelo, también manejado por Elsa Mateu, se duplicó. Mateu recreó las melodías y trabajó a partir de grabaciones que se hacía a sí misma.

Para *Los enamorados* el director deseaba partir de la simplicidad, y tomaron, de acuerdo con esto, una famosa cancioncilla veneciana del siglo XVIII.

Pagán colaboró con Narros en un homenaje a Buero Vallejo. En este proyecto, según recuerda, no hubo duda respecto a la música: había que aproximarse lo que Buero demandaba a pesar de que a Narros no le gustase.

II. 10. RECURRENCIA EN LOS TÍTULOS

Miguel Narros retomó en varias ocasiones títulos que ya había estrenado con anterioridad, y que por una razón u otra consideró que debían ser llevados nuevamente a escena. Estos textos que Narros repitió (y llegó a estrenar) son: *Las mujeres sabias* (1956, 1967, 1984); *El caballero de Olmedo* (1958, 1990); *Antígona* (1958, 1975); *La dama duende* (1958, 2013); *Sabor a miel* (1961, 1971); *La señorita Julia* (1961, 2008); *El hospital de los locos* (1963, 1972, 1988); *El burlador de Sevilla* (1966, 2003); *El rey Lear* (1967, 1983, 1997); *Don Juan Tenorio* (1968, 1983, 1989, 1989 [danza]); *El sí de las niñas* (1969, 1996); *Tío Vania* (1978, 2002); *Así que pasen cinco años* (1978, 1989); *Seis personajes en busca de autor* (1982, 1994); *El sueño de una noche de verano* (1986, 2003); *Fedra*¹⁴⁴ (1990, 2010); y *Yerma* (1997, 2013).

A Pedregal, según cuenta, le impresionaba escuchar el modo en el que Narros explicaba por qué repetía algunos textos. El director decía que el tiempo transcurrido entre un montaje y otro le había enseñado lo suficiente como para poder hacer una lectura diferente; su progresión como persona y director de escena se veía afectada por los cambios que se producían en la sociedad. Por otra parte, cabe considerar que el ser humano nunca se queda plenamente satisfecho con lo que ha hecho y siempre tiene el afán de solucionar aquello que no ha funcionado con anterioridad, y más aún si se tiene en cuenta el carácter perfeccionista que caracterizaba al director analizado.

Nos encontramos, por tanto, con revisiones de obras que no suponen ruptura, sino evolución. Narros retoma los escritos contándolos de otra forma, sacando partido a aquello que ya se domina, explorando nuevas vías o mejorando aspectos con los que no quedó especialmente satisfecho en su momento. Estas segundas versiones solo surgían de obras especialmente vivas; obras que te aportan nuevas pautas cada vez que alguien se enfrenta a ellas [Guerenabarrena 1989].

El burlador de Sevilla, por ejemplo, lo lleva a escena en la década de 1960 y posteriormente en el año 2003. Como se acaba de señalar, el propio Narros consideraba que el paso de los años le permitía experimentar una evolución o cambio —cambio, en el mejor de los casos, enriquecido con la experiencia¹⁴⁵—, plasmado indudablemente en sus puestas en escena, y de esta manera, si en la primera incursión se presenta al burlador como

¹⁴⁴ En 1957 Narros montó la versión de *Fedra* de Miguel de Unamuno; en 1990 su montaje de *Fedra* parte de textos de Eurípides, Séneca y Racine; en el de 2010 se basa principalmente en Eurípides.

¹⁴⁵ *El burlador de Sevilla*, programa de mano, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, Madrid, 2002.

un héroe, en la segunda perderá esa condición, convirtiéndose en un «hijo de Satanás, un niño maleducado, un escándalo dentro de la familia y la sociedad» [Perales, 2003]. En el siglo XXI, Miguel Narros, con setenta y tres años de vida a sus espaldas, piensa que Tirso, inspirándose en un personaje real, quiso criticar la mala educación y el libertinaje de la juventud. Refiriéndose a la primera tentativa en comparación con la segunda, argumenta: «En aquella versión no pensé que era una crítica a la juventud. Entonces la gente joven era más discreta, no era tan escandalosa como ahora. Hoy la juventud quiere que se le escuche, es consciente de que tiene un gran poder y hace uso y abuso de él. Y eso es lo que hay que contar en este burlador». Además, con el primer montaje, el director tuvo que asumir las limitaciones impuestas por la censura. Narros entresaca sin embargo el aspecto positivo de esas cortapisas que, de una forma u otra, le ayudaron a enriquecerse como creador [Francisco, 2003], y reconoce que la edad ha impreso en su trabajo calma y conocimiento, frente a la osadía y el riesgo de la juventud. Para él, a textos con la entidad de *El burlador de Sevilla* hay que acercarse desde el respeto, el humor y la verdad; todo ello sin perder la consideración por su esencia. En el segundo acercamiento al texto el director potencia el juego erótico y transforma en algo visual lo que antes era solo insinuado. En los años sesenta no podía plantearse sacar en la cama a Aminta y don Juan, por la concepción respetable que se tenía del matrimonio y del sexo, y aunque el director de escena fuese de la opinión contraria [Ayanz, 2003].

En su condición de hombre de cultura, Narros además siempre ha defendido la necesidad de resaltar a los personajes míticos de la tradición literaria —como el mencionado don Juan, y también a los heroicos, como el Cid— y revisarlos desde nuestra sociedad contemporánea. Piensa que el personaje don Juan, pasados los siglos, sigue provocando nuestra fascinación y defiende la universalidad que supone para el ser humano la preocupación por el más allá. En montajes como *Don Juan Tenorio*, de la temporada 1983-1984, con el Teatro del Arte, Narros demostró su capacidad para liberar el texto de tópicos y plantear una moderna dirección. Optó por una estética casi «punk», esperpéntica y disparatada, de máscaras y colores blancos, negros y rojos; una versión libre, con reminiscencias andaluzas, que incorporaba figuras como el toro o el caballo, sin apenas decorados. Especial mención merece la incursión de la bailaora flamenca Manuela Vargas¹⁴⁶, que representó el novedoso personaje de la Muerte y se ocupó de acompañar

¹⁴⁶ En el año 1989, Miguel Narros dirigirá otro *Don Juan* íntegramente bailado, donde llevará a las últimas consecuencias el juego con el coro de la versión hablada.

permanentemente a don Juan en el viaje. Narros consiguió, por primera vez en años, que el Tenorio se despojase de su ripio acostumbrado y se entendiese el verdadero sentido de las frases [Ladra, 1983]. El director opinaba que una versión a la antigua usanza iba a aburrir al espectador de aquella época y buscó acciones sorprendentes y modernas, como una doña Inés de quince años que tomase la iniciativa en el lance amoroso. También huyó del tópico en el segundo *El burlador de Sevilla*, al ofrecer el personaje del galán conquistador a un actor cuyo físico no correspondía con lo esperado: Carlos Hipólito.

En relación a *Así que pasen cinco años*, Pedregal dice: «En el primer montaje se hizo un espectáculo teatral en el sentido profundo, con la colaboración de José Hernández; se configuró un espectáculo estética y visualmente hermosísimo que fascinaba a todo el mundo, incluso a gente que en teoría no era un buen espectador para ese tipo de teatro. Haciéndolo en el Eslava, unas mujeres a la salida del teatro en la calle San Ginés se dijeron la una a la otra: “María, esto no es para nosotras, pero es tan bonito...”, y es que la información venía por ser un espectáculo completo, entero». Begoña Valle recuerda la belleza apoteósica de la escenografía, hecha con muy pocos medios, donde resaltaba el empleo de telas, y también los cubos transparentes donde la propia actriz se introducía, a modo de ascensor¹⁴⁷. En el segundo montaje Narros realizó un espectáculo «estéticamente menos atractivo que el anterior, pero se interesó más por el subsuelo de la obra, profundizando mucho más en los conflictos internos de los personajes», dice Pedregal. Para esta segunda versión Narros mantiene la escena en la que aparece la novia [Torres, 1989]: «Fue un hallazgo y sería un poco estúpido prescindir de él». Si la primera aproximación se centraba en los sueños, la segunda tomará como referencia el tiempo. El director consideraba que en la primera tentativa todos los intérpretes formaban parte de un mismo equipo, ya que representaba un proyecto de vida, mientras que en la segunda solo eran actores contratados que intentaban hacerlo lo mejor posible. No obstante, algunos de los intérpretes del inicio, como Valle¹⁴⁸, Hipólito o Pedregal, se mantuvieron más adelante.

Según López Sancho [1989], Narros estuvo más fino y más poético en el año 1978 y más teatral, rico y atento a su capacidad imaginativa, aunque menos fiel, en 1989. Marín hacía un viejo más misterioso, mientras que Pedregal lo hace más colérico y humano. Indica Pedregal que el segundo acercamiento no se cerró a la obiedad. El hecho de que

¹⁴⁷ En *Primer Acto*, Alonso de Santos [1978] publica una interesante aproximación a la puesta en escena que se hizo del primer montaje.

¹⁴⁸ La actriz solicitó a Narros que le diese nuevamente el papel del Maniquí, consiguiendo un resultado más dramático que la primera vez.

pasase de hacer el Amigo Primero a hacer de Viejo se debe a que «dejó de preocuparse por la apariencia; para él ya no era tan importante contar con un actor como Guillermo Marín, que era visualmente la definición del personaje, como la profundización en el carácter privado e interno que planteaba el conflicto del personaje, el cual podía ser interpretado perfectamente por un actor joven».

Con la segunda aproximación a *El rey Lear* (1983), protagonizado también por Pedregal, sucedió un fenómeno parecido al anterior; el actor era igualmente joven para asumir el personaje protagonista. El director opta por una forma diferente de analizar los textos; «se pasa a la verdad, se da cuenta de que en el teatro hay algo que se ha convertido en imprescindible y es que los personajes sean reales, que el trabajo de los actores destilen verdad». Rememora el propio Miguel Narros:

El primero no estaba localizado en una época determinada. He de confesar que en ese mi primer Lear yo no entendí a Lear. Su enfermedad, su debilidad, eran de viejo. Yo estaba de parte de las hijas, quería darles la razón a las hijas. En el segundo, fue más el enfrentamiento. Eran tales hijas de tal padre. Si han sido educadas con las reglas impuestas por él, ellas van a actuar de una forma determinada. Y era una recreación de los últimos años que habíamos vivido con el dictador. No era Franco, pero sí había como una especie de corte de principios del XX. Tenía mucho que ver con qué iba a pasar cuando este país se dividiese por distintas ideas... En el último, puedo decir que entendí mucho más a Lear. Yo soy un senil como lo podía ser Lear en ese momento. Me interesaba más lo que ha quedado, los restos que ha dejado la riada. Toda esa equivocación cometida por un anciano senil ha conducido a una guerra civil. Esa guerra civil ha dejado unas secuelas. Unas secuelas terribles. He entendido a Lear... Incluso Lear en su locura se comportaba como un niño recién nacido, como un hombre nuevo. En su locura, Lear es el hombre nuevo que está buscando una forma de vida. (...) El espacio primero era una caja blanca de porexpán. Y las luces se reflejaban bastante en el porexpán para lograr una luz lívida. En el segundo, se jugaba más a los contrastes entre el negro y la luz, el claroscuro, la oscuridad... Era muy importante la tormenta, con un espacio sonoro donde no estaba el ruido de los truenos, donde la música lo decía todo... Yo quería hacer una especie de teatro circular, con una plataforma en el centro del patio de butacas... En el escenario había asientos para los espectadores. El tercer espacio era muy luminoso... Con una gran superficie que avanzaba hacia el patio de butacas, pero que se perdía en la intimidad del escenario. El color dorado lo elegí porque es el amanecer, es el sol, es empezar la descubierta del día, el volver a renacer, ese rey Lear que busca la justificación a sus actos [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 37-38].

Añade Amestoy en 2013:

Si en su primer montaje en tiempos de Fraga, en el 67, con Berta Riaza, Julieta Serrano y Ana Belén ante Carlos Lemos, Narros mostró cómo el duelo generacional entre las hijas y su padre era también un duelo interpretativo entre la magnífica forma de concebir el teatro del pasado y la renovada manera de entender los personajes desde los parámetros de la organicidad, en los posteriores se entregó plenamente a la modernidad, primero, y a la posmodernidad, después. Era el propio debate del creador. En el 83, España ya volaba en los brazos de la libertad y en *El rey Lear* se tenía que respirar aquel nuevo aire. El rey y sus hijas estaban en el mismo plano. La grandiosidad de Lear se horizontalizaba. También, la puesta en escena. Era un Lear lejos de cualquier arbitrariedad, incluso de la locura. El corazón tenía razones que la razón comprendía. En el Lear de 1997, Narros llega a sus 70 años. Y se nota. También se nota que la España que se está desarrollando no es aquella que la Transición pudo prometer y prometió. En Helio Pedregal hay la asunción consciente de un fracaso.

Respecto a Pirandello, Pedregal recuerda que Narros, en la segunda aproximación a *Seis personajes en busca de autor*, le dio la siguiente indicación: «El padre puede ser perfectamente un profesor de Arriondas, en Asturias». El actor ovetense al principio no entendió la pauta y luego se dio cuenta de que de la definición general que el director había dado al personaje —interpretado por Manuel de Blas— en la primera versión, «Narros quería pasar a una concreción mayor, para que los personajes fuesen entendibles de forma total, no desde el aspecto general, sino de manera muy precisa, muy específica, y así expresar un punto de vista mucho más completo con su trabajo de director». Sobre ello dice Narros:

El primer montaje de *Seis personajes en busca de autor* fue una locura, porque los actores no estaban ensayando la obra que decía Pirandello, ya que ensayaban, precisamente, *Los gigantes de la montaña*, que yo había montado con anterioridad. Existía como una especie de fantasía no alcanzada, quizá por ser una obra incompleta, inacabada... La última parte de la obra, que son unas cuartillas escritas, las dictó Pirandello en el momento en que estaba muriendo... Hay una crisis en *Seis personajes en busca de autor*, en donde al autor le gustaría llegar a una serie de cosas. Yo intenté trabajar en el primer montaje sobre un ensayo de algo que no se podía alcanzar. Por eso utilicé *Los gigantes...* Pirandello en un momento habla de la rutina del teatro: «Estoy obligado a escribir un teatro rutinario». El segundo montaje no fue tan loco. Fue más rutinario, digamos [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 45-46].

El director compara los trabajos que hizo con el texto de Pirandello y concluye: «La profesionalidad y la posible sabiduría teatral que se adquieren, tras doce años de continuado trabajo, tienen la contrapartida de que pueden servir para anquilosar (...) De ahí que en esta ocasión sea mucho más arriesgado, precisamente para luchar, entre otras cosas, contra el anquilosamiento, pero lo que sí es cierto es que en la puesta en escena anterior jugué mucho más» [Torres, 1995]. Narros no quiso hacer un calco del trabajo anterior, aunque siguió la línea de contratar gente de teatro, sin grandes nombres más allá del propio director y el título de la obra. En este sentido cabe plantearse de qué manera afronta el actor el hecho de que el director hubiese montado la función con anterioridad. Por ejemplo, a Gallardo, que interpretaba el papel de la hijastra en la versión de Pirandello en 1994, le pesó la comparación con el montaje anterior, tan emblemático y con actores de gran peso desde el punto de vista de la joven actriz. Aun así Miguel Narros casi siempre conseguía que el actor confiase en su trabajo. En este caso se le pidió a Nuria Gallardo que sacase su parte más desagradable para afrontar el hecho de que otra mujer quisiese asumir su rol.

La puesta en pie de *El sueño de una noche de verano* en el año 1986 responde, según Pedregal, a la «decisión de hacer teatro europeo en España» —reproduciendo las palabras que Lluís Pasqual empleó para referirse a su estreno de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán—. A lo que se refería Pasqual, según Pedregal, es a las grandes cantidades de dinero que se pueden gastar para crear superespectáculos que den la talla y sitúen al teatro español a una gran altura, con directores de primera fila a la cabeza. Narros, en este contexto, y como director del teatro, buscó la función que mejor se adaptaba a sus posibilidades. Para Pedregal, el excesivo lujo y aparato empleado iba en contra de lo que el texto contaba en su profundidad —se recuerda por ejemplo el cielo de estrellas de la escenografía que obnubilaba a los espectadores, los cuales perdían el hilo de la acción—. Como signo de ese exceso está la anteriormente mencionada colaboración de Renfe, que puso a disposición de la compañía un tren donde se vivió a lo largo de la gira. Todo ello da a entender la época de bonanza —en determinados aspectos— que atravesaba el país.

La segunda aproximación al texto de Shakespeare tuvo menos repercusión que la primera, aunque Narros disfrutó mucho trabajando con Verónica Forqué y Vladimir Cruz. Se repitieron algunas ideas (como el tipo de suelo) y se realizó un arduo trabajo en el que no faltaron las clases de esgrima y lucha escénica o patinaje. El primer montaje también había tenido un potente entrenamiento físico.

Narros asume asimismo dos interpretaciones del texto *Sabor a miel*, de Shelagh Delaney:

El primero de los montajes de *Sabor a miel* coincidió con su estreno en Inglaterra. Fue con Dido. Lo dirigí y lo interpreté. Interpreté el personaje de Gef, porque era un personaje muy difícil. Era enfrentarle al actor con algo que no quería enfrentarse, con la hipocresía que se estaba viviendo en ese momento. Él es homosexual. Cuando yo salía a escena, me desnudaba o hacía cualquier cosa, era una escandalera impresionante la que se armaba en el patio de butacas, decían de todo. El segundo montaje es en el Teatro Beatriz con el espacio escénico vacío, totalmente desnudo. Con el ladrillo visto del escenario. Como decorado no hay nada. Simplemente, los muebles, que están unidos por las arterias de una edificación. Todo lo que son las conducciones de electricidad, gas, agua, calefacción... Quisimos que tuviera un color cinematográfico... Utilizamos el gris, el negro y el blanco... Para que tuviera algo de documental. Al tiempo, se incorporó una orquesta, un grupo, con el cantante Pablo Abraida... Y fue la primera vez que Ana Belén cantó sobre un escenario. Ana había cantado en concursos y había hecho una película, pero nunca había cantado en un escenario (...) Ahí se plasmó claramente la influencia que tuvo para mí en el Teatro Estudio de Madrid, en el TEM, William Layton. Todo el segundo acto es una relación muy complicada entre la muchacha y el homosexual, una relación de amor-odio. El odio lo implican los problemas cotidianos, los problemas de cada día... Y necesitaba dos animales teatrales. Uno de ellos era Ana Belén y el otro era Eusebio Poncela, que acababa de salir del estudio también. Yo casi nunca voy a ver de forma sistemática mis montajes tras su estreno... Veo una parte... En aquella ocasión, iba a verlo todos los días. En el segundo acto ver aquella especie de lucha, aquel duelo, entre estos dos grandes actores, sobrecogía... [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 38-40].

En esta segunda puesta en escena, Narros rompe la cuarta pared, baja a los actores al patio de butacas y lleva a sus últimas consecuencias el recurso de la improvisación.

En relación a *El sí de las niñas*, de Moratín, Narros se apoyó para ambos montajes en buenos repartos y conjugó un elenco experimentado con otro más joven. Los dos montajes fueron sencillos. Hubo aspectos semejantes, como el hecho de que Calamocha y Rita se llevaran veinticinco años, frente a otros diferentes, como el planteamiento menos naturalista, menos mimético, en el segundo en relación al primero. Ambas propuestas funcionaron muy bien.

Los dos espectáculos de *Yerma* por su parte tenían bastante que ver en lo que respecta a la idea de fondo: un páramo de tierra seca, con una acequia, y una misma música. El arroyo lateral con dos puentes del primero, no se incluye sin embargo en el segundo. Según parece Narros quedó más conforme con la versión inicial.

No duda el director a la hora de recuperar clásicos de calidad como *Las mujeres sabias*. Sabe que los productos verdaderamente buenos siempre atraen al público. No en vano, la segunda versión de la pieza (1967) la mantuvo tres años en cartel. Reconoce además que el texto de Molière es uno de los más divertidos que ha montado nunca. Es para él teatro en sentido puro y absoluto juego. En el año 1984 dice:

Los cambios del reparto [antes la hicieron Mari Carmen Prendes, Luchy Soto y Laly Soldevila] ya suponen otra forma de encararse con la obra, aparte del tiempo transcurrido. Uno, ahora, trata de reconstruir su memoria, y, se dice, esto puede ser modificable; en fin, uno es más crítico. (...) En este momento, uno puede tomar un poco el pelo a las feministas, sin que se ofendan, porque hay otro sentido del humor. Hace 17 años tenías que tener mucho cuidado, porque te podían decir que la obra era reaccionaria. Ahora se pueden molestar, pero no se la puede acusar de reaccionarismo.

La versión que se estrenó fue básicamente la misma, aunque revisada: Andrea D'Odorico se encargó de actualizar la escenografía y los figurines que diseñó Víctor María Cortezo, y el propio Llovet dio algunos toques a su versión, añadiéndole comentarios relacionados con la actualidad política. «Lo que Molière propone al público de hoy es una diversión pura y simple. Aparte de eso, la versión de Llovet proporciona alusiones que pueden resultar muy graciosas, no sé, referencias a *Convergència i Unió*, y cosas así. Quizá pueda parecer un recurso fácil, a mí me divierte» [M.T., 1984].

De la revisión del espectáculo de *Fedra* ya se ha hablado en otras partes de este estudio.

II. 11. DANZA, ÓPERA, ZARZUELA, CINE Y TELEVISIÓN

Miguel Narros fue uno de los directores de escena pioneros en colaborar en espectáculos de danza en España. El mayor vínculo del director se produce con el flamenco. Narros considera que «el flamenco se basa en emociones, no en las formas, por eso se adapta bien al teatro» [Galindo, 1990]. Sus primeros trabajos en este campo se remontan a la época de Manuela Vargas, con la que trabajó en diversas iniciativas, desde su presentación en Nueva York en el año 1964 hasta momentos culminantes como la versión de *Medea* que hizo para el Ballet Nacional de España en 1984. La participación de los directores de escena en ballets dramatizados se ha ido haciendo más habitual con el paso de los años, por ejemplo,

Sara Baras contó con Lluís Pasqual para *Mariana Pineda* y Carmen Cortés con Gerardo Vera en *Salomé* y *Celestina*. En opinión de Narros, el director de escena contribuye a «conducir y aclarar las emociones de los bailarines: los pasos son en la danza lo que el texto en el teatro. Y aunque los bailarines están muy preparados técnicamente hay cosas que no se plantean como dar contenido emocional a su baile» [Perales, 2004].

Narros nos deja las siguientes reflexiones sobre el universo de la danza, que publicó en www.danza.es:

En la danza (que para mí es una de las artes más completas) las normas no permiten dejar nada a la improvisación, aunque todo parezca improvisado. El movimiento surge de una manera aparentemente natural y espontánea. La técnica en el mundo de la danza se aprende a base de años de dedicación y de las muchas dificultades que tiene que vencer el bailarín a través de una partitura. Y con su particular partitura ha de expresar, no solo las reacciones del ser humano sino también la realidad abstracta de las cosas. En el teatro también existe una realidad abstracta de las emociones, pero esa realidad está a veces muy escondida y es muy difícil llegar a ella. El cuerpo del danzante ha de estar preparado hasta el máximo para poder expresar (no digo con facilidad) los más mínimos gestos, de una manera aparentemente sencilla. Cuando estás metido en los entresijos de ese mundo te das cuenta de la dificultad enorme que supone. Los profesionales de la danza están seguros de que el exceso de técnica puede llegar a tensar sus movimientos hasta el punto de anular su capacidad de crear y de sentirse libres. He tratado con bailarines que envidian, como envidio yo, la facultad de poder expresarse en un lenguaje distinto al que se han formado. Mi contacto con profesionales de la danza, como Manuela Vargas, me ha enseñado que la mayoría de las veces el talento natural es más valioso que una depurada técnica. Manuela me ha mostrado en muchas ocasiones, su enorme talento y mi trabajo con ella en el montaje de *Medea* fue en este sentido clarificador: todas las sugerencias que se le hacían las transformaba en algo genial y su trabajo llegó a ser de una eficacia y precisión creativa extraordinarias.

Considera Gómez Cornejo que mientras Narros se sentía libre en el mundo de la danza, no encontraba la misma facilidad en los espectáculos musicales. La zarzuela le gustaba como género y le estimulaba —entre otras cosas por lo que podía tener de mundo de apariencias, barato, de opereta y teatralidad—, pero se sentía demasiado condicionado por lo musical, por el problema interpretativo de los cantantes y por ciertos criterios algo caducos que todavía pesan en esta manifestación. A pesar de todo, tuvo gratas experiencias trabajando con zarzuelas.

Según dice Celestino Aranda, la ópera le agradó escucharla, pero no montarla. Le resultaba pesado el mundo de los músicos —las exigencias, los horarios, etcétera—, y le parecía contrario al hecho artístico. Declaró públicamente que no le gustaba y por esa razón supone Aranda que no contaron con él.

Respecto a la diferencia entre el trabajo con el actor y con los intérpretes de otras disciplinas, señala el director: «Los actores son muy buena gente. He tratado a otras gentes del mundo de la cultura, como pueden ser los cantantes, y la bondad y la simplicidad del actor no la tienen. Hay actores complicados, pero esa modestia del actor se echa de menos» [Perales, 2002].

Aunque a Narros no le gustaba especialmente el cine y la televisión, a lo largo de su carrera colaboró con estos medios en varias ocasiones, ya fuese como actor, como figurinista o como director artístico —en títulos como *F.E.N.*, *¿Por quién doblan las campanas?*, *Don Quijote*, *¿Quién puede matar a un niño?*, *Una historia de amor*, *La muerte del escorpión*, *La gallina ciega*, *El día que nací yo* e incluso algún western—. Nunca estuvo a favor de la interpretación frente a la cámara, ya que creía que este tipo de actuación tenía más que ver con posado del modelo fotográfico que con el trabajo del actor teatral. Él mismo dejó de trabajar en cine y televisión tras vivir experiencias que consideró inaceptables; en el rodaje de *La gallina ciega*, dirigida por Alfonso Ungría, en una secuencia de acción, se le pidió a otro actor que pegase a Narros, ante la disconformidad de este, que no entendía por qué debía aceptar esa violenta y bochornosa situación. Llegó un punto en que, según declara, se cansó de los personajes de joven guapo que le asignaban y de hacer «siempre el mismo papel de tonto que solo sabía saltar un sofá, venir de una playa y estar muy moreno» [Gutiérrez, 1988]. Frente a las tentativas de llevar el teatro a la televisión, consideraba que la vida del teatro no podía transmitirse adecuadamente por una pantalla. Contemplaba la televisión y el cine como medios lejanos, fríos, solitarios, frente al fluido directo que se establece en el teatro.

II. 12. PRODUCCIÓN TEATRAL

Narros y D'Odorico no se caracterizaban por hacer unas producciones especialmente austeras, sino que siempre venían cargadas de un importante despliegue de medios, de un cuidado y de una exquisitez muy por encima de lo normal; respaldado todo ello con un

gran talento y tesón [Perales, 2002]. Por ejemplo, algunos de los trajes concebidos para *Fiesta barroca* costaron más de 500.000 pesetas de aquel momento [Valenzuela, 1992].

Narros buscó en sus trabajos la facilidad y la comodidad¹⁴⁹, la diversión y el lujo. Fue un aristócrata de la puesta en escena, y casi siempre encontró el respaldo económico, de producción y gestión para poder aspirar a esto (fuese trabajando en un teatro nacional, respaldado por productoras potentes, con promotores a sus espaldas, con subvenciones de organismos públicos¹⁵⁰ —principalmente el Ministerio de Cultura— o a través de parejas artísticas y amigos cercanos que se esmeraron en servir a su trabajo); con cierto riesgo indudable a sus espaldas que le llevó a varios periodos económicamente complicados. Al otro lado de la balanza se situarían directores como Guillermo Heras, Manuel Canseco o Ernesto Caballero, acostumbrados al teatro «de batalla». Incluso se ha dicho que Narros realmente fue un director de teatro público, por su capacidad para trabajar con muchos medios [Galindo, 1994].

A lo largo de su carrera fue capaz de mantenerse prácticamente siempre en un lugar privilegiado, y valoró la independencia de la que disponía. Su escasa relación con la vida pública le favoreció ya que no se vio afectado por los cambios de partidos políticos en las instituciones. A finales del siglo XX declaró que los jóvenes debían dejar de autocensurarse y que no era positivo que pensasen en las limitaciones económicas¹⁵¹. Consideraba que primero había que atender a la creatividad y luego a la manera de financiarla, fuese pública o privada [Almagia, 1995]. Describió dos tipos de teatro, el que se hace como negocio y el que es «necesario para formar el pensamiento de una sociedad, para la educación, para que se sepa que hubo obras culturales en otras épocas» [Morán, 2002]. Su deseo fue trabajar siempre a favor de este segundo tipo de teatro. Aun así, no dudó en aprovechar los aniversarios y participar en grandes espectáculos mediáticos. Se percibe, como es lógico, una diferencia entre los encargos, que indudablemente imprimen carácter en los resultados, y los textos montados por elección del propio Narros. Entre los primeros, sirva como ejemplo *La Gallarda*. Narros en todo caso siempre conseguía buenos resultados; para el montaje mencionado inventó imágenes inigualables como la del torero que torea una cama con la mujer dentro. No obstante, la programación de esta propuesta y sus resultados

¹⁴⁹ Por esa razón hace él mismo sus figurines, según confiesa en más de una ocasión: le lleva más tiempo explicar a alguien lo que quiere que diseñarlo él mismo.

¹⁵⁰ Estuvo bien respaldado, aunque siempre consideró que se invertía poco en cultura frente a otros países europeos.

¹⁵¹ Él nunca quiso reducir personajes, ni que los actores doblasen. Le encantaban los espectáculos multitudinarios.

fueron frustrantes, con rarezas como la presencia de Montserrat Caballé, y otros aspectos musicales poco adaptados a la idea global de la función, como manifiestan sus participantes. Otro espectáculo de encargo fue la *Fiesta barroca*: una máquina gigantesca, resuelta con mucho mérito, con un gran valor cultural pero también con un gasto excesivo.

Sabe Narros que los tiempos cambian al teatro. Así, cuando dirigió el Teatro Español por segunda vez, en los años ochenta, persiguió la idea de volver a un teatro de repertorio. Veinte años después también lo defendía, pero sabía que para las artes escénicas del año 2000 se necesitaba un gran despliegue económico y de espacio porque los decorados —con paredes, columnas y volúmenes— eran más complicados que los telones que se guardaban apilados en los ochenta, y los teatros no estaban habilitados para ello [Perales, 2002].

Narros no se involucraba en las labores de producción, exceptuando la discusión habitual relacionada con aquello que se desea para la puesta en escena y que hay que valorar si se puede conseguir. Era un privilegiado, ya que otros desempeñaban esa ardua labor para él. Principalmente la desarrolló D’Odorico, que encarnaba a la perfección la figura del productor artista, que comprende el hecho artístico, hace un sello de marca y se esfuerza en mantener la factura del producto, incluso al salir de gira (alquilando el material necesario, gastando la cantidad justa para encontrar el objeto o el mueble deseado, considerando los tiempos de montaje o contratando a más gente de la habitual). D’Odorico era un trabajador infatigable y obsesivo, hasta el punto de ponerse en contacto con sus trabajadores en horarios poco apropiados (Narros, en este sentido, se comportaba de forma más respetuosa).

Las últimas empresas con las que Narros colabora son Producciones Andrea D’Odorico S.L., fundada en el año 1993 por el escenógrafo Andrea D’Odorico, y Producciones Faraute¹⁵², liderada por Celestino Aranda, pareja del director. No obstante, no fueron estas las primeras veces que Narros se lanzó al terreno de la producción: a lo largo de sus años de profesión acometió varios proyectos empresariales. A finales de los años setenta, por ejemplo, D’Odorico y Narros, junto con José Carlos Plaza, William Layton y María Navarro, fundaron el Teatro Estable Castellano. Este grupo estrenó producciones como *Así que pasen cinco años*, en el Teatro Eslava; *Tío Vania*, en el Teatro Marquina; o *Don Carlos*, en el Teatro de la Comedia. Los enfrentamientos entre los miembros de la productora provocaron su cierre y el posterior nacimiento, en el año 1981, de un nuevo equipo de producción formado por Andrea D’Odorico y Miguel Narros, que adopta el nombre de

¹⁵² Empresa que empezó encargándose de tareas de distribución y que terminó produciendo.

Teatro del Arte. En esta ocasión sacan adelante espectáculos como *Danza macabra*, *Don Juan Tenorio* o *Final de partida*. Asimismo, llegan a un acuerdo con Manuel Ángel Conejero para estrenar en Valencia los espectáculos. Conejero colaborará con ellos en las traducciones y versiones de los textos trabajados¹⁵³. En aquel momento, se apoyaban en las subvenciones del Ministerio de Cultura y en las ayudas de la Comunidad de Madrid, insuficientes según Narros, que declaró que muchas ideas se quedaron en el cajón por falta de colaboración de la Administración, al tiempo que defendió la necesidad de una mayor difusión de los espectáculos por las diversas ciudades españolas [Arce, 1983]. Según rememoraba D’Odorico, la experiencia fue dura por varias razones añadidas: ellos no contaban con mucha experiencia, las obras y los actores que defendían eran desconocidos y la venta era más difícil que en los años noventa. Les resultaba de gran dificultad acceder a plazas como Valladolid, Burgos, Bilbao o Córdoba. En aquellos momentos, lo que más gustaba y vendía eran los espectáculos en la línea de aquellos producidos por Arturo Fernández. Todo comenzó a mejorar a partir de 1982, con la con la llegada del Partido Socialista al gobierno¹⁵⁴.

En 1984, Narros vuelve a ser nombrado director de Teatro Español, coyuntura que le hace abandonar por algunos años su labor al frente de una productora propia. Resaltaba Narros en estos años la formación errónea que se daba al espectador y que convendría encauzar: «A diferencia de lo que ocurre con el público que asiste a los conciertos musicales, por poner un ejemplo, al teatro son muchos los que vienen a ver un Calderón igual que un Shakespeare, y ahí está el fallo porque son autores totalmente diferentes que exigen puestas en escena distintas». Y si insiste en la diferencia entre los autores, destacará igualmente la importancia de enseñar al público a ver teatro de las diversas épocas [García, 1984]. Narros recuerda con cariño la lección que le dio María de Ávila durante su estancia como programador en el Teatro Español: «Enseñar y crear a la gente para el futuro» [Piña, 1989].

En 1989 deja la dirección del Teatro Español, pero acepta múltiples encargos de instituciones como el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico o el Centro Andaluz de Teatro, y no se plantea la idea de producir sus propios

¹⁵³ Por ejemplo, Conejero se encargó de las versiones de *Seis personajes en busca de autor* y *El rey Lear*. Ambos textos fueron repetidos en los años noventa y producidos por Producciones Andrea D’Odorico S.L.

¹⁵⁴ D’Odorico considera que a mediados de la primera década del siglo XXI se vive un nuevo retroceso debido al déficit de los ayuntamientos y a la proliferación de los contratos a taquilla. La situación empeorará en los años posteriores.

espectáculos. La decisión de abrir una nueva productora¹⁵⁵ se tomó en 1993 para no tener que depender exclusivamente de los intermitentes y caprichosos encargos y poder contar con una seguridad y un terreno de libertad creativa total. Quien más se esforzó y arriesgó para que la idea saliese adelante fue D'Odorico. Narros, por su parte, no quiso asumir la responsabilidad económica que implicaba el hecho de formar una productora. La empresa, por lo tanto, fue propiedad de D'Odorico.

El objetivo era hacer teatro de calidad y dar a conocer autores que según ellos debían estar presentes para las nuevas generaciones: de Goldoni a Miller. Inicialmente la división del trabajo, con independencia del terreno de lo artístico, fue la siguiente: Celestino Aranda junto con un ayudante trabajó en la distribución, supervisó la contratación de actores y se relacionó con los representantes; D'Odorico se encargó de la escenografía, el vestuario, el caché, la seguridad social y la elección del reparto (en colaboración con Miguel Narros); Antonia García Narros asumió la preparación de los viajes y su gestión; y el técnico de iluminación de la compañía David Hortelano (en ocasiones, junto con el de maquinaria Javier Alonso) supervisaron cada sala donde se iba a trabajar¹⁵⁶, desempeñando una labor necesaria (y que normalmente otras productoras no realizan). La unión de Narros, D'Odorico y Aranda, con sus especialidades respectivas, posibilitó el dominio de todos los campos necesarios en una productora teatral. Aun así nunca les faltaron colaboradores, como Salbi Senante —que se encargó de la distribución en los primeros años de vida de la productora—, Víctor Dogar y otros muchos. En cualquier caso, tenían preferencia por equipos reducidos.

Según Aranda, cuando abrieron la productora empezaron a trabajar de forma dubitativa: no se planteaban ningún proyecto definido a largo plazo, simplemente deseaban probar suerte con la primera producción —*La doble inconstancia*— y observar los resultados. Con los años lograron ser conocidos y respetados como productores, y contaron con una infraestructura importante (oficina, sala de ensayos¹⁵⁷, etcétera).

Siempre trataron de sacar adelante proyectos que personalmente les atraían de una forma especial, sin dejarse contaminar por el gusto del público más popular o las demandas

¹⁵⁵ En las siguientes páginas se expondrá pormenorizadamente la tarea de producción de Producciones Andrea D'Odorico S.L. basándonos en un trabajo académico realizado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid [Amestoy d'Ors 2003 b].

¹⁵⁶ Valoraban el material de la sala, el personal con que contaba, la implantación en el espacio, buscando siempre la mayor fidelidad con el diseño concebido para el estreno.

¹⁵⁷ De este modo se evitaron la preocupación de buscar y alquilar un local para ensayar. A su vez alquilaban la espléndida sala de la calle Dolores Armengot 27 a otras compañías. En la actualidad Celestino Aranda conserva el alquiler de este espacio y sus actividades.

de la sociedad. No estaban dispuestos a bajar el nivel. Dice Narros en el año 2002: «Lograr que el espectador participe es muy difícil... Si diésemos al espectador lo que quiere no habría fracasos. Todo serían éxitos. Sabemos lo que quiere, pero algunos nos negamos a dárselo... No es por capricho, es porque nos hemos puesto otras metas. A lo mejor lo que queremos imponer son nuestros gustos, es nuestra forma de ver el teatro» [Amestoy Eguiguren, 2002: 45]. Su máxima prioridad, y la clave de su éxito, fue siempre la calidad: buenos textos, buenos actores, un cuidado espacio escénico, etcétera. Esta condición la aplicaron también cuando fueron de gira; tanto en Madrid como en el pueblo más pequeño de España se preocupaban para que el espectáculo se presentase de la forma más correcta posible. Si los teatros a los que iban no estaban dotados del material necesario, lo alquilaban o negociaban con la plaza para que lo hiciese por ellos. A pesar de todo, D'Odorico hubiera deseado viajar con algo más de tiempo para que el montaje en cada plaza hubiese podido tener una mayor perfección. Era habitual que los teatros no estuviesen en las mejores condiciones y que el personal, además de escaso, no tuviese la cualificación profesional necesaria.

Entre los planes anuales de la productora solían proponerse el montaje de una función grande y otra más pequeña, dado que los espectáculos de gran formato no siempre se vendían con facilidad. El resultado final es que todos los años sacaban adelante el montaje de gran tamaño y nunca el reducido. Se tardaba habitualmente entre dos o tres meses en preparar un montaje, sumando a otros dos meses de ensayos, además de los ensayos esporádicos en gira.

A veces tenían tres producciones viajando al mismo tiempo¹⁵⁸ —como sucedió con *El sí de las niñas*, *La vida que te di* y *El rey Lear*—. Este último era un montaje complejo que se ensayó en poco tiempo y que realizó una gira muy breve. Se concibió una propuesta limpia pero espectacular, con un plantel amplio y muy consistente compuesto por actores de varias generaciones. Para el escenario de gran tamaño se tuvieron que quitar butacas del Teatro Principal de Valencia y poner el público a tres bandas. Se usó un ciclorama, un suelo de chapa dorado, atrezzo e iluminación.

A esta circunstancia de tener en marcha tres montajes en un año podía sumarse, por ejemplo, algún encargo de una entidad pública, así como los imprevistos propios de una

¹⁵⁸ En los últimos años de producción conjunta, D'Odorico asumía el hecho de que Narros contaba con cierta edad y no podía verse sometido a una gran tensión laboral, por lo que no le presionaba para producir un exceso de obras.

gira, por ejemplo, los cambios de fechas tres días antes de las funciones (algo que se daba de manera repetida, según indica Antonia García Narros, en plazas como Lorca, Cieza, etcétera), con los consecuentes cambios de hoteles y billetes o planes de montaje. En comunidades de gran tamaño estas sorpresivas modificaciones resultaban mucho más complicadas, ya que las distancias en ocasiones eran inabarcables.

Había teatros especialmente difíciles para la acomodación de espectáculos. Recuerda García Narros plazas como Carrión de los Condes, Aranda del Ebro o Yecla. En muchas de ellas, por ejemplo, el balcón construido para el texto de *La discreta enamorada* resultaba ridículo en su dimensión. Los planteamientos de montaje se llevaban ya hechos desde Madrid, antes de llegar a cada una de las plazas. D'Odorico siempre concebía los montajes para el espacio donde se iban a estrenar, pero luego se adaptaban a las distintas localidades.

Entre las funciones de mayor éxito en los primeros años de la productora destacaron *Seis personajes en busca de autor*, *La discreta enamorada*, *El sí de las niñas*¹⁵⁹, *El sueño de una noche de verano* y *Doña Rosita la soltera*. La peor considerada fue *La vida que te di*. No es fácil adivinar este baremo con antelación: un título conocido siempre es una buena apuesta y la contratación de una primera figura también ayuda, pero, en muchos casos, la buena o mala acogida de una obra de teatro tiene un componente misterioso e inexplicable —no existe una fórmula para el acierto completo—. En el caso de *La vida que te di* el hecho de no contar con grandes nombres¹⁶⁰ y de ser un texto denso colaboró para que el espectáculo no triunfase.

Posteriormente tuvieron que aceptar la entrada en las producciones de actores conocidos de cine y televisión —como Mariano Alameda o María Adán— . En los años precedentes, los actores famosos no querían trabajar en teatro. Es desde *Los puentes de Madison* (2002), aproximadamente, cuando se ven obligados, como otras productoras, a contratar actores mediáticos. Algunos no funcionaron bien: fue el caso por ejemplo de Rubén Ochandiano —en *Así es (si así os parece)*—, que no se entendió con Narros y dejó la gira, por lo que tuvo que ser cancelada. Los bolos de verano que tenían contratados fueron reemplazados por producciones de la compañía Rakatá.

En esta época de grandes nombres y cabezas de cartel había famosos más adaptables, más cómplices, y otros más complicados a la hora de trabajar. Por ejemplo, con Verónica

¹⁵⁹ Con 254 representaciones en dos años y medio de gira, posiblemente la más larga de todas las giras de la productora.

¹⁶⁰ Poca gente reconocía a Margarita Lozano, protagonista del montaje.

Forqué se alcanzó una comunicación muy positiva, y Narros encontró personajes muy ajustados a las características particulares de la intérprete:

En el personaje de Titania, reina de las hadas en la obra de Shakespeare, Narros destaca los rasgos de «adulta-niña» que acompañan a Verónica Forqué y que ella imprimió en el binomio de «guerra y coqueteo que se establece con Oberón». En una línea similar, para la interpretación de la Rosita lorquiana, Narros se dejó llevar por esa «sensación de inseguridad y fragilidad infantil» que desprende Verónica Forqué, un «pasar de puntillas por la vida». Rosita, opina Narros, «no puede ser nunca una mujer segura». Narros establece una mirada al pasado desde el presente de la mujer de cincuenta y tantos años. «Rosita rememora las pequeñas historias cotidianas y amorosas de su vida, desde el recuerdo. No es que esté viviendo, sino que ha vivido. Y la consecuencia de esas historias es lo importante», dice el director. «Son dos épocas entremezcladas». Por esa razón, en un primer momento vemos una Rosita distanciada que observa a sus seres cercanos paseándose por su propio recuerdo. Un recuerdo que, en ocasiones, queda frenado en algún momento concreto, como una impresión fotográfica, y se debate con el presente de la protagonista [Amestoy d'Ors, 2004].

Al analizar los elencos de actores se observa que, en sus años de la segunda época del Teatro Español, Narros contó con un grupo de actores de calidad, habituales en todos sus montajes (Helio Pedregal, Nuria Gallardo, José Pedro Carrión...). Más adelante, en los noventa, ni les interesó, ni hubieran podido sostener una compañía estable —a pesar de lo ideal del modelo—, dadas las variadas necesidades de reparto entre un montaje y otro, y lo caro que es mantener una compañía de este tipo. Tampoco vieron viable el hecho de tener un teatro. Consideraron que eran complicaciones excesivas para ellos.

Incluso para una productora como Producciones Andrea D'Odorico S.L. resultaba arriesgado sacar una producción adelante. Hasta el día del estreno de un espectáculo solían gastar un promedio de más de treinta millones de pesetas, y las subvenciones no siempre eran cuantiosas. Una de las veces que más apoyados estuvieron fue con el montaje de *Doña Rosita la soltera*. Sin embargo, para *Carmen*, *Carmela* —proyecto propuesto por el bailarín Antonio Canales a Miguel Narros—, no recibieron todo lo que esperaban; el Ministerio de Cultura les dio tres millones de pesetas y la Comunidad de Madrid, cuatro. La Junta de

Andalucía, por su parte, puso muchos problemas y acabó diciendo que no les daba subvención porque estaban convencidos de que «se iban a forrar» con el espectáculo¹⁶¹.

Para D'Odorico lo difícil era conseguir mantenerse. Opinaba que un productor teatral se podía ver acuciado por dos tipos de problemas que afectasen a su vida personal: por un lado los económicos —que nunca supusieron un traba para D'Odorico, ya que sus necesidades no fueron excesivas—, y, por otro lado, los psíquicos. Por ejemplo, consideraba una dificultad añadida el difícil proceso de las subvenciones ya mencionado. Creía que había algunas empresas con las que se hubiera debido llegar a un acuerdo por tres años, en vez de ofrecer ayudas año a año. Con el tiempo tuvieron que decantarse por funciones con menos personajes, para abaratar los gastos.

Los cachés a los que estaban acostumbrados rondaban los dos millones seiscientos mil pesetas, sin embargo, según Aranda, la cantidad necesaria hubiera debido acercarse a los tres millones trescientas mil¹⁶². Para sacar beneficios, lo ideal (pero cada vez menos real) era permanecer varios días en una ciudad. Con una sola función, que es a lo que se fue tendiendo, lo único que se conseguía era cubrir gastos.

Producciones Andrea D'Odorico S.L. en algún momento contó con inversores privados. El periódico *El Mundo* colaboró a través de la publicidad, y Citibank apoyó en los inicios, proporcionando dinero a cambio de entradas. A pesar de todo Celestino Aranda confiesa que fueron acciones poco provechosas en la mayor parte de los casos.

La publicidad también supone una inversión muy cara para una productora teatral. Una semana en el Teatro Novedades de Barcelona con el espectáculo de *Carmen, Carmela* requirió un gasto mínimo de diez millones de pesetas en publicidad. Una buena campaña, según Aranda, debía superar en aquel momento los veinte millones de pesetas. Por esta razón era un respiro trabajar con teatros como el Albéniz o el Teatro Español, que posibilitaban una campaña publicitaria sin necesidad de pagarla.

Respecto a la diferencia entre comunidades autónomas, resulta digno de resaltar las características de Barcelona. Según Aranda, avanzados los años noventa, resultó más fácil acceder a Barcelona que en el periodo precedente, ya que se mostraban más abiertos a acoger teatro en castellano. El problema aun así radicó en que, en Barcelona, los grupos de fuera de Cataluña no eran contratados por teatros públicos y, por lo tanto, compañías como la de Narros se veían obligadas a entrar a taquilla en teatros como el Tívoli, con lo

¹⁶¹ Según declaró el productor de ese espectáculo en una entrevista personal.

¹⁶² Contando con un equipo de unas veinticinco personas.

que siempre se perdía dinero. En contraposición, compañías catalanas como Els Joglars sí eran acogidas en teatros públicos madrileños de las características del Albéniz. Narros y su equipo no lograban entender esta falta de reciprocidad. En el caso de otras plazas, dependía de muchos factores: intereses del teatro, características de la representación, precios e, incluso, rencillas personales. Este último caso lo vivió Producciones Andrea D'Odorico S.L. con el Teatro Arriaga, de Bilbao. Solo la infortunada desaparición de su director, Luis Iturri, facilitó el acceso a su programación. Castilla-León tampoco quiso contratar las producciones a lo largo de una serie de temporadas, según explica Aranda.

Los proyectos habitualmente los movían con un año de antelación. Hay que tener en cuenta que las producciones tenían una preproducción que podía superar los dos años. Por ejemplo, D'Odorico quiso hacer *Tres hermanas* antes de morir y, aunque todavía no tenía ni el reparto cerrado, ya disponía de documentación recopilada o había comprado objetos para el montaje. A veces incluso obtenía los derechos de los textos aunque no supiese si se terminaría realizando la pieza. En todo caso, la falta de tiempo les llevó a que no siempre pudiesen trabajar en todo aquello que se les ofrecía. Por ejemplo, renunciaron a un *Yo, Claudio*, interpretado por Héctor Alterio, porque se les juntaba con otra puesta en escena.

De casi cada uno de los montajes desarrollados desde mediados de los noventa, Producciones Andrea D'Odorico S.L. sacó una publicación del texto. Dichos libros se vendieron en el hall de los teatros. Las tiradas fueron cortas, normalmente de mil ejemplares. El libro más vendido de todos fue *La discreta enamorada*.

Los mayores problemas a los que esta productora se ha tenido que enfrentar a lo largo de su andadura han sido la suspensión de alguna función por retraso del actor o por enfermedad; la sustitución de algún actor, también por enfermedad; y el desgraciado fallecimiento de uno de los técnicos del equipo.

En 2000 Celestino Aranda abrió la productora teatral Faraute S.L. con el objetivo de combinar las producciones realizadas por Andrea D'Odorico con unas nuevas, producidas por el propio Aranda. Poco a poco el número de producciones de Faraute en las que participaba Narros fue incrementando en relación a las direcciones que concebía para D'Odorico, hasta que el director dejó de colaborar definitivamente con el escenógrafo y productor, que tuvo que contar con otros directores para los últimos estrenos de su carrera.

Aranda considera que Narros, a lo largo de los años, fue simplificando su trabajo. Iba hacia la sencillez, a la síntesis y a la facilidad, sin perder el tiempo y sin elucubrar. Es el resultado de la sabiduría adquirida.

III. PUESTAS EN ESCENA DE MIGUEL NARROS

III. 1. CRONOLOGÍA COMENTADA

A continuación se presentará la clasificación cronológica de todos los montajes realizados por Miguel Narros, como director de escena o codirector, desde el año 1953 hasta su muerte en el año 2013. En algunos casos Narros también trabaja como actor —principalmente en sus primeros años de profesión¹⁶³— y como figurinista —a lo largo de toda su carrera—. Previamente Narros había realizado algunas incursiones en la dirección de escena como la experiencia que tuvo alrededor del año 1946 en el servicio militar, dirigiendo a las hijas de un alto mando —supuestamente esta fue su primera aproximación a la dirección de escena—.

La información recopilada incluye, en primer lugar, una ficha de cada espectáculo, en la que se ha tratado de incluir el reparto, el equipo artístico, el equipo técnico, la fecha y el lugar de estreno. Asimismo se adjunta el registro y resumen de varias reseñas críticas (cuyo número de página, si se conoce, se citará en la bibliografía), entrevistas y notas de prensa de cada título. Por último, se aporta información gráfica de los montajes, con una selección de fotografías¹⁶⁴, que se podrán ver en un CD adjunto. El listado de estas imágenes figura en el apéndice titulado «Documentación fotográfica».

Los datos de las fichas están tomados prioritariamente de los archivos del CDT (Centro de Documentación Teatral), la publicación titulada *Miguel Narros, una vida para el teatro* [García Lorenzo y Peláez Martín, 2002], la revista *Assaig de teatre* [Bárbara Bloin, 2006] y la página web de la actriz Ana Belén (www.anabelenweb.com), firmada en la sección de teatro por Cristóbal Vergara Durán. En relación a la prensa, se ha contado con el material del CDT, la Fundación Juan March, las hemerotecas de los propios periódicos, los archivos personales e Internet.

¹⁶³ Incluso se dirigió a sí mismo en varias ocasiones.

¹⁶⁴ Se ha querido presentar un vídeo con una selección de momentos concretos e ilustrativos de los montajes de Miguel Narros, pero las elevadas tasas con las que trabaja el Centro de Documentación Teatral dificultan este propósito. El Centro de Documentación Teatral, unidad dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, dispone de grabaciones de varios espectáculos dirigidos por Miguel Narros desde finales de la década de 1970 en adelante.

MÚSICA EN LA NOCHE

Título: *Música en la noche*.

Autor: J. B. Priestley.

Dirección: Compartida con María Francisca Gallardo.

Escenografía: Pablo Gago.

Mobiliario: Ángel Merino.

Vestuario: Elio Berhanyer¹⁶⁵.

Música (concierto para piano y violín): Enrique Pinilla y Rafael Peribáñez.

Producción: TEU de la Facultad de Veterinaria de Madrid¹⁶⁶.

Intérpretes: Miguel Narros, Bonifacio de la Fuente, Margarita Mas, Ana Muñoz Mateos, Ramiro Benito, María Fernanda d'Ocon, Luis Juan Urrea, Margarita Lozano, Ramón Corroto, José María Prada, Luis Sanz, José Crecente, Carmen López Moragón, Javier Domínguez, Laly Soldevilla y Eugenio Estébanez.

Estreno: 25 de marzo de 1953 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

CRÍTICA

OLANO 1953, RODRÍGUEZ DE LEÓN 1953 Y TORRENTE BALLESTER 1953.

Miguel Narros estrena su primer espectáculo como director de escena nada más y nada menos que en el Teatro María Guerrero, dentro de un ciclo organizado por el Sindicato Español Universitario a favor del teatro español (este esfuerzo es resaltado por la crítica que considera que hay un nuevo público interesado en este tipo de arte).

Para Olano, *Música en la noche* no es la mejor obra de J. B. Priestley, autor que ya ha encontrado el reconocimiento en España a través de títulos como *Llama un inspector* o *La herida del tiempo*. Opina que es una pieza más para leer que para representar. Aprecia, no obstante, el acierto a la hora de definir los tipos y la situación, pero considera errónea la música elegida en la versión realizada en España e incoherente el hecho de que los personajes, dado el carácter que tienen, se conmuevan con ella.

Torrente Ballester, por su parte, profundiza en el análisis del texto; un texto basado en los pensamientos de los asistentes a un concierto, en el que el escritor está más interesado en presentar la vida interior de los personajes —adoptando preferentemente una estructura

¹⁶⁵ Fue su primera incursión en el mundo del vestuario teatral.

¹⁶⁶ Muchos son los artistas de prestigio que en aquel tiempo estuvieron vinculados de una manera u otra al TEU: Pérez Puig, González Vergel, Fernández Montesinos o José Tamayo, entre otros [García Lorenzo, 1999].

monologada— que en seguir las etapas de un argumento con un conflicto claro. Habla Torrente Ballester de un alcance simbólico que acerca la obra a un auto religioso.

Olano no ve acertada la dirección, y no deja de resultar enternecedora, con el paso del tiempo, la siguiente afirmación: «Es más ostensible su fallo puesto que del TEU han salido siempre primerísimos directores (Higueras, Salazar, Pérez Puig). Debe comprenderse que ser director no es solamente figurar en los programas de mano y salir a saludar después de la representación. Es, por ejemplo, en *Música en la noche* velar por que las situaciones no parezcan confusas (la señora Amesbury nos pareció en algunos momentos “Pepa la frescachona”), que los intérpretes se den cuenta que no es propio saltar los escalones». También subraya el crítico el hecho de que los actores no se sabían el texto, y destaca especialmente la interpretación de Margarita Lozano.

Para Torrente Ballester el mayor defecto radica en la dicción de los intérpretes, que no vocalizan y que mantienen un tono muy bajo. Indica que ya no está de moda «permanecer los actores en la postura final de cada acto cada vez que se levanta el telón para recibir los aplausos. No es innovación valiosa y peca de artificiosa. Podría suprimirse».

Por último, Rodríguez de León resalta en su crítica la sutileza requerida en el manejo de esta pieza, bien calibrada por los integrantes del equipo, y señala una forma de decir y de hacer «categórica hasta en los más intrincados y comprometidos matices».

RÉQUIEM POR UNA MUJER

Título: *Réquiem por una mujer*.

Estreno mundial.

Autor: William Faulkner.

Traducción: Jaime Vigo.

Escenografía: Miguel Narros y Pablo Gago.

Vestuario: Pertegaz.

Producción: Teatro de Ensayo de Barcelona.

Intérpretes: Amparo Gómez Ramos (Nancy Mannigol), Margarita Lozano (Temple Drake), Miguel Narros, Ramón Corroto, José María Alarcón, José María Santos, Ricardo Garrido, Jorge Grau y José María Caffarell.

Estreno: Sala Windsor de Barcelona, febrero de 1956.

CRÍTICA

MARTÍNEZ TOMÁS 1956 Y ZANNI 1956.

Publicada en 1950, esta novela dialogada se desarrolla en el condado imaginario de Yoknapatawpha y se centra en la historia de Temple Drake, personaje femenino que ya había introducido Faulkner en su texto titulado *Santuario*. En la pieza la mujer, casada con Gowan Stevens y madre de un hijo, debe hacer frente a los recuerdos de un pasado tormentoso. Otro de los personajes clave de la pieza es la criada negra Nancy Mannigol.

Narros estrenó la obra antes de que otros grandes teatros de Madrid¹⁶⁷, París o Broadway la llevaran a escena.

Para Zanni, la pieza no encaja en el género teatral ya que resulta falta de acción, narrativa, reiterativa y con un desarrollo cinematográfico. El periodista ve «correcta la adaptación de J. Vigo y muy cuidada la presentación escénica, así como la dirección a cargo de Miguel Narros».

Martínez Tomás publica, unos meses después del estreno oficial, con motivo de una reposición, los siguientes comentarios acerca de la puesta en escena de esta obra, que se sale de los cánones corrientes de la época:

La interpretación alcanzó relevantes excelencias, y la puesta en escena fue escrupulosa, cuidada y brillante. La notable actriz Margarita Lozano, sobre la que recae en proporción abrumadora el

¹⁶⁷ José Tamayo la presentará en el Teatro Español en el año 1957.

peso de la obra, se reveló de nuevo una artista excepcionalmente dotada para el arte dramático. Gracias a ella la figura de Temple Drake, un personaje demasiado cerebral y complicado, que es, en suma, pura literatura, adquirió la sincera emoción de una criatura humana. De una grande y patética emoción fue también la labor de la joven actriz Amparo Gómez Ramos, en la caracterización, relevante de veras, de una negra toxicómana y asesina. Muy brillantes estuvieron asimismo en sus papeles Miguel Narros, que fue, a la vez, director de escena, José María Alarcón, José María Santos, Ricardo Garrido y Jorge Grau. El selecto público que llenaba el pequeño Windsor aplaudió a todos los intérpretes.

SOLEDA

Título: *Soledad*.

Autor: Miguel de Unamuno.

Escenografía: Miguel Narros y Pablo Gago.

Producción: Teatro de Ensayo de Barcelona.

Intérpretes: Margarita Lozano, Miguel Narros, Josefina Tapias, Consuelo Vives y José María Caffarell.

Estreno: Sala Windsor de Barcelona, mayo de 1956.

CRÍTICA

MARTÍNEZ TOMÁS 1956.

No será Miguel Narros el primer director de escena que opte por Unamuno tras la Guerra Civil. José Luis Alonso en 1953 había montado el mismo título en función de arte y ensayo, dirigido junto a Carmen Troitiño, y retomará el texto en el año 1962 para representarlo en el Teatro María Guerrero. En ninguna de estas ocasiones la obra convence a la crítica. Argumentan en *La Vanguardia Española* la insuficiencia de los medios escénicos para acoger el universo de las ideas unamunianas; una pieza para minorías inteligentes, que refleja el clima de angustia habitual en los textos de su autor, con dos protagonistas que han perdido a su hijo. La obra, técnicamente, carece de artificio y armazón, y se convierte en un apasionado debate de ideas y pasiones que, a pesar de todo, propicia situaciones potencialmente dramáticas. La interpretación se considera inteligente y ajustada, y los decorados optan por un fino sentido surrealista que subraya lo original de algunos momentos.

LAS MUJERES SABIAS

Título: *Las mujeres sabias*.

Primera versión.

Autor: Molière.

Traducción y adaptación: Jaime Vigo.

Producción: Pequeño Teatro de Barcelona.

Intérpretes: Margarita Lozano, Carmela Aparicio, Miguel Narros, María Abelenda o Bonifacio de la Fuente, entre otros.

Estreno: Barcelona, septiembre de 1956.

CRÍTICA

PLANAS 1956.

Planas observa que se presenta «la sátira molieresca con un decorado simplificado, vestuario estilizado y algo caricaturesco de acuerdo con los personajes que se comportan y mueven como graciosos muñecos con estilo de farsa, pero en todos gravita un vigor y una humanidad que, no obstante, su caricatura nos parece reconocer a seres que se mueven y viven cerca de nosotros en este mundo de adelantos e inventos modernos». El crítico considera acertada la dirección de escena y admirable la interpretación de los actores, al tiempo que argumenta: «En esta obra apreciamos una de las consignas de la joven agrupación Pequeño Teatro, repartiendo a cada actor novel el papel que se adapta mejor a su forma y estilo, dándoles ocasión de más lucimiento y también evitarles el amaneramiento». Respecto a la adaptación, el periodista se muestra a favor de la refundición de los cinco actos de la obra original en dos partes, acorde con los gustos de los espectadores del momento que, acostumbrados al cine, aborrecen los largos entreactos.

HISTORIA DE VASCO

Título: *Historia de vasco*.

Autor: Georges Schehadé.

Producción: Jaime Vigo y Miguel Narros. Pequeño Teatro.

Intérpretes¹⁶⁸: Agustín Gómez Arcos, Margarita Lozano, Luis Torner y Julieta Serrano, entre otros.

Estreno: Palacio de la Música. Una única sesión. 1957.

CRÍTICA

SORDO 1957 A.

Se publica en *Primer Acto* la siguiente reseña:

Con una línea argumental simple y de escasa originalidad —un pobre espíritu embarcado en una tremenda aventura bélica, en donde resulta simbólico «héroe a la fuerza»—, el poeta franco-libanés Georges Schehadé nos presenta un desconcertante poema dramático de clara intencionalidad pacifista. La formulación de este asunto se va verificando a lo largo de siete extensos cuadros, tan faltos de homogeneidad, tan diversos en su tónica y en su clima, que cada uno de ellos podría ser enjuiciado como perteneciente a una obra distinta. Esa falta de ilación estilística y formal, su discontinuidad de ritmo, convierten la pieza en un raro complejo de trozos inconexos, apenas sostenidos por el eje de la trama. Comienza la obra con un alto vuelo alegórico. Inmediatamente los cuadros que subsiguen adquieren un marcado tono grotesco y satírico, rebajando el clima y la altura poética de la obra hasta extremos insospechados, para luego intentar de nuevo una ascensión lírica, ya absolutamente inútil. *Historia de vasco*, pues, es un poema dramático frustrado, sin la menor unidad, lleno de peligrosos altibajos de tono, y con un diálogo que oscila entre una espléndida poesía y una elemental vulgaridad caricaturesca. La obra, en pulcra versión de Jaime Vigo, fue representada en sesión única por Pequeño Teatro, en el Palacio de la Música, y en su dirección anduvo un poco desorientado su director Miguel Narros. La interpretación, muy desigual. Destacaron Margarita Lozano, Luis Torner y Agustín Gómez Arcos.

¹⁶⁸ Miguel Narros se planteó hacer el protagonista pero se dio cuenta de que era un papel demasiado extenso como para asumirlo al mismo tiempo que dirigía el espectáculo.

LA BRUJA EN ZAPATILLAS

Título: *La bruja en zapatillas*.

Autor: John Van Druten.

Traducción y adaptación: Alfredo Matas y Narciso Munné.

Escenografía: Teresa Fadini.

Producción: Pequeño Teatro de Barcelona.

Intérpretes: Margarita Lozano, Arturo Fernández, Luis Torner, Carmen López y Jesús Colomer.

Estreno: Sala Windsor de Barcelona, 21 de abril de 1957.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1957 A, L. E. 1957 Y SORDO 1957 B.

La Vanguardia informa del estreno de este espectáculo del que solo se hicieron dos representaciones (de tarde y de noche), para inaugurar la temporada de primavera y presentar a la nueva compañía. Obra divertida pero intrascendente sobre brujas en la actualidad. No resulta acertada la elección del texto que, además, pierde interés en cuanto se conoce el desenlace al final del primer acto —donde se opta por unas innecesarias escenas subidas de tono—. La joven Margarita Lozano destaca en el personaje principal con su interpretación risueña y frívola —algo a lo que no está el público acostumbrado— y también el galán Arturo Fernández, que funciona mejor en las escenas serias que en las divertidas. Se percibe en la interpretación un esfuerzo por agradar y un exceso de detalles. La dirección de Narros resulta acertada, inteligente y pulcra. También es muy correcta la versión, y alegre y elegante el decorado.

¿QUIERE USTED JUGAR CON «MÍ»?

Título: *¿Quiere usted jugar con «mí»?*

Autor: Marcel Achard.

Traducción y adaptación: Alfredo Matas y Narciso Munné.

Escenografía: Andrés Vallvé.

Producción: Pequeño Teatro de Barcelona.

Intérpretes: Margarita Lozano, Miguel Narros, Luis Torner, Miguel Palenzuela, Nuria Torray y Mari Carmen Yepes.

Estreno: Sala Windsor de Barcelona, 28 de mayo de 1957.

CRÍTICA

MONTANER 1957.

Montaner subraya las arbitrariedades y licencias textuales que se han adoptado, aunque se ha procurado mantener la agilidad del diálogo —en una farsa el acierto lingüístico es fundamental y no es empresa fácil, entre otras cosas, porque varía de un idioma a otro—. Piensa el crítico que, a pesar de la vejez del texto¹⁶⁹ —presentado por primera vez en 1924—, la obra «no ha prescrito por completo y se salva por la finura de su gracia y su espléndido simbolismo sentimental». El comentarista elogia la presentación, los decorados, los figurines y la coreografía; la interpretación le parece atinada, y hace especial hincapié en el complejo trabajo de Margarita Lozano, actriz completa, cuya voz, modulaciones, expresión, sensibilidad y gestos cautivaron a los espectadores. A pesar de la evidente calidad de la propuesta, critica Montaner la monotonía y simplicidad emocionada en la acción y el argumento.

¹⁶⁹ Curiosamente el mismo texto será llevado a escena en el año 1958 bajo la dirección de Mario Antonín, y se representará en el Teatro Recoletos.

FEDRA

Título: *Fedra*.

Autor: Miguel de Unamuno¹⁷⁰.

Dispositivo escénico: Miguel Narros.

Ayudante de dirección: Ricardo Blume.

Luminotecnia: Delta.

Producción: Dido, Pequeño Teatro de Madrid.

Intérpretes: Margarita Lozano (Fedra), Vicente Soler (Pedro), Miguel Narros (Hipólito), Carmina Santos (Rosa) y Jesús Puente (Marcelo).

Estreno: Sala del Círculo de Bellas Artes, 1957.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1957 B.

El periódico *ABC* publica la siguiente reflexión sobre el espectáculo:

Don Miguel explicó en los días ya lejanos en que su tragedia fue estrenada en el Ateneo cuáles eran los propósitos que le animaban: articular las «pasiones rugientes» que Eurípides y Racine habían empleado, pero dando modernidad a los personajes. Gran éxito de interpretación y de dirección, a pesar de las dificultades ingentes que el autor acumuló por su decisión de eliminar técnicas estrictamente teatrales. Margarita Lozano hizo una Fedra tensa, violentísima, desmandada, y Miguel Narros (director de la realización escénica atinadísima) el de Hipólito, con plena convicción. Aplausos entusiastas de los espectadores, que tuvo que salir a recoger un hijo de don Miguel, que se encontraba en la sala de Bellas Artes, donde se desarrolló la representación.

¹⁷⁰ La revista *Primer Acto*, en su número 58, publicará el texto con las anotaciones escénicas de Narros.

LA DAMA NO ES PARA LA HOGUERA

Título: *La dama no es para la hoguera*.

Primera versión.

Autor: Christopher Fry.

Producción: Jaime Vigo y Miguel Narros. Pequeño Teatro.

Intérpretes: Margarita Lozano (papel protagonista), Julieta Serrano (dama joven), entre otros.

Estreno: No se llegó a estrenar¹⁷¹. Pieza censurada por la aparición de un personaje de cura tratado de manera bufa. 1957 o 1958.

¹⁷¹ Se ensayó durante tres meses en el Teatro Windsor.

EL TRIUNFO DEL AMOR

Título: *El triunfo del amor*.

Autor: Marivaux.

Traducción y adaptación: Jaime Vigo.

Dispositivo escénico y figurines: Miguel Narros.

Realización de decorados: Llorens.

Peluquería y zapatería: Damaret y Valdeperas.

Asesor musical: Emilia Fatini¹⁷².

Música (guitarra): Rocío Herrero.

Canciones: Bergerette y Pastourelle.

Producción: Pequeño Teatro¹⁷³.

Intérpretes: Margarita Lozano (Leónidas), Alicia Agut (Corina), Julieta Serrano, Miguel Narros (Arlequín), Boni de la Fuente (Dimas), Ricardo Blume (Agis), Carmen López Lagar (Leontina) y Miguel Palenzuela (Hermócrates).

Estreno: Claustro en Cataluña relacionado con la Escola Massana y Festivales de España de 1958¹⁷⁴.

CRÍTICA

MOSTAZA 1958, RODRIGO 1958 Y TORRENTE 1958.

Mostaza destaca la labor interpretativa de Lozano, atinada de gesto, ritmo y voz, y encuentra rígido a Palenzuela, «como si no acabase de entrar en su personaje». Este apunta el trabajo de Narros de director y figurinista por encima del de actor. Torrente escribe:

La versión de Jaime Vigo conserva, en su forma verbal, la nobleza del original, con un par de pequeños deslices. No sé si atribuirle a él o a los intérpretes la reiteración de la palabra «fisonomía», que no es incorrecta pero que suena mal, por desuso: todos decimos fisonomía, y no hay por qué pedantizar el lenguaje hablado. Miguel Narros concibió la obra como farsa, introdujo elementos caricaturescos en exceso, y desenfocó el conjunto. Un gracioso escenario de Pablo Gago y una interpretación correcta de Margarita Lozano, cuya voz parece más adecuada para el drama, y discreta de los demás actores. El conjunto es bueno, sin llegar a la excelencia.

¹⁷² Primer premio del Conservatorio de Milán.

¹⁷³ Esta pieza se estrena probablemente en Barcelona.

¹⁷⁴ En 1958 Narros presentará con Pequeño Teatro cuatro títulos a los Festivales de España: *El triunfo del amor*, *Antígona*, *El caballero de Olmedo* y *La dama duende*. Con estas propuestas recorrerán Toledo, Zaragoza, Mérida, Madrid, Andalucía, etcétera. En Toledo, por ejemplo, el viernes 30 de mayo se representó *El triunfo del amor* y el sábado 31 *La dama duende*; los siguientes días se realizaron espectáculos de música clásica.

LA ROSA TATUADA

Título: *La rosa tatuada*.

Autor: Tennessee Williams.

Traducción: Antonio de Cabo y Luis Sáenz.

Escenografía: Pablo Gago.

Vestuario: Miguel Narros.

Producción: Dido, Pequeño Teatro de Madrid.

Intérpretes: Adela Carboné, Alicia Agut, Ricardo Blume, Carmen López Lagar, Julieta Serrano (Niña), Lola Gálvez, María Amparo Tadeo, Margarita Lozano, María Arias (Serafina)¹⁷⁵, María Cañete, Maruja Recio, Miguel Palenzuela, Pilar Prados, Ramón Corroto (Conductor) y Lebrero.

Estreno: Teatro Beatriz de Madrid, 11 de marzo de 1958.

CRÍTICA

BAYONA 1958, LABORDA 1958, MARQUERIE 1958 A Y PREGO 1958.

La crítica alaba la versión presentada por Cabo y Sáenz para esta nueva compañía en la que, dice Marquerie, es primera actriz María Arias «que realizó una creación heroica al encarnar la protagonista y que dio en todo instante muestra ejemplar de estudio de personaje, de verismo y de violencia expresiva, entregada totalmente a su papel, alcanzando por ello un justo y merecido éxito». También admira el trabajo actoral en una línea muy actual de Corroto y de la prometedora Serrano, así como de otros prestigiosos actores que afrontan perfiles burlescos en la propuesta. Añade: «El decorado de Pedro Gago, lleno de realismo poético y de ambiente muy conseguido, y la magnífica dirección de Miguel Narros salvaron las enormes dificultades de la obra», una pieza que, por encima de su carácter exagerado y folletinesco, ofrece las características del teatro de Williams. La pieza propone una sucesión de escenas entre dos personajes protagonistas y lo que se podría considerar un coro, que recuerda a las películas neorrealistas pero también a las tragedias de heroínas clásicas —en este caso, la mujer siciliana obsesionada con la muerte de su marido—. Para Bayona, esa estructura en cuadros anula la posible emoción que pueda sentir el espectador en una obra sin fuerza dramática. Prego, que considera que la tarea de director es perfecta, dice que se supo conservar a la perfección el clima de agitación de la pieza. En una entrevista, el director declara que el espectáculo ha conseguido un verdadero espíritu de equipo.

¹⁷⁵ María Arias contrata a Narros para sacar adelante este espectáculo.

AUTO DE LA PASIÓN

Título: *Auto de la Pasión*.

Autor: Lucas Fernández.

Escenografía y vestuario: José Luis Sánchez y Miguel Narros¹⁷⁶.

Producción: Esbart Verdaguer.

Intérpretes: Carmen López Lagar, Julieta Serrano, Margarita Lozano¹⁷⁷, Miguel Narros, Miguel Palenzuela, Ramón Corroto, Ricardo Blume y la agrupación Esbart Verdaguer.

Estreno: Teatro Infanta Beatriz de Madrid, 31 de marzo de 1958.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1958 A, ANÓNIMO 1958 B, ANÓNIMO 1958 C Y ANÓNIMO 1958 D.

La Vanguardia alaba que la agrupación catalana Esbart Verdaguer, que cultiva la danza vernácula con intérpretes aficionados, viaje a Madrid para mostrar su trabajo. El acto se programó dentro del programa religioso de Semana Santa. En el mismo periódico mencionado se señalan los elogios otorgados por la prensa madrileña. Según el *ABC*, «se ilustró el espectáculo sacro con las Moixigangas de Lérida y de Sitges, auténticos retablos de la Pasión, de una plasticidad y de un patetismo impresionantes, con ritmo y disciplina dignos del máximo elogio». Al diario *Ya* le interesó especialmente «la Moixiganga de Lérida, verdadera danza medieval, que ha expresado los momentos culminantes de la Pasión con primaria elocuencia, logrando un impresionante efecto plástico, con un sentido estilizado de retablo popular de verdadero sabor. La labor de los componentes del “Esbart” es del mejor gusto y del estilo más sobrio, depurado y difícil». *Arriba*, por último, dice que «el “Esbart Verdaguer” es, por sí solo, un soberano espectáculo. Trata de dignificar la danza popular catalana y consigue resultados tan bellos como las Moixigangas de Sitges y Lérida, verdaderos ballets de carácter sagrado. Por la labor individual, por la naturalidad de los danzantes, por la elegancia y sobriedad de pasos y movimientos, por la fuerza de gestos y actitudes, el “Esbart Verdaguer” es capaz de resumir en una sola intervención un “retablo” íntegro de la Pasión. Con el fondo agrídulce de la “cobla”, la danza del conjunto barcelonés nos lleva a los mejores tiempos de un popularismo culto y refinado».

¹⁷⁶ Los trajes eran casi escultóricos, con grandes pliegues. Y los actores prácticamente no se movían.

¹⁷⁷ Las actrices interpretaron a las tres Marías, que hablaban sobre la pasión de Cristo, a modo de planto.

EL CABALLERO DE OLMEDO

Título: *El caballero de Olmedo*.

Primera versión.

Autor: Lope de Vega.

Versión: Miguel Narros.

Escenografía y vestuario: Miguel Narros.

Música: Cabezón y otras composiciones de música española del siglo XVI.

Producción: Pequeño Teatro.

Intérpretes: Ana María Vidal (Ana), Boni de la Fuente (Don Rodrigo), Carmen López Lagar (Fabia), Emily Rubio (Sombra), Francisco Bronchut (Mendo), José María Cuadrado (Labrador), Julieta Serrano (Inés), Margarita Lozano (Leonor), Miguel Narros (Tello), Miguel Palenzuela (Don Alonso), Ricardo Blume (Don Fernando) y Vicente Soler (Don Pedro).

Estreno: Festivales de España, celebrados en el Parque del Retiro de Madrid, 9 de septiembre de 1958¹⁷⁸.

CRÍTICA

MARQUERIE 1958 B Y RODRIGO 1958 B.

Acusa Marquerie a Miguel Narros en las páginas de *ABC* de ser un «Juan Palomo» de los escenarios, pero también resalta su «loable gusto» y la «satisfactoria deglución» de su trabajo. El crítico admira el «entusiasmo y buen arte» de los actores (especialmente de la celestinesca Fabia, el personaje «mejor sentido y entendido»), aunque lamenta que se perdiesen algunas frases por hablar lejos de la microfónica. Para Marquerie la interpretación «resultó correcta y cuidada, con subrayado quizá excesivo de dengues, melindres, mohínes, risitas y carrerillas» y destaca finalmente el «regusto italianizante (...), curioso y original», de la puesta en escena, en un Lope de Vega cuya genialidad admite todo tipo de tratamientos. Rodrigo, por su parte, alaba las creaciones realizadas por los actores «cada cual en su cometido y en la dimensión psicológica del tipo asignado, logró con gesto y dicción transmitirnos el aliento humano, caballeresco y poético de esta obra».

¹⁷⁸ En el CDT se indica esta fecha y este espacio como lugar de estreno, sin embargo, Julieta Serrano dice que se estrenó en una plaza pequeña de la ciudad de Mérida.

LA DAMA DUENDE

Título: *La dama duende*.

Primera versión.

Autor: Calderón de la Barca.

Versión: Miguel Narros.

Escenografía: Pablo Gago.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Guitarras y vihuelas del siglo XVI.

Asesor musical: Emilia Fatini.

Producción: Pequeño Teatro.

Intérpretes: Miguel Palenzuela, Margarita Lozano, Julieta Serrano, Miguel Narros (Cosme), Boni de la Fuente, Ricardo Blume, José María Cuadrado, Emily Rubio, Ana María Vidal, Vicente Soler y Francisco Bonchut (Arlequín). También parece que pudieron figurar en el reparto José Luis Ardid, Cecilio Rodríguez (Arlequín), Enrique Linares y Justo Sanz.

Estreno: Festivales de España de 1958¹⁷⁹.

CRÍTICA

MARQUERIE 1958 C Y RODRIGO 1958 C.

Habla Marquerie de la somera escenografía empleada y de la particular delicadeza cómica en la manera de interpretar de Narros. Destaca el mismo cronista el buen ánimo de los actores para realizar su cometido, pese a algunos «lapsus» en el recitado. «Insolencia» e «irresponsabilidad» son los términos que emplea para describir la puesta en escena de la pieza, al tiempo que se opone a que en el programa de mano se equiparen los términos «comedia de capa y espada» y «comedia de enredo», hoy plenamente aceptados como sinónimos. Critica que no se encuadre la pieza en el Madrid de Felipe IV y que incluya elementos de «Commedia dell'Arte» (arlequines, máscaras, cítaras, carreras, risas, muecas, mohines, dengues, contoneos y garbos, similares a los de la pieza precedente) y abusivas pantomimas que no aportan, según él, nada a la satírica y dinámica pieza calderoniana. Compara Marquerie la «irreverente osadía» de Narros (al que perdona exclusivamente por su «atrevida juventud»), con la memorable puesta en escena de Cayetano Luca de Tena. Por último, trata de aleccionar a Narros indicándole que no puede dar el mismo trato a

¹⁷⁹ En un pueblo de Extremadura el propio Miguel Narros tuvo que sustituir a un actor enfermo, a pesar de no saberse el papel en verso.

Calderón, a Lope de Vega y a Marivaux, porque se cae en el «amaneramiento y en la falta de imaginación del viejo teatro, que precisamente queremos renovar y mejorar».

En el periódico *Madrid*, Rodrigo valora el esfuerzo del intenso ciclo presentado por la compañía pero plantea también algunas pegas parecidas a las ya desarrolladas por Marquerie. Rechaza lo arlequinesco e histriónico de la puesta en escena —que afecta incluso al vestuario—, aceptable para Marivaux pero impropio para Calderón, y recuerda a Narros que lo importante en estos textos clásicos es la dicción y que debe cuidar su atrevimiento en ámbitos como los decorativos. Finalmente aplaude la asunción llena de naturalidad del papel de Cosme por encima del trabajo de los demás actores.

ANTÍGONA

Título: *Antígona*.

Primera versión.

Autor: Jean Anouilh.

Adaptación: Jaime Vigo.

Escenografía: Pablo Gago.

Vestuario: Miguel Narros.

Producción: Pequeño Teatro.

Intérpretes: Margarita Lozano (Ismene), Montserrat Colomina, Julieta Serrano (*Antígona*)¹⁸⁰, Josefina de la Torre, Jacinto Martín, Vicente Soler (*Creonte*), Boni de la Fuente, Ricardo Blume, Carmen López Lagar y Miguel Palenzuela.

Estreno: Festivales de España de 1958.

CRÍTICA

MOSTAZA 1958 Y TORRENTE 1958.

Tras la representación de *Antígona* el periódico *Ya* habla de una «tragedia hondamente sentida» por parte del equipo de Pequeño Teatro, que ganó la atención de los espectadores gracias a la verdad sugerida por unas impecables interpretaciones —una ovación especial mereció Julieta Serrano en su papel protagonista—. Un montaje simple, escueto y económico; que juega con la desnudez, un sillón y unas luces «para resaltar planos y ademanes».

A Torrente le apena no haber visto a Margarita Lozano en el papel de *Antígona*, protagonizado por Julieta Serrano. Alaba el mano a mano de las actrices en el primer acto, donde siempre suele flaquear *Ismene*. Escribe:

Serrano insiste demasiado en la voz monótona, sin matices; yo creo que el papel de *Antígona* permite cierto movimiento musical. Muy interesante Vicente Soler, eficaces Carmen López Lagar y Ricardo Blume (que ya es decir, porque en la tragedia no hay más, en resumidas cuentas, que *Creón*, *Antígona* y un *Guardia*), y bien los restantes intérpretes. La dirección me gustó más que ayer¹⁸¹, me gustó francamente, así como el decorado, sencillo y audaz. La versión de Julio [sic] Vigo es la tantas veces representada en Madrid, juzgada a su debido tiempo.

¹⁸⁰ Julieta Serrano se lamenta de que «lloraba demasiado» en este espectáculo.

¹⁸¹ Se refiere a *El triunfo del amor*.

RENARD / LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Títulos: *Renard / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Dirección musical: Jaime Bodmer.

Producción: Orquesta de Cámara de Madrid.

Representación: Teatro de la Zarzuela, 15 de junio de 1959.

Renard

Autor: C. F. Ramuz.

Música: Igor Stravinski.

Coreografía: Alberto Lorca.

Escenografía y vestuario: Miguel Narros.

Coreografía: Deborah Soiffer.

Intérpretes: Cantantes y bailarines solistas.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

Autor: Federico García Lorca.

Música: Mauricio Ohana.

Escenografía y vestuario: Miguel Narros.

Intérprete: Fernando Rey.

Piano: Manuel Carra.

Barítono: Luis Villarejo.

Director del coro de sopranos: Isaías Sangüesa.

El 4 de diciembre de 1959 se hace otra representación del espectáculo. Esta vez la producción será de la Orquesta filarmónica de Barcelona y se hará en el Palacio de la Música. Los cantantes de *Renard* serán los siguientes: Francisco Navarro (Gallo), Julio Catania (Chivo), Ramón Sola (Gato) y Jesús Apodaca (Zorro). El elenco de bailarines de *Renard* estará formado por: Stephan Kaiser (Gallo), Tamara Sie (Chivo), Alicia Díaz (Gato) y Antonio Gades (Zorro). El intérprete de *Ignacio Sánchez Mejías* será Enrique Guitart.

CRÍTICA

ZANNI 1959.

Espectáculo musical que posibilita el trabajo sobre el universo de los animales desde la contemporaneidad y la revisión de la escritura de Lorca. Sobre *Renard* la crítica indica:

Presentado escénicamente con gusto por Miguel Narros, y fiel a una adecuada coreografía de Alberto Lorca, *Renard* fue interpretado con íntimo sentido musical por la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Bodmer mientras a la vista del espectador los excelentes bailarines Antonio Gades, cedido por Pilar López; Stephan Kaiser, Tamara Sie y Alicia Díaz daban vida coreográfica a los distintos animales, animados, a su vez, por las voces internas de los tenores Francisco Navarro y Jesús Apodaca y los bajos Julio Catania y Ramón Sola. Todos los intérpretes fueron aplaudidísimos por el no muy numeroso público.

En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, su compositor vuelca

sobre el pentagrama notas de tinte sombrío, como corresponde, combinadas con acusada personalidad e inteligencia, y abriendo paso en ocasiones a lo litúrgico, y otras veces deja la expansión expresiva al canto y a la exclusiva recitación. Recitador de acentos precisos y de hondo sentimentalismo fue, como era de esperar, el gran actor Enrique Guitart, que hasta, para mayor propiedad, se presentó vistiendo de corto. En la parte de canto puso la mejor voluntad el barítono Luis Villarejo y se condujo perfectamente el coro de voces blancas de la «Coral Sant Jordi». Y en la parte instrumental, la Orquesta Filarmónica, sometida a la batuta del maestro Bodmer, realizó una felicísima labor. El auditorio se entregó de nuevo al más efusivo aplauso».

LAS TRES HERMANAS

Título: *Las tres hermanas*.

Autor: Anton Chéjov.

Traducción y adaptación: Victoriano Imbert Lizarralde y Josefina Sánchez-Pedreño.

Escenografía: Juan Segarra.

Montaje musical (sobre canciones populares rusas): Jesús Molinuevo.

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris.

Atrezo: Mateos.

Ayudante: Vicente Ruiz Martínez.

Producción: Dido, Pequeño Teatro, y Teatro de Cámara y Ensayo.

Intérpretes: Amparo Reyes (Olga), Ana María Vidal (Doncella), Carmen Sáez (Irina), Enrique Rincón (Solioni), Guillermo Amengual (Iván Románovich), José Cuadrado (Ferapont), José Luis Lespe (Vershinin), José Ramón Vidán (Oficial 2º), José Vivó (Andrei), Julio Navarro (Tusembach), Manuel Martínez Millán (Oficial 1º), Margarita Lozano (Masha), María Cañete (Anfisa), Miguel Narros, Roberto Llamas (Rodé), Serafín G. Vázquez (Fiódor Ilich Kuliguin) y Silvia Roussin (Natalia Ivánovna).

Estreno: Teatro Reina Victoria de Madrid, 29 de febrero de 1960.

CRÍTICA

GONZÁLEZ RUIZ 1960 Y MARQUERIE 1960.

Ya encomia el éxito del montaje emprendido por la ya consagrada responsable de la compañía, Josefina Sánchez-Pedreño, hacedora de un teatro de calidad buscado por el espectador. La puesta en escena coincide con la conmemoración del centenario del autor. La crítica habla de «una escenografía realista, muy discreta, de Juan Segarra y dirección de Miguel Narros, acertada en su sentido, pero tal vez exageradamente detallista, por lo cual todo se desarrolló a ritmo lento». Se detiene el analista del periódico en dos aspectos concretos: el profundo realismo del texto y la cuestión de la lentitud ya mencionada. Ello le lleva a comparar la propuesta con otra muy lograda y más rápida del Teatro Nacional de Finlandia, al tiempo que asegura que la rémora y falta de acción es consustancial a la obra desde la perspectiva del espectador actual, el cual afronta la recepción de la pieza como si se tratase de una valiosa pieza museística. Respecto a las interpretaciones, destacan la

«acabada expresión de Amparo Reyes, el gran temperamento de Margarita Lozano y la feliz ingenuidad de Carmen Sáez, que luego fue marcando muy bien la evolución del tipo».

Marquerie cree que Narros realizó un trabajo inteligente e interesante, en movimiento, disposición de figuras, acento y ritmo (aprecia, en su caso, el valor de los silencios, la pausas y la lentitud del desarrollo consustancial a la pieza). Solo se queja del bajo tono de algunos intérpretes.

HISTORIA DE UN SOLDADO

Título: *Historia de un soldado*.

Autor: C. F. Ramuz.

Adaptación: Carmen Conde.

Música: Igor Stravinsky.

Dirección musical: Jaime Bodmer.

Producción: Dido, Pequeño Teatro.

Patrocinio: Departamento Nacional de Actividades Culturales del SEU.

Intérpretes: Miguel Narros, Antonio Cerro, Antonio Gades, M. Adaréz y Nana Lorca.

Estreno: Teatro Español de Madrid, 7 de marzo de 1960. Miguel Narros dirigió asimismo este título en el año 1962. La reseña encontrada pertenece a ese segundo montaje que se realiza en los salones de Duarte Pinto Coelho.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ-CID 1962.

La Vanguardia Española publica:

Historia del soldado, de Strawinsky, sobre el texto de Ramuz, ha servido para mostrar lo que puede lograrse con un buen trabajo de equipo y una sensibilidad despierta que emplea con fortuna los medios disponibles. Para una muy calificada y señorial audiencia, con un delicioso fondo que evocaba el pueblo inalcanzable para el pobre soldado —sugerido con unos recortes de papel de perfecta eficacia y sumo encanto—, actores, bailarines y músicos dieron vida feliz a las páginas que conservan todo el atractivo, incommovibles al tiempo y las modas. El Strawinsky agudo, pleno de humor y de intención, tierno y desenfadado, poético y directo, gran señor del ritmo, los timbres instrumentales y la disonancia racional, nos mantiene golosamente encandilados por los distintos números, mientras narra el Lector, bailan Diablo y Princesa, vive, sufre, espera, se abate el Soldado.

Alaba la crítica el trabajo de colaboradores estadounidenses en el ámbito de la danza y resalta la labor de Francisco Moran y Agustín Gómez Arcos. Añade: «Miguel Narros supo dirigirlos a todos con fortuna, como lo hizo en lo musical Odón Alonso a un admirable plantel de instrumentistas madrileños».

UN SABOR A MIEL

Título: *Un sabor a miel*.

Primera versión.

Autor: Shelagh Delaney.

Traducción: Antonio Gobernado.

Adaptación: José María de Quinto.

Escenografía: Barrios.

Muebles: Mateos.

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris.

Realización: Giovanni.

Luminotecnia: Mayoral.

Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto.

Regidor: Mariano de las Heras.

Ayudante de dirección: Julio Vier.

Producción: Dido, Pequeño Teatro de Madrid.

Intérpretes: Mari Carmen Prendes (Helene), María Luisa Romero (Josephine), Emilio Laguna (Peter), Paul Dickens (Marinero) y Miguel Narros (Geoffrey).

Estreno: Teatro María Guerrero de Madrid, 23 de enero de 1961¹⁸².

CRÍTICA

PICK 1961 Y TORRENTE BALLESTER 1961.

Nos encontramos ante una buena comedia, según Torrente Ballester: fuerte, realista, pero con momentos tiernos y poéticos, de gran calidad teatral y humana. Se compone de cinco personajes muy bien trazados y un diálogo de calidad, que ha encontrado una buena traducción en manos de Gobernado: «Ha hallado equivalencias en el más crudo idioma español, que le hacen merecedor de todos nuestros elogios».

La crítica del periódico *Informaciones* considera que el estreno de esta pieza, que consiguió llenar de público joven el Teatro María Guerrero, es un experimento apropiado para estar al tanto del teatro moderno. Se dice: «La comedia fue bien presentada y representada. La decoración única es impresionante, de precisión sintética, y los cinco intérpretes estuvieron magníficos de tono, de gesto y de dicción». De Miguel Narros, como actor, escriben que

¹⁸² El lunes, en sesión de cámara.

quizá «fuera el más borroso. Bien es verdad que el papel lo era, y el intérprete se ajustó a su tono». El propio Narros recuerda su polémica intervención en el papel de Geoffrey: «Hubo algunas protestas. No se entendía el universo homosexual. No se entendía para nada. Había cosas que molestaban al público. Exactamente una forma de expresión» [Amestoy Eguiguren, 2012].

LA SEÑORITA JULIA

Título: *La señorita Julia*.

Primera versión.

Autor: August Strindberg.

Traducción: Olga Linder.

Escenografía: María Nieves R. de León y Juan Luis Montero.

Jefe de maquinaria: Guillermo Pérez.

Luminotecnia: José Luis Rodríguez y Delta.

Vestuario: Peris.

Muebles: Mateos.

Ayudante de dirección: José Luis Montero.

Producción: Dido, Pequeño Teatro de Madrid.

Intérpretes: Margarita Lozano (Julia), Rodolfo Beban (Juan) y Silvia Roussin (Cristina).

Estreno: 1961¹⁸³.

CRÍTICA

DOMÉNECH 1961, GÓMEZ PICAZO 1961 A, MARQUERIE 1961 A, MOSTAZA 1961 Y PREGO 1961 A.

Prego sabe apreciar el inmenso valor de la obra de Strindberg: la universal lucha de sexos, la tensión sostenida, el juego de pasiones, la observación del alma humana, el mecanismo teatral perfecto o los breves parlamentos cargados de contenido. Alaba también el trabajo de los actores y la dirección delicada en sus matices y potenciadora de rasgos de virilidad. Todo roza la excelencia, excepto algunos espectadores, que no saben entender el texto y se ríen en los momentos más profundos.

Marquerie considera que la traducción ha sabido conservar con fidelidad la intención del diálogo original —«un dramón pasado y pesado»—. A la dirección solo le critica «algún defecto de excesiva morosidad y opacidad de tono».

Para Mostaza, Narros «imprimió un ritmo lento en demasía pero demostró que comprende bien la manera psicoanalítica del drama de Strindberg». Gómez Picazo también acusa a Narros de morosidad y critica la elección de tonos y el movimiento de personajes (colocados muchas veces de espaldas).

¹⁸³ El espectáculo se presentó en varios colegios mayores.

Doménech alaba la calidad y la seriedad de la puesta en escena pero critica la lentitud, especialmente de la segunda parte, ve falsa la escena de la muerte del pájaro, considera la interpretación de Beban excesivamente grandilocuente y se lamenta del tono bajo que usa en varios momentos Margarita Lozano. Lozano dio bien el personaje e hizo un trabajo intenso; de forma anecdótica la crítica en conjunto alaba su valor al permanecer en escena a pesar de haberse herido con la jaula.

ANATOL

Título: *Anatol*.

Autor: Arthur Schnitzler.

Traductor: Jaime Vigo.

Escenografía y vestuario: Víctor María Cortezo.

Intérpretes: Carlos Estrada (Anatol), Carmen de la Maza, José Vivó (Max), Luchy Soto, Margarita Lozano, María Dolores Pradera, María Luisa Merlo, Marta Povedano y Mer Casas.

Productor: Julio Torija.

Estreno: Teatro Eslava de Madrid, 3 de julio de 1961.

CRÍTICA

GÓMEZ PICAZO 1961 B, GONZÁLEZ RUIZ 1961, MARQUERIE 1961 B, PREGO 1961 B Y VIGO 1961.

Su traductor escribe en páginas de *ABC*, a modo de antecrítica, lo que supone la presentación al público español de la reconocida figura de Arthur Schnitzler. El texto elegido es una comedia vienesa en siete episodios sobre una especie de don Juan. Se trata de un texto lleno de ironía, a veces cáustica y a veces desenfadada, y de crítica hacia el esnobismo de todas las épocas. La obra se ha reestrenado con éxito en Viena y Luis Escobar no duda en programarla en el teatro Eslava con un plantel de primeras figuras. De Narros indica: «Con su inagotable entusiasmo, ha imprimido a la obra toda su lozanía y actualidad, resistiéndose a hacer una evocación nostálgica más».

Marquerie considera limpia la versión de Vigo. La dirección fue fina, delicada y elegante aunque en ocasiones el tono resultó demasiado bajo. Elogia el decorado y los figurines de Cortezo «por su delicia de color y de estilización, por su fantasía y por su gracia, por su línea garbosa, exquisita y original». Los tres últimos cuadros, los más graciosos, recibieron grandes ovaciones, como indican varios críticos.

Prego aprecia «el gusto exquisito con que Víctor María Cortezo ha reconstituido el clima de época a través de decorados y figurines. Al humor del texto se sobrepone este otro humor de la evocación plástica, que viene a ser como un comentario mudo de la acción dramática». Narros «acertó a dar a la representación el tono de alegre desenfado» necesario.

Por último, para González Ruiz y Gómez Picazo, la obra carece de interés —poco ingeniosa, vulgar, monótona y falta de acción y contemporaneidad—, y el único mérito es el atractivo trabajo de montaje e interpretación.

OBRA BREVE DE BERNHARD SHAW

Autor: Bernhard Shaw.

Producción: Teatro Estudio de Madrid.

Intérpretes: Alumnos de la escuela.

Estreno: Teatro Victoria [se desconoce la fecha]. Una sola función¹⁸⁴ para conmemorar el centenario de representaciones de *Mi querido embustero*, con Fernando Fernán Gómez y Conchita Montes.

En opinión de Francisco Vidal, actor del espectáculo, el montaje no obtuvo buenos resultados dados los pocos días de ensayo y la falta de experiencia de sus actores.

¹⁸⁴ Era habitual en aquellos años hacer funciones de una sola noche. En muchos casos esto se debía a la censura que podía prohibir una obra pero daba permiso para que se representase exclusivamente una noche con gente cercana como público.

***EL HOSPITAL DE LOS LOCOS. LA FARSA LLAMADA DANZA DE LA
MUERTE***

Títulos: *El hospital de los locos. La farsa llamada Danza de la Muerte.*

Primera versión de *El hospital de los locos*

Autores: José de Valdivielso y Juan de Pedraza.

Producción: Teatro Estudio de Madrid.

Intérpretes: Alumnos de la escuela (entre los que figuran Francisco Vidal o José Carlos Plaza).

Estreno: Instituto de Cultura Hispánica, 1 de febrero de 1963. Viajó al Teatro de las Naciones de París.

CRÍTICA

M. P. F. 1965.

Escribe el corresponsal del periódico *ABC* en París:

En el cuadro de Teatro de Ensayo del Teatro de las Naciones, y en la serie de representaciones que se ofrecen en la sala del Montparnasse-Gastón Baty, se ha presentado la compañía del Teatro Estudio de Madrid, en tres sesiones con el mismo programa: *La farsa llamada Danza de la Muerte*, de Juan de Pedraza, y *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso, dos piezas tragicómicas de nuestro antiguo teatro. A la crítica francesa no ha dejado de chocarle el espectáculo, que podría situarse dentro de los arqueológicos, y en el que ha visto cierto encanto. Lo que ha elogiado más ha sido la dirección escénica del señor Narros, y María López Gómez, con el vestuario, y, en cambio, ha subrayado —no es un vituperio tratándose de estudiantes y principiantes— la poca consistencia de la interpretación en el cuadro de esta temporada de teatro de ensayo.

LILY Y BONITA. AMAHL Y LOS REYES MAGOS¹⁸⁵

Títulos: *Lily y Bonita. Amahl y los Reyes Magos*¹⁸⁶.

Autores: José María Sanmartín y Gian Carlo Menotti.

Dirección musical *Amahl*: Alberto Blancafort.

Escenografía: Miguel Narros.

Vestuario *Lily y Bonita*: Miguel Narros

Vestuario *Amahl*: Gloria y Juan de Cárdenas.

Coreografía: Elna Ornberg.

Maestro ballet: Leif Ornberg.

Producción: Teatro de Juventudes de la Sección Femenina «Los Títeres».

Intérpretes *Lily y Bonita*: Esther Arribas, Esther Galindo, María del Carmen Barrero, Pepita Camacho, Juan López, Asunción Atienza, María Cristina Gil, Goyo Montero, Isabel Marquín, Pili Baizán, Isabel Munurra, Ana María Chachón y Carmen Sauce.

Intérpretes *Amahl*: Lola Quijano, Julio Catania, Rafael Samaniego, Jesús Aguirre y Rubén García Martín. Soprano: Isabel Penagos. Bailarines solistas: Goyo Montero y Carmen Sauce.

Orquesta Sinfónica de Madrid y Coros de Radio Nacional de España.

Estreno: Teatro de la Zarzuela, 15 de diciembre de 1963.

¹⁸⁵ No se han encontrado referencias en prensa sobre el espectáculo.

¹⁸⁶ Espectáculo pensado para público infantil en los meses de Navidad.

TRES AMIGAS

Título: *Tres amigas*.

Autor: Hilda Bates.

Producción: Teatro Estudio de Madrid.

Intérpretes: Mayra Rey, Montserrat Custodio, María Jesús Hoyos, Francisco Guijar, Enrique Paredes y Esmeralda Adams.

Estreno: Instituto de Cultura Hispánica, 13 de junio de 1963.

CRÍTICA

LLOVET 1963.

Esta pieza quedó finalista del II Premio Tirso de Molina, convocado por el Instituto de Cultura Hispánica. Tras la representación de las cuatro finalistas, Enrique Llovet redacta su opinión considerando todas ellas «detestables»: «Cuatro obras que no pueden ser consideradas seriamente porque tienen el tono mísero de unas composiciones de domingo escritas por escolares desganados. *Tres amigas* (...) es un cuadro tan amplio de unas costumbres tan poco enraizadas que su ambición solo corre parejas con su trivialidad». Considera a Narros, y a los restantes directores, heroicos, y ve los repartos de las piezas finalistas extensos y entusiastas. En resumen, observa falta de rigor literario y teatral en los textos, y solicita declarar desierto el premio.

LOS MILAGROS DEL JORNAL. EL VILLANO EN SU RINCÓN.

Títulos: *Los milagros del jornal. El villano en su rincón.*

Autores: Carlos Arniches y Lope de Vega.

Escenografía: José Redondela (*Los milagros del jornal*) y Vicente Viudes (*El villano en su rincón*).

Figurines: Vicente Viudes.

Música: Manuel Parada.

Intérpretes *Los milagros del jornal*: Olga Peiró, José Carabias, Amparo Martí, Anastasio Alemán, María José Fernández, Jacinto Martín, Ángel León y Joaquín Roa.

Intérpretes *El villano en su rincón*: Sonsoles Benedicto, Susana Canales, Juan Sala, Ricardo Merino, Claudio Sentís, Guillermo Marín (Juan Labrador), José Caride, Luis González Páramo, Juan Margallo, Arturo López, Rosa Fontana, Francisco Cecilio, María Jesús Hoyos, Juan Jesús Gómez, José Franco y Francisco Casares.

Estreno: Teatro Español de Madrid, 22 de diciembre de 1964.

CRÍTICA

CORBALÁN 1964, DE JUANES 1964 Y LLOVET 1964.

Señala Enrique Llovet que el montaje de Narros de *El villano en su rincón* es «expresivo, minucioso, feliz en la composición de las figuras y clarificante». Cree que tiene un error: el situar la acción en París, cuando los tipos presentados son «españoles ¡y aceituneros!». Indica el crítico que Lope de Vega debió optar por el «ingenuo truco» de situar la acción en Francia —truco que no debe ser tenido en cuenta— para no sacar a Felipe III a escena. Por otra parte, censura el hecho de que, salvo Guillermo Marín y Ricardo Merino, los restantes actores no saben decir el verso: «renglonean todos (...), se dejan a un lado la intención y aún la puntuación, y persiguen, línea a línea, una cadencia rítmica que es monótona, traiciona el pensamiento y musicaliza en extremo lo que unas veces es poesía lírica, pero, en general, poesía dramática. Añade que la inseguridad les hace alejarse de sus personajes (critica la sonrisa permanente de Juan Sala). Considera bastante fiel la versión «salvo en la distribución de los romances y en la triste mutilación de las canciones». La propuesta conquistó al público, sobre todo a partir del segundo acto.

Corbalán también alaba el trabajo que Marín realiza con el verso clásico, dice que es uno de los pocos actores del panorama teatral que sabe hacerlo, y opina que da a su rústico la «delicada aspereza» y la «gravedad específica que requiere». José de Juanes subraya que la «suave» pieza «fue dicha por Guillermo Marín con la serenidad y donaire con que deben

decirse las obras clásicas de este tipo, donde los gritos están de más y todo se confía al estudio psicológico del tipo. Añade Corbalán que el resto del elenco secundó al protagonista con profesionalidad pero sin brillantez individual, y tacha la representación en resumen de «aceptable y honesta», describiendo los decorados como «bonitos, elegantes y muy lopescos», con figurines «a lo francés» —al igual que Llovet, Corbalán cree que esta decisión es un error—.

De Juanes ahonda en el meritorio trabajo de dirección de Narros: «En la primera parte de la comedia, con mutaciones a la vista del público, decorados simbólicos y demás aparato que exige la moderna visión del espectáculo teatral. La segunda parte, menos cuidada, abundó en oscuros y cortinas de separación, que ya solo se usan en las revistas populares. “Item” más: el decorado rambalesco que cierra la comedia, mal iluminado en los segundos términos, resulta totalmente fuera de estilo en relación con los del resto de la comedia. Daba la sensación de haberse montado precipitadamente esta segunda parte, con lo que no se mengua la categoría del director, puesta de manifiesto en la primera y en el entremés”. En relación a la música indica que «Manuel Parada ha escrito unos momentos musicales y unos bailables de profunda inspiración popular».

Respecto a *Los milagros del jornal*, Llovet, aunque aprecia la revisión de Arniches y de las obras en un acto, cree que ambos textos tienen un carácter muy distinto como para ponerlos juntos, lo que debió provocar desconcierto en el público, que se mantuvo frío al comienzo de la obra de Lope de Vega. A José de Juanes por el contrario le parece lograda la unión. La crítica no duda en valorar la pieza de Arniches como una joya documental sobre la clase trabajadora urbana.

Mientras que Llovet dice que los actores estuvieron tímidos y frenados, y que el público permaneció dividido entre aquellos que aplaudieron y los que protestaron, Corbalán piensa que los intérpretes fueron eficaces, disciplinados y encajados en el conjunto, y que el decorado realista y la dirección resultaron acertados. De Juanes amplía la información destacando los trabajos de «Olga Peiró y Amparo Martí, aquella en el papel de protagonista, que hizo a tono brillante, cual corresponde a una acción propicia al desgarramiento popular; esta, Amparo Martí, en un breve papel que le bastó para dar, como siempre, una lección de sobriedad, humanidad y gracia. Bien Anastasio Alemán y excelente en su personaje episódico Joaquín Roa».

SICOANÁLISIS DE UNA BODA

Título: *Sicoanálisis de una boda*.

Autor: Fernando Vizcaíno Casas.

Producción: Compañía de Jaime Mora y Aragón.

Intérpretes: María Luisa Merlo, Guadalupe Muñoz Sampedro, Terele Pávez, Carmen Lozano, Jaime de Mora y Aragón, Antonio Martelo, José Carabias, Ramón Corroto y Alfonso Goda.

Estreno: Teatro Maravillas de Madrid, 4 de marzo de 1965.

No se han encontrado textos en prensa de esta obra del prolífico novelista Vizcaíno Casas. Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebreda [2002] comentan:

Es una comedia de enredo, vecina del vodevil, que contó con el gancho escénico del aristócrata y pésimo actor Jaime de Mora, dirigido por Miguel Narros y con la colaboración de un buen plantel de actores. Alternativamente la acción se va situando en la vivienda del novio (cazadores poco avisado) y en la casa de la novia (ingenuos burgueses celosos de la felicidad de su única hija) y provocando una serie de malos entendidos, en una doble dirección, que ponen sucesivamente en peligro el proyectado matrimonio y el pago de las muchas deudas que el novio tiene, pendientes de su cambio de estado y —por tanto— de liquidez. Un notario —parodia del gremio— entra en el juego para enamorar a la despechada amante del frescales y un final sorpresa, sin gracia, desmejora lo que, a ratos, es una comedia con cierta ironía en las situaciones y buen pulso para el divertimento sin mayores pretensiones.

PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO

Título: *Proceso por la sombra de un burro*.

Autor: Friedrich Dürrenmatt.

Adaptación: María López y Miguel Narros.

Dirección: José Carlos Plaza (Narros colabora como asesor).

Escenografía y vestuario: Miguel Narros.

Producción: Teatro Estudio de Madrid.

Intérpretes: Carmen Álvarez Buylla, Trinidad Rugero, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Antonio Llopis, Miguel Ángel G. Ayones, José María Buzón, Julio Morales, José Carlos Plaza, Francisco Salazar, Antonio Llopis, José María Buzón, José Luis Renovales y José Luis Alonso de Santos.

Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 1 de febrero de 1966.

CRÍTICA

LLOVET 1966.

Llovet aplaude el trabajo realizado por este entusiasta grupo de jóvenes desconocidos del TEM. Un «luminoso, desenfadado e inteligente espectáculo, este es el que está obligado a darnos el teatro de nuestro tiempo: por su vivacidad, por su enraizamiento en nuestros problemas, por su capacidad de síntesis, por su ímpetu, por su fuerza provocadora, por hacernos meditar, por hacernos reír, por encantarnos sin hipnotizarnos, por su limpieza intelectual y artística». Magnífica versión del texto de Dürrenmatt, originariamente texto radiofónico, pero espléndidamente adaptado para la escena, con gags y efectos innumerables, y enriquecido con movimiento vivo y sugerente, que despliega ante el espectador todos los estímulos críticos y humorísticos del autor suizo.

Los estudiantes que representan la pieza por su inexperiencia todavía no tienen las voces colocadas y trabajan dentro del método de Stanislavski, renunciando a unas posibilidades y potenciando otras. El trabajo de dirección, firmado principalmente por José Carlos Plaza, se considera «de una brillante índole creativa. De acuerdo con los cánones, fomenta y valora las cualidades individuales de sus compañeros. Distribuye las energías del grupo con extraordinario talento. Ha encontrado un gentil tono general para las voces y un ritmo vivo para los movimientos. Ha concebido la representación como una totalidad y no como una suma de situaciones. Y ha volcado sobre él todo un risueño tarro de fantasía». Observa el crítico un elenco de actores con gran control de sus emociones, gran complicidad entre ellos, gran fe escénica y una gama expresiva muy amplia y muy completa.

NUMANCIA

Título: *Numancia*¹⁸⁷.

Autor: Miguel de Cervantes.

Escenografía y vestuario: Francisco Hernández.

Iluminación: Miguel Narros.

Música: Bernaola.

Producción: Teatro Español¹⁸⁸.

Intérpretes: Berta Riaza (La Fama), Pilar Muñoz (España), José Carlos Plaza (Río Duero), Fernando Noguerras (Emisario), José Manuel Cervino (Emisario), Vicente Vega (Teógenes), José Luis Pellicena (Caravino), Agustín González (Marquino), Francisco Vidal (Leonicio), Alberto Blasco (Marandro), Ramón Corroto, Pablo León, Dionisio Salamanca, Joaquín Pueyo (Milbio), José María Guía (Muerto), María Luisa Ponte (Mujer), Julieta Serrano (Mujer)¹⁸⁹, Pilar Puchol (Mujer), Carmen Álvarez Buylla (Mujer), Trinidad Rugero (Chica), Ana Belén¹⁹⁰ (Lira), María Francisca Ojea (Madre), Pedro Ceballos (Hijo), J. L. Renovales (Hermano de Lira), Julio Morales (Soldado), Maruja García (Hija de Teógenes) y Eugenio Ríos (Servio), entre otros.

Estreno¹⁹¹: Teatro Español, 3 de octubre de 1966.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ-SANTOS 1966 Y 1968, GONZÁLEZ RUIZ 1966, LÓPEZ SANCHO 1966 A.

Según describe la prensa, Miguel Narros decide desligar la obra de la época romana y situarla en un plano intemporal, vistiendo a los numantinos de aldeanos y partisanos, y a los romanos de uniforme, con cascos de influencia germánico-prusiana y negros capotes nazis de las SS. Detalles como las escopetas, los cigarrillos y los relojes de pared se alejan también de la original *Numancia* presentada por Cervantes. Narros se propone reflejar el problema

¹⁸⁷ Presentada con motivo del 300 aniversario de la muerte de Cervantes, como un homenaje a Alberti. «Quería hacer la *Numancia* que había leído de Alberti. Lo que fue *El cerco de Madrid*, hecho por cuatro generales, que son Mola, Queipo, Franco y Sanjurjo, su visión de la *Numancia*. Yo quería mostrar a un pueblo desorganizado, que no tiene una táctica militar bien formada, al lado de un Ejército, de una potencia, como podía ser Roma en esos momentos de *Numancia*» [Amestoy Eguiguren, 2002 b].

¹⁸⁸ Narros planteará su programación en el Teatro Español con la puesta en pie de varios textos clásicos seguidos.

¹⁸⁹ No estuvo a lo largo de todo el montaje. Realizó una sustitución.

¹⁹⁰ Este fue el primer montaje en el que participó Ana Belén (Narros quería que la pareja de Marandro y Lira fuese muy joven, que hubiera nacido en la propia guerra con los romanos y que no hubiese conocido otra forma de vida que la guerra. Coincide el montaje con un momento en que está vivo el recuerdo de la guerra de Corea y muy presente el conflicto de Vietnam). La página web dedicada a la conocida actriz y cantante desglosa ampliamente la información respecto a cada uno de los espectáculos en los que participó: www.anabelenweb.com

¹⁹¹ El espectáculo viajaría a Florencia tres años después. Un crítico italiano escribirá sobre ella: «Un grito de libertad llega desde la España de Franco».

de la guerra de Vietnam donde se enfrentan un ejército organizado, portavoz del capitalismo, y un pueblo disperso pero fuerte, al tiempo que trata de hacer recordar la tragedia de la Guerra Civil española.

A pesar del vigor prometedor que Fernández-Santos observa en la entrada de Miguel Narros como director del Teatro Español, y de que el montaje propuesto tiene indudables excelencias, cree que el director presenta una visión superficial y contradictoria del texto, que ya de por sí le resulta aburrido —como a otros muchos receptores— desde su contemporaneidad. Considera de gran altura el planteamiento estético, pero opina que no está logrado el fondo ideológico en una obra política que requiere una claridad absoluta en el análisis y el tratamiento del texto —sobre el que interviene muy ligeramente transformando ciertos monólogos y alterando el orden de algunas intervenciones— y en la justificación de las intenciones y dimensiones que se le quiere dar. Los restantes críticos también resaltan la carga política de la pieza, y, observan que gran parte del público juzga la obra más por motivos ideológicos que puramente teatrales.

La crítica coincide en subrayar la acertada composición de grandes grupos con la que trabaja Narros. En la declamación del verso, los actores menos experimentados no consiguen alcanzar el aprobado y también despierta reparos el vestuario. Un notable se adjudica al decorado —que toma como punto de partida el *Guernica* de Picasso— y buena nota se pone a la música de Bernaola que abre la pieza con gritos y voces —el sonido solo parece flaquear según López Sancho en el momento de la muerte de la joven Lira—.

EL BURLADOR DE SEVILLA

Título: *El burlador de Sevilla*.

Primera versión.

Autor: Tirso de Molina.

Adaptación: Alejandro Casona.

Escenografía y vestuario: Francisco Nieva.

Trabajos en poliéster: Francisco Asensio.

Joyas: Castellanos.

Esgrima: José Luis Calderón.

Bailes: Charo Barón.

Diseño de luces: Fernando Arribas.

Ayudante de escenografía: Tom Bowles.

Ayudante de vestuario: Nananda.

Música: Carmelo Bernaola.

Coreografía: Charo Barón.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Carmen de la Maza (Fisabela), José Luis Pellicena (Don Juan), Ángel Terrón (Rey de Nápoles), Fernando Noguerras (Don Pedro), Francisco Vidal (Ripio), Víctor Valverde (Octavio), Alberto Blasco (Criado), Lola Cardona (Tisbea)¹⁹², Agustín González (Catalinón), Pedro Civera (Afriso), Juan Antonio Galán (Coridón), Ramiro Benito (Rey don Alfonso), Carlos Lemos (Comendador), Agustín Povedano (Catalinón), José María Buzón (Criado), Arturo López (Marqués de la Mota), Esperanza Alonso (Doña Ana), Ana Belén (Doña Ana en gira), Maruja García Alonso, Enrique Navas (Gaseno), Dionisio Salamanca, Julia Peña (Aminta), Eva Guerr (Belisa), Anastasio Campoy (Fabio), Amalia Ariño, Milagros Guijarro, Josefina del Río, José Antonio Frigols, Enrique Moya, Raúl Sender, Enrique Serra, Paulita Cabot, Victoria García, María del Carmen Ibáñez, Angelines Ortega, Luis Porcar, Mario Toas, César de Barona, Juan José Gómez, José Lara, Margarita Gómez, Juan Flores, Pedro Ceballos, Társilo Ceballos, Carmen Álvarez Buylla, Jesús García, Emilio Rodríguez Roldán y José Antonio Sánchez.

Estreno: Teatro Español, 27 de diciembre de 1966.

¹⁹² El papel lo iba a interpretar Terele Pávez pero una semana antes de la primera representación tuvo un ataque de pánico y abandonó la función. El estreno se retrasó una semana para poder incorporar a Lola Cardona.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ-SANTOS 1968 Y LÓPEZ SANCHO 1966 B.

Para López Sancho, Narros ha hecho un montaje preciosista pero falto de hondura («cautivado por lo externo, ha olvidado lo profundo, lo humano, lo que tiene de tremendo drama y su carácter de terrible sermón»). Se habla de un resultado desigual con una primera parte en el ámbito de una realidad frívola y pintoresca cargada de minucias y detalles, y una segunda parte demasiado esquemática, que no logra trasportarnos al plano teológico de lo mágico y sobrenatural. Se reconoce que Narros maneja bien a los intérpretes y figurantes y que es fino y gracioso en el tratamiento de la escena. El director organiza el escenario a la manera de los cuadros renacentistas que presentaban varias acciones de manera simultánea. Escribe López Sancho: «El recreo en las escenas de músicos y danzantes rompe la tensión emocional y da un aire barroco al espectáculo que tiene una intención diríamos plateresca, finísimamente articulada por Nieva en unos decorados y figurines exquisitos, realmente deliciosos, que dan a toda la representación un tono de estampa, de tabla renaciente y hacen de la pieza un bello espectáculo. Mutaciones, traslaciones, ambientes, están bella y ágilmente logrados y tienen una admirable fuerza de captación y de sugestión». Narros frivoliza algunos caracteres y diálogos, y el ritmo verbal se rompe al intentar recargar la acción de detalles (se quiere hacer de todo y se deja de hacer lo principal). Al movimiento recargado se suman aires de ballet burlesco y un sonsonete constante en un texto que debería recortarse. Destacan Lemos, Cardona y González.

Fernández-Santos califica el montaje de blando, torpón, superficial e ilustrativo, además de mal interpretado.

EL REY LEAR

Título: *El rey Lear*¹⁹³.

Primera versión.

Autor: William Shakespeare.

Versión: Jacinto Benavente.

Escenografía: Pablo Gago.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Carmelo Bernaola.

Realización decorado: Viuda de López.

Trajes: Cornejo.

Zapatería: Borja.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Combates a espada: José Luis Chinchilla.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Javier Loyola (Kent), Agustín González (Glóster), Juan Luis Galiardo (Edmund), Carlos Lemos (Rey Lear), Berta Riaza (Gonerila), Ana Belén (Cordelia), Julieta Serrano (Regania), Víctor Valverde (Albania), Fernando Nogueras (Cornualles), Francisco Ramos (Duque de Borgoña), José Carlos Plaza (Rey de Francia), José Luis Pellicena (Edgardo), Ramiro Benito (Usualdo), Antonio Cintado (Noble), Dionisio Salamanca (Bufón), Anastasio Campoy (Curanio), Miguel Vico (Criado), Emilio Espinosa (Viejo), Juan Antonio Galán (Capitán), Francisco Vidal (Médico)¹⁹⁴, Fernando Baeza (Mensajero), Raúl Sender (Heraldo) y Alberto Blasco (Criado), José

¹⁹³ Narros obtiene el Premio Radio Barcelona por este montaje.

¹⁹⁴ Francisco Vidal recuerda que, antes de comenzar a trabajar sobre *El rey Lear*, Narros tuvo ocasión de verle en unos ensayos de *Noche de reyes*, haciendo el papel de Sir Andrew. Le gustó tanto la labor interpretativa que había hecho que le ofreció el personaje del bufón. El primer día de trabajo se reunieron para la lectura del texto y, como se hacía en las compañías estables, repartieron los personajes en ese mismo momento. Cuando llegó el momento de definir el papel del bufón, ante la estupefacción de toda la compañía, se lo adjudicó a

Aparicio, César de Barona, Emilio Carbo, Neftali Fuertes, José Martínez Moreno, Samuel de los Ríos, Enrique Serra y Mario Toas¹⁹⁵.

Estreno: Teatro Español, 26 de marzo de 1967.

CRÍTICA

GONZÁLEZ RUIZ 1967 A, LÓPEZ SANCHO 1967, MARQUERIE 1967 Y OLIVA 1967.

López Sancho aprecia el trabajo realizado por Narros con la pieza de Shakespeare. Arrepentido de excesos anteriores, presenta una «tragedia despojada, desnuda, purificada de accidentalidades (...), devolviendo a la palabra su reino». Reduce el decorado «a un mínimo de elementos significativos, eliminados todos los recursos de luz y de sonido que hubieran podido llevar a una expresión exterior excesiva, en pasajes tan tentadores como la tempestad (...). Sobrio, justo, el decorado, con mínimas alusiones localizadoras, limpio y somero el juego de sirvientes que proceden a las mutaciones; ceñida y pura la pausa musical, exactas en su brevedad y limpidez las ilustraciones musicales¹⁹⁶, todo quedaba en el escenario del Español propicio a iluminarse con el fuego verbal de Shakespeare, al que don Jacinto Benavente dio belleza castellana guardando el concepto pero quitándole hálito trágico, grandeza estremecedora». González Ruiz y Marquerie también alaban el montaje. Oliva indica que en el Gran Teatro del Liceo, Narros y Gago emplean un gran juego de luces para la tempestad, cubriendo con los focos todo el decorado. Este mismo comentarista critica especialmente el trabajo de Juan Luis Galiardo, que rompe el ritmo con su personaje.

Dionisio Salamanca, que llevaba mucho tiempo trabajando con él. Posteriormente Vidal supo que le había entrado miedo por considerarle demasiado joven.

¹⁹⁵ Los últimos actores mencionados representan soldados y criados.

¹⁹⁶ Francisco Vidal recuerda con admiración la hermosa canción que Bernaola, colaborador con el que Narros se entendía especialmente bien, compuso para el bufón, inspirándose en la música de época de Shakespeare.

LAS MUJERES SABIAS

Título: *Las mujeres sabias* ¹⁹⁷.

Segunda versión.

Autor: Molière.

Traducción y adaptación: Enrique Llovet.

Escenografía y vestuario: Víctor María Cortezo.

Música: Carmelo Bernaola.

Realización decorado: Viuda de López.

Trajes: Cornejo.

Zapatería: Borja.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Escenario y bocetos: Francisco Fernández.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Mari Carmen Prendes (Filaminta), Luchy Soto (Belisa), Carlos Lemos (Crisalio), Narciso Rivas (Trintontín), Elisa Ramírez (Armanda), Juan Sala (Clitandro), José Luis Heredia (Arisyo), Teresa del Río (Enriqueta), Laly Soldevilla (Martina), Enrique Serra (L'Epine), José Luis Coll (Vadius), José Lara, Fernando de la Riva (Notario) y figurantes¹⁹⁸.

Estreno: Teatro Español, 26 de marzo de 1967.

¹⁹⁷ Este montaje obtuvo el Premio Ciudad de Valladolid a la mejor dirección, mejor escenografía y mejor compañía.

¹⁹⁸ El espectáculo saldrá de gira con modificaciones en el reparto (Berta Riaza, Julieta Serrano, Ana Belén, Guillermo Marín, Fabio León y Enrique Molla). Francisco Vidal también sustituirá también a un actor que enfermó y que representaba al criado principal.

CRÍTICA

GONZÁLEZ RUIZ B Y LÓPEZ SANCHO 1967.

Este segundo montaje de *Las mujeres sabias* logra tal éxito de público que permanece alrededor de tres años en cartelera¹⁹⁹.

Habla López Sancho de un ejemplar, «fino, pulcro y agudo» trabajo de traductor, a pesar de los amplios recortes de texto. Llovet parece haber tenido en cuenta la versión que hizo en 1950 Gómez de la Serna. Los «caracteres, argumentos y moralidad» han sido recogidos fielmente y los juegos verbales acertadamente trasladados al modo coloquial contemporáneo. Según él, el interés de Molière radica en su capacidad para recrear caracteres generales, personajes arquetípicos que llegan vivos hasta nuestros días.

Según el crítico, Narros ha servido la pieza con una «riqueza que a Molière le hubiera satisfecho». El director de escena opta por un decorado elegante y fantasioso, que toma como punto de partida la cubierta de la edición de 1682. Respecto al vestuario, se ha buscado una línea acomodada a la época y con toques fastuosos, que pueden resultar excesivos. Este fasto visual lo incorpora Narros a la interpretación, con un ritmo de «minué burlesco», que le va bien a la pieza y enlaza con las comedias-ballets de Molière. El trabajo de entonación, vocalización y movimiento, según López Sancho, ha mejorado con respecto a otras creaciones del director. Solo Laly Soldevilla parece estar excesiva en su corta aparición. En resumen, un trabajo pulcro y contenido.

González Ruiz remarca el éxito del espectáculo con un equipo de actores bien orientados y dirigidos.

¹⁹⁹ Ante el éxito de este montaje y de *El rey Lear*, se retomaron ambos, haciendo tres días de funciones para cada uno de ellos. Los actores estaban contratados toda la temporada.

EL RUFIÓN CASTRUCHO

Título: *El rufián Castrucho*.

Autor: Lope de Vega.

Versión: Arturo del Hoyo y José Ares.

Escenografía: Pablo Gago.

Realización decorado: Viuda de López y Muñoz.

Vestuario: Luis de Ben.

Trajes: Cornejo.

Zapatería: Borja.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Combates: J. L. Chinchilla.

Música: Carmelo Bernaola. Interpretada por la orquesta de RTVE.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Dionisio Salamanca (Álvaro), José Luis Pellicena (Jorge), José Manuel Cervino (Camilo), Víctor Valverde (Héctor), Pedro Civera (Belardo), Francisco Vidal²⁰⁰ (Pradelo), María Luisa Ponte (Teodora), Berta Riaza (Fortuna), Agustín González (Castrucho), Ana Belén (Escobarillo), Julieta Serrano²⁰¹, José Portillo (Guzmán), César de Barona (Mendoza), Julieta Serrano (Lucrecia), Fernando Nogueras (General), Javier Loyola (Don Rodrigo), Alberto Blasco (Paje), Fabio León, Fernando La Riva, Eva Guerr y Enrique Sierra.

Estreno: Teatro Español, 29 de abril de 1968.

²⁰⁰ Francisco Vidal rememora una pelea espectacular con más de diez actores en una taberna; una de las ideas gloriosas de Narros.

²⁰¹ Julieta Serrano se recuerda vestida de hombre, así como las bromas que le hacía Agustín González en escena, jugando con la desconfianza que tiene Castrucho hacia el personaje disfrazado.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1968, FERNÁNDEZ-SANTOS 1968 Y LÓPEZ SANCHO 1968 A.

La pieza trata sobre la vida soldadesca en un campamento español en la Italia del siglo XVI. La adaptación ha respetado el texto original eliminando los errores deslizados en la impresión de 1614 y suprimiendo reiteraciones innecesarias. El decorado revive la Italia de la época, aunque toda la puesta en escena huye de la reconstrucción arqueológica, pensando en el público contemporáneo. La prensa elogia la elección y redescubrimiento de este texto.

Lorenzo López Sancho resalta el buen resultado de la puesta en escena, cuyas principales virtudes son el ritmo alcanzado y la excelente interpretación de Agustín González.

Para Fernández-Santos, Narros trivializa esta comedia que no tiene nada de trivial, buscando el ingenio por el ingenio. No cree que desde la dirección se haya hecho un trabajo en el que el espectador español pueda reconocerse a sí mismo, y estima que se ha optado por una representación deficiente de los personajes que propone Lope de Vega, a los que Narros convierte en títeres delirantes próximos a la *Commedia dell'Arte* — propuesta ni afortunada, ni nueva—. Este punto de vista lo relaciona con los otros estrenos infructuosos —salvando algunos aspectos de *Numancia*— que el director ha presentado en el Teatro Español.

DON JUAN TENORIO

Título: *Don Juan Tenorio*.

Primera versión.

Autor: José Zorrilla.

Escenografía: Pablo Gago.

Realización decorado: Viuda de López.

Figurines: Luis de Ben.

Trajes: Cornejo.

Zapatería: Borja.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Música: Carmelo Bernaola.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: José Luis Pellicena (Don Juan Tenorio), Fabio León (Buttarelli), Dionisio Salamanca (Ciutti), Francisco Vidal (Miguel), Javier Loyola (Don Gonzalo de Ulloa), Narciso Ribas (Don Diego Tenorio), Víctor Valverde (Don Rafael Avellaneda), José Luis Heredia (Capitán Centellas), Agustín González (Don Luis Mejía), César de Varona (Gastón), Francisco Benlloch (Alguacil 1º), José Portillo (Alguacil 2º), José Manuel Cervino (Pascual), María Jesús Hoyos (Doña Ana de Pantoja), Mary Carmen Prendes (Brígida), Julieta Serrano (Lucía), Luchy Soto (Madre abadesa), Ana Belén (Doña Inés de Ulloa), Eva Guerr (Hermana tornera), José María Guía (Alguacil 3º), Javier Lafuente (Alguacil 4º), Santiago Beltrán (Alguacil 5º) y Juan Sala (Escultor).

Estreno: Teatro Español, 10 de octubre de 1968.

CRÍTICA

ARROYO 1968 Y LÓPEZ SANCHO 1968 B.

Narros propone, según López Sancho, un don Juan que trata el amor de forma más técnica que apasionada. Trabaja sus conquistas desde la reflexión, la consciencia y el oficio. Narros dirige dando primacía a la objetividad sobre la subjetividad —por ejemplo, no desaparece la estatua de doña Inés del sepulcro en ningún momento, aunque la alucinación de don Juan no le permita verla—; el problema es que en algún momento le falta continuidad a esta interesante y aceptable idea —se pone como ejemplo la presencia de don Gonzalo en el convite, presencia que objetivamente no existe—. La escenografía de Gago, según el crítico, queda empobrecida al eliminar las sugerencias locales, y se permiten ciertas licencias espaciales (como la presencia de doña Ana y Lucía en la calle) que restan misterio y encanto a la pieza. Una versión, en resumen, más naturalista y menos fogosa y lírica que las usuales; una puesta en escena que a veces resulta lenta y falta de ritmo, aunque se haya conseguido una buena dicción; un planteamiento hondo e inteligente pero que requeriría un estudio más exhaustivo para alcanzar el nivel requerido. La interpretación es desigual: por ejemplo, Pellicena da mejor el don Juan angustiado que el triunfante, Mari Carmen Prendes no asume la Brígida convencional pero tampoco logra otra línea de personaje que la supere, Ciutti y Butarelli quedan difuminados y Agustín González presenta una personalidad y un aspecto equivocados, que le aproximan más al rufián Castrucho que al idealista don Luis. La música de Bernaola por último no atrapa, no se adapta al mensaje de la obra ni enriquece la pieza.

Por su parte, Arroyo aprecia las innovaciones de Narros pero considera la obra exenta de interés en la actualidad; demasiado conocida y representada como para conseguir emocionar.

LAS MOCEDADES DEL CID

Título: *Las mocedades del Cid*.

Autor: Guillén de Castro.

Versión: José García Nieto y José Hierro²⁰².

Escenografía: Ortiz Valiente.

Vestuario: Elisabeth H. Buckley.

Música: Alberto Blancafort.

Combates a espada: José Luis Chinchilla.

Asesor ceremonias litúrgicas: Antonio Montero.

Ayudante de dirección: Ángel García.

Dirección adjunto: María López Gómez.

Realización de decorado: Viuda de López.

Trajes: Peris.

Regidor: Eduardo Lalama.

Zapatería: Monteagudo.

Apuntador: José Burgos.

Atrezo: Mateos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Peluquería: Puyol.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Guillermo Marín (Diego Laínez), Andrés Mejuto (Rey Fernando), Berta Riaza (Urraca), Julieta Serrano²⁰³ (Jimena), María Jesús Hoyos (Reina), José Luis Pellicena (Rodrigo), José Luis Heredia (Arias Gonzalo), Rafael Guerrero (Sancho), Agustín González, Narciso Ribas (Peransules), Francisco Vidal²⁰⁴ (Bermudo Laín), Carlos del Pino (Hernán Díaz), Luchy Soto (Elvira), Fabio León (Rey moro), César de Barona (Conde de Cabra), Javier Loyola (Martín González), Tomás Simón (Conde Nuño), José Manuel Cervino (Rey Alonso), Carlos San Martín (Gonzalo Arias), José María Guillén (Diego Arias), Dionisio Salamanca (Rodrigo Arias), Francisco Benlloch (Pedro Arias),

²⁰² Fundieron *Las mocedades del Cid* y *Las bañeras del Cid*, ambas de Guillén de Castro. Es más conocida la primera de las piezas.

²⁰³ Sustituida luego por Ana Belén, probablemente porque Julieta Serrano rescindió su contrato de un año para ir a hacer *Las criadas* con Nuria Espert. Serrano estaba cansada de hacer teatro clásico. Miguel Narros se enfadó con ella y no la volvió a contratar hasta muchos años después.

²⁰⁴ Recuerda Vidal con cariño las grandes peleas que trabajaron prácticamente sobrevolando las cabezas de los espectadores.

Máximo Huerga (Arias Arias), Juan Sala (Bellido Dolfos), Víctor Valverde (Diego Ordóñez) y Fernando La Riva (Conde García).

Estreno: Teatro Español, 15 de noviembre de 1968.

CRÍTICA

GÓMEZ PICAZO 1968 Y LÓPEZ SANCHO 1968 C.

Gómez Picazo no se muestra a favor de la adaptación que García Nieto y Hierro han presentado de los textos de Guillén de Castro. Además le parece claramente mejor obra *Las mocedades del Cid* que *Las hazañas de Cid*. Plantea, por otra parte, una serie de quejas a la dirección de escena: los cantos fúnebres cuando alguien fallece —intervenciones que no dejan oír las réplicas de los restantes personajes—, las luces que se apagan y se encienden caprichosamente o las actitudes lacrimógenas excesivas cuando los personajes mueren o son heridos. El crítico piensa que no se puede entender lo que es un clásico si no se da primacía a la palabra. Por último, el sintético decorado se ajusta a la dirección de escena propuesta y el vestuario se considera excesivamente lujoso.

Según López Sancho, Narros presenta una apreciable propuesta partiendo de un magnífico trabajo literario en el que los adaptadores consiguen mezclar sutilmente vocablos arcaicos junto a nuevos términos. En páginas de *ABC* publica que el director ha montado

un escenario sobrio, quintaesenciado, sugiriendo los espacios, moviendo el campo en un excelente juego de cuadros apenas separados por oscuros, por paralizaciones plásticas de los personajes, lo que hace de la obra un friso de momentos plásticos, dramáticos y poéticos solo perturbado en alguna ocasión por figurines excesivamente líricos. El ritmo de la acción es sostenido. Las transiciones, bien calculadas para mantener una tensión que podría desfallecer por falta de suspensión y de sorpresa, y contribuye eficazmente a tan difícil logro el acierto de las ilustraciones musicales, que no son solo eso, sino invisible personaje, cuadro sonoro de ambiente, fondo y comentario de la acción, de su emoción, de su fuerza.

Subraya la incorporación necesaria de actores prestigiosos como Marín y Mejuto, capacitados para decir el verso con sonoridad y significado, confiriendo a sus personajes una gran altura humana.

MEDIDA POR MEDIDA

Título: *Medida por medida*.

Autor: William Shakespeare.

Versión: Enrique Llovet.

Escenografía: Ortiz Valiente.

Vestuario: Luis de Ben²⁰⁵.

Música: Carmelo Bernaola.

Realización decorado: Viuda de López.

Trajes: Talía.

Zapatería: Monteagudo.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Guillermo Marín (Duque), José Luis Heredia (Escalo), Agustín González (Angelo), Víctor Valverde (Lucio), Fabio León (Caballero 1º), César de Barona (Caballero 2º), Mari Carmen Prendes (Sobrehecha), Dionisio Salamanca (Pompeyo), José Luis Pellicena (Claudio), Javier Loyola (Alcaide), Juan Sala (Padre Tomás), Berta Riaza (Isabel), Eva Guerr (Francisca), Fernando La Riva (Codillo), Narciso Rivas (Espuma), Tomás Simón (Juez), Francisco Benlloch (Criado), Ana Belén (Julieta), María Jesús Hoyos (Mariana), Fabio León (Abhorson), Carlos del Pino (Mensajero), José Manuel Cervino (Bernardino), Francisco Vidal (Hermano Pedro), José Ramón Pardo, Carlos San Martín y José Portillo.

Estreno: Teatro Español, 29 de enero de 1969.

²⁰⁵ Marido de Paca Ojea.

CRÍTICA

GÓMEZ PICAZO 1969 A Y LÓPEZ SANCHO 1969 A.

Se parte de una versión muy fiel al texto original. Dice López Sancho que Narros, con los años transcurridos en el Español ha aprendido a respetar el valor de los grandes textos:

De la frivolidad con que un día superficializó un texto de Tirso, ha llegado a esta sabrosa meseta en que sabe dar un texto de Shakespeare libre de acciones secundarias, colocando al actor que profiere sentencias más graves al borde del escenario; suspendiendo, a veces con exceso, la acción de los demás; haciendo oír, oír, oír, sin por eso olvidar que también hay que ver, o lo que sea, logrando un plausible equilibrio entre el justo predominio de la palabra y el sostén vigoroso de la plástica. Ha logrado Narros una interpretación que sin duda alguna es la más alta, la más valiosa de su trabajo en el Español. Si algo le encontramos que sobra es un poco de música ambiental. Si algo le falta, es algún movimiento de sorpresa, de pavor de emoción por parte de personajes de ambiente y principales que no hablan en escenas como, por no poner más que un ejemplo, la de la reaparición de Claudio sano y salvo. La plástica está muy bien servida por la sobriedad colorista del decorado, por la brillante sequedad intemporal de los figurines.

Estética y contenido que, según López Sancho, juegan con los contrastes; sonido cinematográfico y muy buenas interpretaciones en una de las obras más difíciles de Shakespeare.

Gómez Picazo, por su parte, considera que se ha hecho una versión digna de un texto con problemas. Juzga el trabajo de dirección descuidado e irregular. Y pone los siguientes ejemplos: «Están bien resueltas las mutaciones por medio de carras, pero en decorados y vestuario se abusa del plástico negro, hasta el punto de parecer que nos encontramos en una fábrica de impermeables». Opina también que los personajes están en general bien movidos, «pero hay un exceso de parrafadas cara al público; lo que contrasta, por cierto, con que se haga decir al Duque de manera directa a Claudio lo que claramente es un soliloquio en voz alta. El personaje de Lucio —especie de bufón— está equivocado del principio al fin. El preso Bernardino, que debiera salir a escena como borracho, y por borracho se le retrasa la muerte, no da la menor señal de embriaguez».

TE ESPERO AYER

Título: *Te espero ayer*²⁰⁶.

Autor: Manuel Pombo Angulo.

Escenografía: Wolfgang Burmann.

Vestuario: Talía.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: José Luis Pellicena, Luchy Soto, Narciso Ribas, Mary Carmen Prendes, María Jesús

Hoyos, Ana Belén, Rafael Guerrero y Javier Loyola.

Estreno: Teatro Español, 28 de febrero de 1969.

CRÍTICA

LÓPEZ SANCHO 1969 B

Tras la puesta en escena de varios textos clásicos en el Teatro Español, Narros se enfrenta al Premio Lope de Vega que, tradicionalmente, se produce y programa en este teatro público. La obra es un drama sobre dos ancianas que crean un mundo de fantasía tratando de huir de sus realidades. Su autor es psiquiatra y periodista. Según López Sancho²⁰⁷, nos encontramos ante una farsa trágica, con caracteres complejos y veraces, estructura eficaz, forma bella y expresiva, y lenguaje equilibrado con frases ingeniosas y diálogos definidos —aunque alguna reiteración podría ser limada—. Sobre este material, Narros ha hecho una tensa y convincente puesta en escena, y sus actores alcanzan unas interpretaciones excelentes.

²⁰⁶ El texto fue Premio Lope de Vega del año 1968.

²⁰⁷ En esta ocasión insiste nuevamente en que es uno de los mejores trabajos del director de escena.

EL SÍ DE LAS NIÑAS

Título: *El sí de las niñas*.

Primera versión.

Autor: Leandro Fernández de Moratín.

Escenografía y vestuario: Víctor María Cortezo.

Música: Manuel Angulo.

Realización decorado: Viuda de López.

Trajes: Talía.

Zapatería: Monteagudo.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Puyol.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Francisco Pérez Collado

Utilería: Benito Campoamor.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Guillermo Marín (Don Diego), Javier Loyola (Simón), Ana Belén (Doña Francisca), Mari Carmen Prendes (Doña Irene), Luchy Soto (Rita), Francisco Vidal (Calamocha), Juan Sala (Don Carlos), José Portillo (Mozo 1º) y Carlos San Martín (Mozo 2º)²⁰⁸.

Estreno: Teatro Español, 8 de abril de 1969.

CRÍTICA

ARAGONÉS 1969, GÓMEZ PICAZO 1969 B, LABORDA 1969 A Y LÓPEZ SANCHO 1969 C.

En una entrevista para el periódico *ABC*, Narros dice que su intención al programar este texto es dar a conocer a Moratín, autor de suma importancia dentro de la literatura dramática, y que trató de crear un teatro genuinamente español que permitiese a España alcanzar cierta importancia y salir del localismo. La escritura de Moratín rompió moldes, dando los primeros pasos hacia un teatro realista, casi naturalista —manera seguida por

²⁰⁸ Se repuso el 4 de febrero del siguiente año con algunos cambios en el reparto. Los actores incluidos en esta reposición fueron Monserrat Noé y Francisco Benlloch.

Antoine, Strindberg, Ibsen y Chéjov—. Al director del Teatro Español le interesa este título porque plantea el problema de la falsa educación de la juventud y además propone un profundo estudio de caracteres. Como en el teatro de Chéjov, aparentemente no pasa nada, pero realmente el destino de los personajes cambia por completo tras la jornada que pasan en la posada esperando para continuar el viaje. En la puesta en escena Narros se propone destacar las sutilezas de la pieza y su realismo, por encima de la teatralidad. Es una obra en la que cobra más importancia lo que no se dice que lo que se exterioriza.

Las críticas subrayan el ritmo alcanzado por la puesta en escena, su veracidad, su pulcritud, su equilibrio y su fidelidad. Se elogia la buena pareja que hacen los actores mayores, y en relación a los jóvenes, López Sancho escribe: «Ana Belén muy juvenil, muy sugestiva y Juan Sala viven el bello dúo de amor de angustia y obediencia del joven teniente, graduado Teniente Coronel por el rey y la muchacha lanzada al mundo, con acento romántico y buen oficio». El trabajo de Cortezo también fue alabado por público y crítica.

Gómez Picazo es el más crítico ante la reposición de este texto, cuyo valor no secunda. Además, cree que se ha presentado una puesta en escena excesivamente lenta y le desagrada la actitud de Mari Carmen Prendes entremezclando «morcillas» y pisando el texto de Marín.

LA PAZ

Título: *La paz*.

Autor: Aristófanes.

Adaptación: Fernando Díaz-Plaja.

Escenografía y vestuario: Fabiá Puigserver.

Música: Carmelo Bernaola.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Guillermo Marín, José Luis Heredia, Dionisio Salamanca, Charo López, Gloria Blanco, José Luis Pellicena, Luchy Soto, Lola Lemos, Narciso Ribas, Javier Loyola, Fernando La Riva, Javier Lozano, Yukio Shairay, Fabio León, José Lahoz, Francisco Vidal, Mircha Carven, Francisco Benlloch, César de Barona, Carlos Toren, Fabio León, Jacobo Monreal, Carlos San Martín, Salvador Bailén, Florencio Micó, Nobuhiro Miura, Eduardo Bea, Ángel Rodal, Linda Kilvington, Isabel Cardina, Eva Guerr y Alma Sino.

Estreno: Teatro Español, 23 de diciembre de 1969.

CRÍTICA

LABORDA 1969 B, LÓPEZ SANCHO 1969 Y TRENAS 1969.

El director de escena Miguel Narros hace frente a esta pieza del comediógrafo griego Aristófanes con alegría y desenfado, ya que es un autor que según Narros «da margen para hacer lo que se quiera». Para la concepción musical se parte de un planteamiento vanguardista aunque, por necesidades de movimiento del coro y acciones paralelas, se trabaja con un ritmo tradicional; el compositor habla de un «neorrealismo impresionista». El uso de flautas y una canción compuesta sobre un modo griego son los únicos acercamientos musicales al origen de la pieza. Los instrumentos convencionales se mezclan con sonidos naturales. Respecto al espacio escénico, se configura de la siguiente manera: la embocadura se abre por arriba, en ascenso frontal, para dar cabida visual a una estructura de finas maderas ensambladas en trama cuadrangular de cuerpos móviles. En el centro, accionada por cabrias, está instalada una máquina inspirada en un artilugio volador de Leonardo Da Vinci, que lleva colgado hasta el centro del patio de butacas al actor Guillermo Marín. Dos filas de asientos del patio se levantan a cada lado para dar paso a los actores. Y es que Narros entiende el alegato aristofanesco en favor de la paz conferida por Nicias entre Atenas y Esparta, como un espectáculo de participación.

Las osadas opciones escénicas elegidas despertarán opiniones encontradas. López Sancho comenta la labor realizada por Díaz-Plaja al convertir «una comedia idealista de un escritor de ultraderecha en una moderna pieza de protesta y denuncia», y describe el modo en que Narros ha desvirtuado este trabajo en una arrebatada puesta en escena, próxima al *happening* y que da prioridad al movimiento corporal, casi convirtiendo la comedia en ópera bufa.

EL CONDENADO POR DESCONFIADO

Título: *El condenado por desconfiado*.

Autor: Tirso de Molina.

Versión: Manuel y Antonio Machado.

Escenografía: Sigfrido Burmann²⁰⁹.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Francisco Arribas.

Ilustraciones cinematográficas: Jorge Grau.

Fotografía: Antonio Pérez Olea.

Música: Tomás Marco.

Realización decorado: Viuda de López.

Realización figurines: Peris y Sastrería Teatros Nacionales.

Trajes: Talía.

Zapatería: Monteagudo.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: María del Carmen Neila.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Insertos cinematográficos: Jorge Grau.

Fotografías: Antonio Pérez Olea.

Elementos Técnicos: Escuela Oficial de Cinematografía.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Director adjunto: María López Gómez.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Francisco Piquer (Paulo), José Luis Heredia (Pedrisco), Juan Sala (Demonio), Francisco Benlloch (Lisandro), Narciso Rivas (Octavio), Luchy Soto (Celia), Charo López (Lidora), José Luis Pellicena (Enrico), Javier Loyola (Galván), Enrique Serra (Mendigo), Carlos Toren (Roldán), Eduardo Bea (Cherinos), Fabio León (Escalante), Guillermo Marín (Anareto), Elvira Fernández (Vieja), Emilio Blanco, César de Barona (Bandolero 1º), Lola Lemos (Mujer), Linda Benlloch

²⁰⁹ Por este trabajo obtuvo Burmann el Premio Nacional.

(Muchacha), Ángel Rodal (Hombre), Ana Belén (Pastor), José Portillo (Bandolero 2º), Francisco Vidal (Carcelero), José Lahoz (Alcaide), entre otros.

Estreno: Teatro Español, 6 de marzo de 1970²¹⁰.

CRÍTICA

LÓPEZ SANCHO 1970 A.

Comedia mala, infantil, superficial, acartonada y aburrida. Desde la actualidad sus personajes parecen inverosímiles y guiñolescos, la temática teológica interesa poco y el planteamiento dramático es burdo y pueril. Narros no ha sido capaz de dejarse fascinar por él, y esto le ha conducido a una puesta en escena vacilante y desentonada, que fracasa especialmente en las escenas de violencia, poco creíbles y sustentadas en el grito y el movimiento. A pesar de todo, el director trata de introducir, sin éxito, novedades técnicas y escénicas como proyecciones cinematográficas, música moderna —pobre e inadecuada— o expresión corporal —renunciando a la humanización de caracteres y sentimientos, al tiempo que trata de distraer del texto—. Solo Guillermo Marín aporta sosiego, claridad y hondura a la pieza, en las dos escenas en las que participa.

²¹⁰ Dentro de «Los lunes del Español», el 9 de marzo, dio una conferencia el autor y sacerdote José Luis Martín Descalzo. La ponencia llevó por título: «Marco y época religiosa de *El condenado por desconfiado*».

LA MARQUESA ROSALINDA

Título: *La marquesa Rosalinda*.

Autor: Ramón María del Valle-Inclán.

Escenografía y vestuario: Francisco Nieva.

Música: Manuel Angulo.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Guillermo Marín, Luchy Soto, José Luis Heredia, Amparo Soler Leal, Charo López, Javier Loyola, José Luis Pellicena, Juan Sala, Carmen Martínez Sierra, Gloria Blanco, Francisco Benlloch, María José Román, Paloma Hurtado, Lola Lemos, Francisco Vidal, Fabio León, Carlos Toren, José Lahoz, Javier Lozano y Luisa Rodrigo.

Estreno: Teatro Español, 24 de abril de 1970.

CRÍTICA

José de Juanes 1970 y López Sancho 1970 b.

Según la crítica, Narros ha elegido un título modernista de Valle-Inclán que ha quedado completamente desfasado. Además, el director ha decidido poner en escena el texto íntegro²¹¹, consiguiendo un resultado lento, amanerado, pesado y aburrido que paraliza la inverosímil acción. Escribe López Sancho:

Los mismos elementos escenográficos, muy bellos ciertamente, creados por Nieva han olvidado los jardines para darnos la porcelana de los salones. Son bellos, pero fríos; movidos, pero poco funcionales. En el movimiento escénico surge una mixtura de intenciones, desde la vaga aspiración a jugar “comedia del arte” para Arlequín, al garrotín humorístico en que Narros convierte la escena burlesca, picaresca de los espadachines. Amanerada la versión, un tanto petrificada, hecho friso lo que debía ser traviesa vida cortesana, la falta de unidad tonal e interpretativa de los actores agrava los defectos aun dejando a salvo el decoro del esfuerzo. Estamos ante una versión inmadura.

Por tanto, resulta un error tanto la elección del texto como su tratamiento. Salva el crítico, algunos aspectos como la música de Angulo, con su leve corte dieciochesco, grato a aquella

²¹¹ Narros lleva esto hasta el extremo proponiendo que unas doncellas lean las acotaciones —idea que ya había usado con éxito José Luis Alonso en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*—. Esta propuesta generó problemas de ritmo (un aspecto que Narros solía dominar particularmente bien), con cortes que paralizaban la acción. Francisco Vidal recuerda el pateo que padecieron con el espectáculo, por este problema descrito y porque, tras las temporadas que Narros había permanecido en el Teatro Español, el público especializado deseaba un cambio de rumbo.

etapa de Valle-Inclán; la belleza de los figurines y los útiles escenográficos (el reloj o la fuente grotesca de Francisco Nieva), y la interpretación de algunos actores —Marín, Soler Leal o López, entre otros—.

José de Juanes informa de las opiniones encontradas que generó la propuesta. Considera que a la pieza le faltó unidad de expresión y que la representación fue desigual. Señala aciertos indiscutibles como el colorido de conjunto o las escenas de farsa bien tratadas, junto a fallos, como la excesiva utilización del reloj y la fuente, el mal uso del innecesario proscenio orquestal, o vulgaridades grotescas como los movimientos de Reparado y Junco.

LOS NIÑOS

Título: *Los niños*²¹².

Autor: Diego Salvador.

Escenografía: Luis de Ben.

Realización de escenografía: Viuda de López.

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Talía.

Atrezo: Mateos.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Maquinaria: Antonio Redondo.

Carpintería: Manuel Pinto.

Electricidad: Juan Moreno.

Utilería: Benito Campoamor.

Ayudante de dirección: Ángel García Moreno.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Ana Belén (Niño amarillo), Fernando Sotuelas (Niño negro), Miguel Ángel G. Ayones (Niño blanco), Javier Loyola (Director), José Luis Heredia (Bedel 1º), Juan Sala (Cicerón), Francisco Benlloch (Hombre), Francisco Vidal (Bedel 2º), Violeta Jiménez²¹³ (Madre) y Ángel Rodal (Hijo).

Estreno: Teatro Español, 19 de junio de 1970²¹⁴.

CRÍTICA

GALINDO 1970, LÓPEZ SANCHO 1970 C Y MONLEÓN 1970 A Y B.

Considera Galindo que el propósito de la obra es «señalar los defectos de un mundo movido por la ambición y el egoísmo y sus perniciosas consecuencias en la infancia y la juventud». Diego Salvador emplea, como medio expresivo, el símbolo y plantea una acción dinámica en la que varios sucesos de diálogo impresionista tienden a desarrollarse al mismo tiempo, subrayados por música electrónica. Para Galindo esta fábula alegórica escrita por Salvador resulta indudablemente de difícil montaje. El escenógrafo construye paneles

²¹² El texto fue Premio Lope de Vega del año 1970.

²¹³ Esta actriz irá vestida de amarillo, y la superstición habitual del mundo del teatro considerará que los problemas que tuvo esta función —censura, retrasos, etcétera—, se debieron a esta apuesta, según cuenta Francisco Vidal.

²¹⁴ La obra se estrena tras varias dilaciones. Estos retrasos se deben a problemas con la censura y a la polémica con las fotografías presentadas en la puesta en escena.

fotográficos que reproducen hechos actuales, denunciando la guerra, el crimen o la destrucción. Un teatro, en resumen, sin concesiones y que engendra discusión.

Monleón, en la revista *Triunfo*, dedica varias reseñas al polémico estreno de *Los niños*. Polémico por su fecha de estreno, en el poco valorado mes de junio, y polémico por las fotografías empleadas en la puesta en escena. Salvador, como ya he dicho, propone «fotografías generales sobre temas de violencia contemporánea», y la puesta en escena traiciona esta generalización, buscando una concreción. Dice el crítico que «con la especificación geográfica, el drama no solo ha tomado una hipócrita lejanía, sino que ha modificado sustancialmente la relación entre sus elementos y entre estos y el espectador»²¹⁵. Monleón lamenta algunos errores de reparto (especialmente en la elección de la actriz Violeta Jiménez) y la problemática surgida. Considera que *Los niños* podría haber sido el gran montaje de la temporada, dada la contemporaneidad temática y estilística del texto, alejada de lo rutinario de otros espectáculos del Teatro Español. Publica: «La conjunción general es muy estimable, consiguiendo Narros poner en pie una serie de acciones simultáneas, y sin embargo, agobiantemente incomunicadas entre sí. Una realidad escénica deliberadamente imprecisa, psicológica, rota».

López Sancho resalta el estreno de Narros como el mejor de la temporada; con un texto que merece el premio concedido. Dice que resultan acertados en la puesta en escena el realismo elegido, el vigor, el movimiento, el sonido y la decoración. Critica por monótono el momento central de la lectura de la carta del hijo y destaca la interpretación de «gran finura» de Ana Belén: «temblorosa», «palpitante» y de «emoción honda y verdadera».

²¹⁵ El autor hace pública una carta abierta en la que dice que en su texto «se describen una serie de fotografías no identificadas con ningún país, pero que el Teatro Español, al hacer el montaje de la obra, las ha fijado en unos determinados países, adquiriendo la obra por estas razones unas características tendenciosas donde únicamente existe una intención humanística». Por esta «deformación» no se hace responsable del estreno y cede sus derechos de autor al Instituto Cervantes.

EL CUADERNO ROJO

Título: *El cuaderno rojo*.

Autor: Robert Marasco.

Versión: Enrique Llovet.

Escenografía: José Sancha.

Realización de escenografía: Manuel López.

Música: Carmelo Bernaola.

Ayudante de dirección: Alfredo Osset.

Intérpretes: Carlos Lemos, Manuel Torremocha, Julio Arroyo, José Vivó, Pedro Civera, Fernando Sotuelas, Fidel Almansa, José Lahoz, Francisco Racionero, Rafael Blanco, Santiago Paredes, Abelardo Gutiérrez, Ángel González, Enrique Rambal, José Manuel López, Miguel Juan Caiceo, Alberto Baz, Luis Tríguez y Ernesto Orche.

Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 12 de noviembre de 1970.

CRÍTICA

LÓPEZ SANCHO 1970 D.

Historia desagradable, sádica e incomprensible sobre una universidad norteamericana donde se instaura un clima insoportable de violencia. Para López Sancho el autor ha intentado acercarse al grito de protesta estudiantil manifestada desde 1960, pero no ha alcanzado su propósito, reflejando una crueldad injustificada que convierte la pieza en un melodrama próximo a las películas de terror. En relación a la puesta en escena, matiza el crítico: «Miguel Narros ha montado con un riguroso realismo, con una complacencia en la exaltación de los ingredientes sádicos, esta pieza. No perdona nada al espectador. Ni los chafarrinones de sangre, ni el lúgubre resonar de los latigazos, ni los gemidos truculentos. Crea así un clima de horror bueno para ciertos espectadores especializados en tales sazones». Entre las virtudes del montaje, se destaca el rigor con que está conducida la acción, el logrado dramatismo expresivo, el ritmo de los movimientos de los estudiantes y, en general, la interpretación en su conjunto. Un único reproche: «En la escena final, Narros viola sin proponérselo la pared invisible que separa el despacho de profesores del pasillo de la escalera según el buen decorado de Sancha. No. No pueden participar si no es con el oído —jamás con la mirada— los estudiantes allí apostados en lo que sucede en el pasillo. Reproche menor a un brillante trabajo, apenas rebajado por esa deficiencia y por unas botas inoportunas».

SABOR A MIEL

Título: *Sabor a miel*.

Segunda versión

Autor: Shelagh Delaney.

Versión: Adolfo Lozano Borroy.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Manuel López.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Alberto Bourbon y el grupo Frecuencia.

Intérpretes: Ana Belén (Jo), Laly Soldevilla²¹⁶ (Helen), Eusebio Poncela (Gef), Nicolás Dueñas (Peter) y Agustín Ndjambo (Muchacho negro).

Estreno: Teatro Infanta Beatriz, 26 de marzo de 1971.

CRÍTICA

GÓMEZ PICAZO 1971, LÓPEZ SANCHO 1971 A, MONLEÓN 1971.

Gómez Picazo recuerda en su crítica que este texto fue montado por Narros hace diez años. Mientras que en su momento recibió parciales protestas, ahora consigue un unánime aplauso y se convierte en testimonio literario de una época, conservando un valor dramático y humano indudable. Narros conoce bien la pieza y ha realizado un buen trabajo.

Escribe Vergara Durán [www.anabelenweb.com]:

Para los decorados Miguel empezaría a colaborar con Andrea D'Odorico, en una relación que con el tiempo sería habitual. Este desnudó el escenario, luciéndose el ladrillo visto del escenario. Como decorado no había nada, simplemente muebles, se podían observar las conducciones de agua y electricidad. El público accedía al patio de butacas con el telón subido y sobre el escenario podía verse un salón viejo, lleno de trastos. (...) Los actores bajaban al patio de butacas en algunos momentos y sobre todo en el segundo acto, el protagonizado casi en exclusiva por Gef y Jo, ambos improvisaban mucho. Aunque se conocía el argumento, nadie sabía exactamente el texto de cada función, ni lo que iba a ocurrir. Eran indicaciones directas del director aprendidas a su vez por Miguel de su maestro: William Layton. Narros, quien usualmente, excepto el día del estreno, no solía acudir a las funciones no se perdió ni un solo día este *tour de force* entre Ana Belén y Eusebio Poncela y se convirtió en lo más aclamado por el público.

²¹⁶ Trini López sustituirá a Soldevilla en las últimas funciones.

Monleón cree acertado el montaje de esta pieza, sobre prostitución y homosexualidad, que ha estado prohibida en España durante años. Es un texto que nace a partir del curso londinense dirigido por Joan Littlewood en la barriada obrera de Stratford. Dice: «Se trataba de oponer a la tradición refinada de la alta comedia británica un teatro que reflejase la realidad de las gentes humildes», mostrando oposición hacia su pasado más inmediato. Impulsados por este objetivo nació una importante generación de autores (los *angry young men*), los más celebrados de los cuales fueron Osborne y Wesker, que encarnaban la línea culta del movimiento; la humilde Shelagh Delaney y Brendan Behan, en cambio, representaban la línea más popular, animada por un lenguaje espontáneo, una temática de carácter autobiográfico y un planteamiento menos profesionalizado. Añade Monleón:

Ahora ha montado una nueva versión de Lozano Borroy —al parecer en un tiempo record— Miguel Narros. Su trabajo es francamente superior al que solía ofrecer en el Español, donde parecía un tanto agobiado por las obligaciones «culturales» de su puesto. La labor de Ana Belén y Eusebio Poncela constituye el punto álgido de su puesta en escena, en la medida en que ambos ofrecen un tipo de interpretación interior y mantienen entre sus personajes una autenticidad de relación infrecuente en los espectáculos teatrales españoles. La incorporación de Laly Soldevila, un tanto estancada durante años en un cliché demasiado fácil y reiterado, es otro elemento positivo, tanto para la biografía artística de la actriz como para la línea estilísticamente joven de la representación. Nicolás Dueñas se mueve dentro del «tipo» férreamente prefigurado, y Agustín Ndjambo no logra superar con su adecuación física al personaje su evidente bisonñez de actor. El decorado de Andrea D’Odorico y la música de Alberto Bourbon —esta última sin desarrollar hasta sus últimas consecuencias— contribuyen a darle al espectáculo cierta dimensión épica, a evitar eso que llaman la «magia del naturalismo» y establecer una relación más crítica entre el espectáculo y los espectadores. El resultado, en su conjunto, es más que estimable y hace de *Sabor a miel* uno de los pocos espectáculos que «deben verse» hoy en Madrid.

López Sancho opina que Narros ha hecho una labor encomiable, añadiendo música servida a pie de obra, disponiendo a los actores a los lados del escenario, iniciando la acción con la dramática canción de la protagonista y esquematizando el decorado con un inclemente y sórdido realismo. Todo ello otorga una dimensión más rica al texto. Se juega con la desrealización del juego escénico, metiendo elementos de comedia musical y convirtiendo al protagonista en un servidor de escena. Considera acertadas las traiciones al texto realista y miserabilista.

¿TRAE USTED SU LLAVE?

Título: *¿Trae usted su llave?*

Autor: Juan José Alonso Millán.

Escenografía: Juan León.

Intérpretes: Gracita Morales, Aurora Redondo, Teresa Hurtado, Montserrat Julió, Silvana Sandoval, Charo López, Isabel Alemany, Maruja Recio, Paco Muñoz, Roberto Ariño, Ramón Reparaz y Mario Abad.

Estreno: Teatro de la Comedia, 24 de septiembre de 1971.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1971, GARCÍA ESPINA 1971 Y LÓPEZ SANCHO 1971 B.

Obra disparatada sobre la peripecia de una joven viudita de Ciudad Real, llena de acontecimientos caricaturescos, divertidos, erótico-pornográficos, y de temas populares de la fisionómica del pueblo español. El autor ha tratado de emplear dos estilos en su pieza: humor negro, grotesco, con aire de farsa delirante, para el prólogo, y comedia cómica, con tintes de juguete cómico o vodevil para el resto, sustentándose en la ética como fundamento de la anécdota escénica, y en el ritmo —una estructura que se convierte en rompecabezas tomando como inspiración la escritura de Jardiel Poncela—. Al fin y a la postre, sorpresas, risotadas y señoras estupendas priman en esta obra protagonizada por Gracita Morales —y escrita para ella— con sus tics, su voz y sus inflexiones, pero con menor fuerza cómica de la habitual en esta intérprete. Redondo y Muñoz están seguros en su trabajo actoral, y Sandoval y López, bellas, según la crítica. Reparaz compone su habitual personaje suavemente cómico y Hurtado resulta caricaturesca con un papel hecho a su medida. Según López Sancho: «Cumplen los demás, aunque hay una exageración que daña a sus escenas en el movimiento que le han puesto a Mario Abad». Añade: «Narros ha dado a pieza tan heterogénea, tan desmedida, una versión en dos ritmos, tal y como piden la parte expositiva, y la segunda parte». Sobre la escenografía opina: «El primer decorado está bien en su carácter levemente tétrico, pobretón y a lo provincial español de los años treinta, y el segundo es una decoración de discoteca muy adecuada a las escenas de erotismo-ficción que le están destinadas».

García Espina considera que el objetivo principal de Alonso Millán ha sido captar la risa del espectador; propósito conseguido al principio de la pieza pero perdido en su desarrollo.

HEDDA GABLER

Título: *Hedda Gabler*.

Autor: Henrik Ibsen.

Versión: Dolores Bermúdez de Castro.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Antonio Pérez.

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris.

Música: Carmelo Bernaola.

Producción: Natalia Silva y Andrés Magdaleno.

Intérpretes: Natalia Silva (Hedda Gabler), Luisa María Payán, María Paz Molinero, Lola Nevares, Andrés Magdaleno, Guillermo Marín y Fernando Cebrián.

Estreno: Teatro Muñoz Seca, 25 de diciembre de 1971.

CRÍTICA

LABORDA 1971 Y PREGO 1971.

El Muñoz Seca, que fue cine durante muchos años, es remodelado casi en su totalidad para abrir de nuevo sus puertas como teatro. El matrimonio de comediantes formado por Andrés Magdaleno y Natalia Silva son los responsables de la apertura de este espacio, un espacio hecho por y para actores, una sala íntima, instalada con amor y buen gusto. Y, para esta ocasión, han optado por un título de Ibsen, que profundiza en la emancipación de la mujer. Bermúdez de Castro ha realizado la versión de la obra con el deseo de sintetizarla al máximo pero sin suprimir ideas, y sopesando todas y cada una de las palabras empleadas. A su vez Narros, según manifiesta la misma traductora, ha hecho una labor magistral, «desentrañando el texto hasta sus más recónditas implicaciones, que bajo la contextura de una sociedad se ven las inquietudes oprimidas».

Cuando se le pregunta al director sobre la manera en que ha abordado la pieza, contesta: «Es principalmente una cuestión de diálogo y detalles. La obra es una larga conversación burguesa, sin altibajos, en lenguaje normal. Y de esa conversación va surgiendo el relieve de los personajes, su angustia, sus frustraciones. Es en ese tono coloquial donde creo que el director de *Hedda Gabler* debe hacer su mayor trabajo».

Prego considera que el texto presenta ante el espectador una vida plena de verdad y que es testimonio fehaciente del tiempo en que fue concebido (gran parte de la crítica sostiene

que el problema presentado por la obra no tiene verdadero interés en el panorama actual). En este sentido el decorado y los figurines contribuyen desde el principio a fijar la época y el clima dramático. Cree que el director ha hecho con los actores un trabajo convincente y aplaude la excelente labor de Bermúdez de Castro. No ve plausible, sin embargo, la muerte de Hedda en primer término de la escena.

RAVOS

Título: *Ravos*²¹⁷.

Autor: Víctor Manuel.

Intérpretes: Víctor Manuel, Ana Belén y Paloma Zozaya, entre otros.

Estreno: México D.F. de 1972.

No se han encontrado textos en prensa de esta pieza. Fue un montaje muy polémico, que coincidió con un momento en que la prensa no estaba al lado de la pareja de cantantes ya que ellos mismos se opusieron a desvelar su vida privada. Asimismo la censura no permitió que el montaje fuese estrenado en España. Narros lo dirigió en México en menos de un mes. Como indica Vergara Durán [www.anabelenweb.com]: «Era una ácida comedia vanguardista contra la sociedad más consumista y ciega, personalizada en un ejecutivo medio que realiza su escalada social en la ciudad como consecuencia de sus actividades no muy declarables. A este personaje le crece un rabo largo y colorado como muestra de identidad y de aquí viene el título de la obra pues al fin y al cabo la “v” de Ravos no era nada mas que un disimulo, un pequeño juego ortográfico para resaltar la característica especial que sufría el protagonista». La obra no tiene gran éxito en México y genera toda una serie de maledicencias en España, como el supuesto desprecio hacia la bandera española.

²¹⁷ Espectáculo musical.

EL HOSPITAL DE LOS LOCOS

Título: *El hospital de los locos*.

Segunda versión.

Autor: José de Valdivielso.

Traducción al inglés: John Michel (director de Iasta) y Aida Álvarez (norteamericana de ascendencia española).

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Producción: GMTS (Greenwich Mews Spanish Theatre) e Iasta (Instituto de estudios avanzados de artes teatrales).

Intérpretes: Doble reparto de actores norteamericanos que hacen el texto en inglés y actores sudamericanos hispanohablantes.

Estreno: Repertorio Español, Nueva York, 19 de marzo de 1972.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1972.

Narros estuvo ya en Nueva York como director del teatro del pabellón de España durante la Feria Mundial (1964-1965), pero esta será la primera vez que dirija en esta ciudad, por invitación de René Buch —director artístico—, fundador de Repertorio Español junto con Gilberto Zaldívar —productor ejecutivo—. La agrupación teatral que lleva por nombre Greenwich Mews Spanish Theatre se dedica de manera permanente a presentar obras en español e inglés de autores hispanoamericanos y sigue actualmente en funcionamiento.

LA COCINA

Título: *La cocina*²¹⁸.

Autor: Arnold Wesker.

Traducción: Juan Caño Arecha.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Alberto Valencia.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Sirtaki (música popular griega) y la canción *Yo era feliz*, de Víctor Manuel.

Ayudante de dirección: Francisco Afán.

Intérpretes: Juan Sala (Peler), Maite Brik, Julián Navarro, Margarita Mas, Óscar Vidal, Celia Ballester, Julio Arroyo, Gemma Grau, Roberto Daniel, Jesús Cuadrado, Juan Ignacio Macía, Juan Carlos Viñoles, Pepa Terrón, Joaquín Hinojosa (Paul), Manuel Nieto, Ana Frigola, Concha Gómez Conde, Maribel Ayuso, Esther Farre, Ethel Amat, José Renovales (Dimitri), Matilde Fluixa, Lourdes Barra, Rafael Gil Marcos, Julio Roco, Marciano Buendía, Antonio Carrera, Karin Loukili, César Barona y Joaquín P. de la Fuente.

Estreno: Teatro Goya, Madrid, 7 de septiembre de 1973.

CRÍTICA

GORTARI 1973 Y PREGO 1973.

Prego analiza en páginas del *ABC* esta pieza formada por seres individuales que viven sometidos al dios de la economía; una obra cercana al movimiento *hippie*. En ella, camareras y cocineros se pelearán, sin llegar a entenderse y llorarán por el paraíso perdido. En una metáfora de la sociedad, cada ser humano es una pieza de una gran máquina y la cocina es la celda de castigo.

La obra, según la crítica del momento, deja patente las conquistas de la nueva dramaturgia —inigualable trabajo del Royal Court— y Narros, desde la puesta en escena, hace perfectamente tangible lo que sugiere su autor. Con un elevado número de actores, el director de escena logra individualizar a cada uno de los personajes con un rasgo clave, ajeno a la introspección psicológica —como piezas de un engranaje—, y a la vez alcanza un sentido colectivo ejemplar. La escenografía, donde reina el plástico, consigue crear el clima aséptico que acaba con lo espiritual y las ilusiones.

²¹⁸ El montaje recibió el Premio El Espectador y la Crítica de 1973.

Según analiza Cornago [2001], Narros evita una dramaturgia deformante próxima a la farsa grotesca o el esperpento trágico, para apostar por un lenguaje nítido, expresado a través de una aséptica y medida plasticidad. Escribe:

De esta suerte, el texto dramático, de ascendencia naturalista, adquiriría una sorpresiva proyección a través de innovadores códigos escénicos que cobraban un desconocido poder de comunicación de cara a públicos reticentes a los lenguajes del realismo mimético²¹⁹. El extrañamiento provocado por el esteticismo y su carga plástica demostraban la voluntad formal de Narros y D'Odorico de desarrollar otros lenguajes que ya no aspiraban a pasar inadvertidos, sino que se ofrecían reclamando todo su carácter artificioso, que era el que le confería mayor atractivo. Andrea D'Odorico diseñó una escenografía metálica, pero de tonos brillantes, que huía tanto de la deformación esperpéntica que hubiese remitido a un submundo oscuro de explotación humana, como de desnudez total, construida a base de acero o algún otro material que sugiriese la violencia social y la férrea jerarquización en la que el individuo se ahogaba, en la línea escenográfica que él mismo diseñó para *Romeo y Julieta* o de los espacios de Puigserver para *Tot amb papates* o *La noche de los asesinos*. El escenario, acotado por unos paneles translúcidos que dejaban ver a los camareros y a las camareras en sus idas y venidas del comedor a la cocina, contenía cerca de una decena de grandes mesas de aluminio agrupadas en formas geométricas y sobre las que descansaban utensilios de cocina, como cuchillos, cacerolas, cazos y gruesos platos. Los figurines costaban de camisa, delantal y gorro alto, todo ello en blanco sobre pantalones negros, para ellos, y cofia y delantal, también en blanco, sobre vestido negro, para ellas. (...) El movimiento escénico, bajo una calculada disciplina, expresaba el ajeteo *in crescendo*, a modo de resuello de una especie de maquinaria cuyos engranajes eran hombres que provocaban un rumor que descendía hasta el patio de butacas en un intento por transmitir más de cerca el ritmo acelerado al espectador. Platos lanzados de unos a otros, elaboración de comidas, camareros entrando y saliendo de forma precipitada cargados con los pedidos constituían los mecanismos que mantenían vivo a esa cocina-sociedad que aniquilaba al individuo. El ritmo de la interpretación se fue disparando como expresión de la progresiva alienación del individuo en la sociedad capitalista. La dirección de Narros hizo que la exasperación, la expresión de esa máquina infernal, se mostrase de manera casi natural, limpia, sin aspavientos, gritos de horror o carreras desenfrenadas, todo bajo la sumisa aceptación por los intérpretes-personajes del estudiado ritmo. Solo al final de cada una de las dos partes que formaban el espectáculo, un ritmo apocalíptico al que se unía, al término de la segunda, el estallido revolucionario de Peter, con su renuncia a seguir trabajando, ponía fin al armonioso

²¹⁹ En este momento histórico, otros directores de escena como García Moreno o Marsillach también investigaron en torno a nuevos lenguajes formales distintos del realismo imitativo de corte naturalista.

pero frenético espectáculo, en un clímax provocado por el furioso movimiento. A pesar de que ya el texto apuntaba al predominio del tono colectivo y del sentido de equipo a través de la uniformidad interpretativa y del rechazo a construir personajes centrales que destacasen por encima de los demás, en la segunda parte Narros centró la representación en Peter y en sus sueños de revolución.

Gortari alaba esta cuidada coreografía, tan importante en esta pieza, pero considera poco lograda la expresión individual (excepto en actores como Hinojosa o Renovales). Achaca estos problemas al escaso mes y medio de ensayos —frente a los siete meses invertidos en un montaje polaco—; ensayos que no se cobraron «pese a las decisiones de las asambleas de actores, y el carácter casi “amateur” de algunos intérpretes que han tenido que aceptar unas condiciones desfavorables bien por la vocación de hacer un texto en el que se cree, bien por necesidad de sobrevivir en las condiciones infames de la oferta teatral». Se queja de los desórdenes técnicos, poniendo como ejemplo el fallo con un magnetófono, esencial en el engranaje de la obra. Por último, advierte del ahorro en decorado y la falta de utilización de alimentos y bebidas reales, en una obra que exigiría no regatear ninguna inversión si es que verdaderamente se cree en ella. Para el crítico, el fondo del texto y del mensaje propugnado por Wesker, socialista convencido y defensor del acceso del pueblo a la cultura, queda perturbado tras los intereses empresariales y la pura estética del montaje. El espectáculo más importante de la temporada madrileña es también el más fallido —a pesar de momentos logrados como el arranque de la segunda parte, donde se manifiestan los deseos profundos de los personajes—.

SONATA DE ESPECTROS

Título: *Sonata de espectros*.

No llegó a estrenarse.

Autor: August Strindberg.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Producción: Cooperativa formada por los propios actores.

Intérpretes: Enriqueta Carvalleira, Cristina Galbó, Eusebio Poncela, Monserrat Yulíó y Emilio Redondo, entre otros.

Año: 1973.

WOYZECK

Título: *Woyzeck*.

Prohibida por la censura, no llegó a estrenarse.

Autor: Büchner.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Intérpretes protagonistas: Víctor Manuel y María del Mar Bonet.

Año: 1973.

LOS NEGROS

Título: *Los negros*.

Primera versión.

No llegó a estrenarse²²⁰.

Autor: Jean Genet.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Año: 1974.

²²⁰ Posiblemente por problemas con la censura y porque Narros no llegó a conseguir el resultado deseado con los intérpretes negros que había elegido, que no eran actores profesionales.

ANTÍGONA

Título: *Antígona*.

Segunda versión.

Autor: Jean Anouilh.

Versión: Lauro Olmo.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Manuel López

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris Hermanos.

Peluquería: Eva Graciano

Apuntador: Vicente Flores

Maquinista: José Granero

Gerencia: Rafael Duque

Ayudante de dirección: Jacinto López.

Producción: Justo Alonso.

Intérpretes: Ana Belén (Antígona), Silvia Vivó (Ismene), Margarita Mas (Nodrizza), Maruchi Fresno (Reina), Jeannine Mestre, María Dolores Glovre (Paje), Fernando Delgado (Creonte), Roberto Poveda (Polinices), Claudio Giovannoni (Eteocles), Manuel de Blas (Narrador), Miguel Ayones (Hemón), Francisco Algora (Guardia), Enrique San Francisco (Mensajero), Enrique Menéndez (Guardia 3º) y Julio Rocco (Guardia 2º).

Estreno: Teatro Reina Victoria, 31 de enero de 1975.

CRÍTICA

CORBALÁN 1975, MONLEÓN 1975 Y PREGO 1975.

Dos aspectos son los que Monleón resalta del montaje: Ana Belén y Narros. La actriz crea una «Antígona convincente, sin engolamientos ni postizos infantilismos; tiene la fuerza y la delicadeza necesarias, además de la edad justa para el papel». Orgánicos, vivos y creíbles están Vivó y Algora, y más convencional, Delgado, aunque su personaje lo permite. Observa, sin embargo, Monleón, dos escuelas distintas en el reparto, lo que perjudica al espectáculo. La puesta en escena la describe como «feliz en su planteamiento visual y sonoro, en su voluntad de concentración intelectual y en la renuncia a cualquier espectacularismo inoportuno». Respecto al decorado dice que es «sugestivo y aporta a la representación un sentido de intemporalidad». Le parece inadecuada la identificación del

cadáver de Polinices con el del «Che» Guevara; «un elemento demasiado concreto, dentro de un discurso teatral que no lo es».

Prego, en sus comentarios, subraya también la intemporalidad con la que ha jugado el director —la compañía ha conseguido acercar el problema a la actualidad—, aprecia la verdad que Ana Belén imprime a su personaje y considera un acierto la presencia permanente de todos los personajes en escena. Alaba asimismo la labor de Lauro Olmo.

Por último, Corbalán reitera la voluntad de Narros de acercarse al antecedente clásico a través de un decorado helenizante, lo que envuelve la pieza en ese aire intemporal ya mencionado. Lo que le parece más reseñable de la propuesta es la «atmósfera de soledad en la que sitúa a los antagonistas y el haber abierto hacia la oscuridad el espacio escénico, deslizándolo hacia el vacío».

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA

Título: *Los gigantes de la montaña*²²¹.

Autor: Luigi Pirandello.

Versión: Enrique Llovet.

Escenografía: Andrea D'Odorico²²².

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Fiorenzo Carpi.

Producción: Compañía del Teatro María Guerrero.

Intérpretes: María Cuadra (Ilse), Aurora Redondo, Ana Frigola, Amparo Soto, Rosalía Dans, Ramiro Oliveros (Cottrone, el mago), Paco Guijar, Pedro M. Martín, Enrique Fernández, Dionisio Salamanca, Francisco Merino, Modesto Fernández, Alfonso Vallejo, Pep Munné y Marcelo Rubal.

Estreno: Teatro María Guerrero, 18 de marzo de 1977.

CRÍTICA

LÓPEZ SANCHO 1977 Y SÁNCHEZ-OCAÑA 1977.

Magia y colorido en un escenario blanco, felliniesco y cargado de significaciones. Un nuevo renacer del teatro en estado puro. Una inmensa y perfecta pieza de relojería que alucina al espectador con inclusión de fantasía, símbolos, colores, marionetas y coreografías. Todo trabajado en su justa medida. Un espectáculo que parte de un texto difícil y que alcanza la perfección. Así se podría resumir la opinión de Sánchez-Ocaña en relación al espectáculo.

La crítica de López Sancho ahonda en las ideas antes expuestas, en un montaje que considera superior al que hizo Strehler:

El ámbito escénico de Narros es de una belleza cautivadora. Bajo una iluminación desrealizadora, poética, ordenados personajes, luces y elementos decorativos en una gama delicadísima de tonos, que evocan o hacen evocar esas luces tamizadas, grises tornasoladamente, donde viven las bailarinas de los cuadros de Degas: el movimiento, la recitación están monitorizados por una manera de énfasis dannunziano, extremadamente lírico, voluntariamente musicalizado. Nos encontramos así ante una profunda estilización que aleja el texto pirandelliano de su ya entonces lejana fuente del viejo verismo siciliano, y lo convierte en la expresión mágica de un mito, en la corporeización idealizada de la última gran voluntad creadora

²²¹ En otoño del mismo año se hace un *Estudio 1* (programa dramático televisivo producido por RTVE) del texto.

²²² Andrea D'Odorico obtuvo el Premio El Espectador y la Crítica.

y liberadora del poeta. Pocas veces se ha alcanzado un ámbito y una acción dramáticas tan inmensamente musicales, es decir, tan sugeridoramente líricas. Ni Appia en sus tiempos alcanzó cimas más altas.

Cree que Narros llega al fondo del sentimiento pirandelliano, en la imposible representación del arte. «Llovet ha dado al difícil texto una rica, armoniosa, expresión castellana. Límpida, fiel en lo esencial, sonora allí donde Pirandello levantaba el tono poético». En la interpretación resalta su musicalidad y el énfasis expresivo contenido en sus justos límites (con una sonámbula protagonista torturada por la indecisión). Una preciosa escenografía culmina en su concepción al inicio del segundo acto, y unos finos figurines y agrupaciones completan la propuesta de primer orden.

DOÑA ROSITA LA SOLTERA

Título: *Doña Rosita la soltera.*

Primera versión.

No llegó a estrenarse.

Autor: Federico García Lorca.

Vestuario: Miguel Narros.

Año: 1977.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Título: *Así que pasen cinco años*²²³.

Primera versión.

Autor: Federico García Lorca.

Dirección: compartida con William Layton (trabajo de actores), José Carlos Plaza (trabajo de actores) y Arnold Taraborrelli (movimiento).

Escenografía y vestuario: José Hernández.

Realización decorado: Mariano López.

Realización vestuario: Peris Hermanos.

Iluminación: Francis Maniglia.

Realizado por: José Luis Rodríguez.

Música (basada en temas populares): Mariano Díaz (piano)²²⁴, Antonio Pérez (guitarra), Miguel A.

Rozas (bajo) y Juan Robles (batería).

Director técnico: Andrea D'Odorico.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández y Equipo 24.

Regidor: José Luis Arza.

Maquinaria: Paco Ponce.

Eléctrico: Alejandro Docarmo.

Dirección de producción: María Navarro.

Producción: Teatro Estable Castellano²²⁵.

Intérpretes: Guillermo Marín (Viejo), Manuel Ángel Egea (Joven), Esperanza Roy (Mecanógrafa), Heliodoro Pedregal (Amigo y Payaso), Isabel García Lorca (Gato), Soledad Mallol (Niño), Pedro Miguel Martínez (Criado), María Luisa San José (Novia), José María Muñoz (Jugador de rugby), Amaya Curieses (Criada), Julián Argudo (Padre), Begoña Valle (Maniquí), Carlos Hipólito (Arlequín y Amigo 2º), Virginia Mataix, Claudia Gravi (Máscara), Jesús Manso (Jugador) y José Pedro Carrión (Jugador).

Estreno: Teatro Eslava, 19 de septiembre de 1978²²⁶.

²²³ El montaje ganó el Premio Nacional de Teatro.

²²⁴ Colaborador habitual de José Carlos Plaza.

²²⁵ Es la primera producción del TEC, tras nueve meses dedicados a aglutinar profesionales. Se trata de una asociación cultural que afronta con valentía su primer título y que funcionará con el apoyo de los socios, los ingresos de taquilla y las subvenciones oficiales. Como redacta Vergara Durán en la página web de Ana Belén: «el TEC (Teatro Estable Castellano) fue una escisión o lógica metamorfosis del TEM. Estaba formado por una gran cantidad de artistas que de alguna manera tuvieron que ver con el TEM. La mayoría de sus componentes coincidían en la militancia en partidos de izquierdas por esos años y todos eran fieles al “método” como vía para hacer teatro. Como prueba del “espíritu comunal” del TEC, cualquiera de sus 33 miembros fundadores cobraban lo mismo: 1.500 ptas. diarias, independientemente de la tarea que realizaban; director, actor o técnico. El TEC se presentó oficialmente en marzo de 1978. El grupo sobrevivirá hasta mediados de los ochenta, y terminará desapareciendo debido a la falta de recursos económicos».

CRÍTICA

LLOVET 1978, LÓPEZ SANCHO 1978 A, SAMANIEGO 1978 Y VALENCIA 1978.

Llovet habla de un montaje que aglutina «rigurosos y brillantes actos de creación de una delicada y hermosísima poética teatral. (...) Una deslumbrante cadena de imágenes se precipita desde el escenario a la sala en un impresionante ejercicio de creatividad. La música, creando un fondo sonoro glosador de los aire populares lorquianos reinstrumentados muy bellamente; la escenografía, de una plasticidad que corporeiza sin fallos todas las imágenes; los contraluces y los misterios de una iluminación igualmente muy plástica; la dirección de Miguel Narros, que “escribe” sobre el escenario toda una lectura del texto tan fiel como libre y tan técnica como seductora; la interpretación, que constituye una verdadera batalla de fugas desde el descartado naturalismo a la difícil versión surreal».

Para López Sancho, el equipo del TEC ha montado la pieza en el mismo ámbito estético que usó Narros para *Los gigantes de la montaña*.

Tempo lírico, expresión corporal como en «ralentí» enfatizado. Declamación levemente romántica. Escenografía también desrealizada, desde el sugestivo decorado, que hace de la biblioteca una especie de aerópolis de verticales cilindros, al bosque del tercer acto en que, como decía Eugenio d'Ors de la pintura de Poussin, los árboles son columnas, pasando por la exasperación romántica de la alcoba de la Novia, en la que los densos cortinajes pedidos por García Lorca se adueñan del escenario convirtiéndole en una nube onírica, en la que los actos nunca sucedidos se representan. Personajes como de Magritte o de Deval, es decir, personajes surrealistas, vagan por el bosque, mientras las evocaciones se suceden y el joven se ve representando su propia vida, en un teatrillo de marionetas, de los que siempre encantaron al escritor. El resultado es, hoy, un arte decadente, un tanto corrompido.

A Miguel Narros lo que verdaderamente le interesa con este trabajo es potenciar las imágenes poéticas y surrealistas del texto. No sabe si el público va a entender lo que se ha puesto en escena, pero está seguro de que sí va a sentir, según publica Samaniego en páginas de *El País*.

²²⁶ El montaje viajó al reconocido Festival Internacional de Guanajuato en mayo de 1979.

TÍO VANIA

Título: *Tío Vania*.

Primera versión.

Autor: Anton Chéjov.

Dirección: compartida con William Layton²²⁷ (y con la colaboración de Arnold Taraborrelli y José Carlos Plaza).

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Realización vestuario: Peris Hermanos.

Realización decorado: Mariano López.

Peluquería: Salón Latorre.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández (Estudio 24).

Regidor: José Luis Arza.

Eléctrico: Carlos Moreno.

Maquinaria: Julio Pedernera.

Directora producción: María Navarro.

Producción: Teatro Estable Castellano.

Intérpretes: Maruchi Fresno (María), Ana Belén (Yelena), Enriqueta Carballeira²²⁸ (Sonya), María Paz Molinero (Marina), José Pedro Carrión (Vania), Carlos Lemos (Sebriakov), José María Muñoz (Astrov), Antonio de Diego (Téleguin) y Fernando Sansegundo (Obrero).

Estreno: Teatro Marquina, 28 de noviembre de 1978.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ-SANTOS 1978, LABORDA 1978, LÓPEZ SANCHO 1978 B.

López Sancho cree que el texto de Chéjov se ha convertido en un documento histórico, y que ni la sociedad ni el comportamiento humano se ajustan a las pautas que inspiraban al autor. Subraya incluso el hecho de que el TEC se está proponiendo una renovación del teatro con títulos que no van más allá de 1931. Escribe el crítico:

Layton ha montado el espectáculo como un trabajo de equipo excelente. Eso le da veracidad, ritmo, aspecto de vida vivida. D'Odorico ha hecho un escenario bonito, un tanto superferolítico al que la madera al natural aporta un encanto ya desvirgado por la preciosa decoración móvil de

²²⁷ El director del montaje fue Layton. Narros trabajó realmente como asesor o ayudante.

²²⁸ Begoña Valle recuerda especialmente un ataque de histeria magistral que Narros montó para la actriz.

*El diluvio que viene*²²⁹. Narros ha hecho figurines altamente convencionales, esmerándose en estilizar y dar altivez a Ana Belén. Todo es buen trabajo. Todo es teatro levemente preciosista, finamente elaborado y brillante. La versión de Llovet es pulquérrima. Buen lenguaje teatral. Alguna condensación excesiva de ciertos retratos, como el de Sebiakov por necesidad de acortar el texto. Carrión hace un Vania exasperadamente romántico. Ana Belén una Yelena exasperadamente hierática. Hay un cierto frenesí expresivo en todos los demás, lo que acentúa el romanticismo del problema y su representación. Un buen *Tío Vania*. Lo que d'Ors calificaría de obra bien hecha».

Fernández-Santos, por su parte, habla de la seriedad con la que está trabajando el TEC. El decorado es complejo como el propio drama, pero resuelto con una sencillez funcional que permite rápidas e invisibles transiciones, y una extraordinaria fluidez en la acción. Ve profesionalidad e inteligencia en las interpretaciones y destaca especialmente el trabajo de Carrión:

De manera coordinada con sus palabras entrega a la sensibilidad del espectador una enorme e incalculable cantidad de signos y estímulos cuya aparente dispersión inicial va cediendo poco a poco el paso a una vigorosa idea de coordinación, a una percepción férreamente unitaria y global del personaje. Y desde ella, en determinados instantes exquisitamente elegidos y orientados por el director Layton, descubriremos finalmente cómo la compacta y prodigiosa composición de su Vania se eleva sin esfuerzo desde el ridículo hasta la declamación trágica, desde el simple dato psíquico hasta el poema, desde el humor al horror.

Layton sabe encadenar de forma magistral los sucesos del texto. Y, tanto su mano, como la de Llovet, hacen un trabajo tan fino que ni se nota. El director de escena estadounidense, en una entrevista al periódico *ABC*, matiza que lo más importante y delicado en el proceso de trabajo fue crear el clima. Dice que estudiaron especial y profundamente el último parlamento de Sonya, clave de la obra desde su punto de vista. Como anécdota, muy propia del «método»: en un viaje que Ana Belén hizo a Rusia recogió hojas secas, las cuales fueron esparcidas en el suelo de la escenografía.

²²⁹ Representado con éxito en el Teatro Monumental de Madrid.

RETRATO DE DAMA CON PERRITO

Título: *Retrato de dama con perrito*.

Autor: Luis Riaza.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música original: Mariano Díez.

Iluminación: Francisco Fontanals.

Máscaras y fantoches: Gabriel Carrascal.

Coreografía: Arnold Taraborrelli.

Jefe de montaje: Anselmo Alonso.

Jefe de maquinaria: Antonio Redondo.

Jefes de utilería: Benito Campoamor y Federico González.

Técnico de sonido: Mariano Santos.

Atrezo: Mateos.

Sastrería: Ángel Ramos.

Apuntador: José Burgos.

Regidor: Garrido de Loyola.

Iluminación: Francisco Fontanals.

Realización de vestuario: Peris Hermanos.

Zapatería: Gallardo.

Peluquería y maquillaje: Carlos Paradela.

Ayudante de dirección: Francisco Melgares.

Asistente de dirección: Marise Fontanet.

Asistente de producción: María Ruiz.

Producción: Centro Dramático Nacional²³⁰.

Intérpretes: Berta Riaza (Gran dama), Socorro Anadón (Francisca), Paco Guijar (Benito) e Imanol Arias (Artista adolescente).

Estreno: Teatro Bellas Artes, 9 de marzo de 1979.

²³⁰ Recién creado por Adolfo Marsillach. Esta obra fue la segunda producción estrenada.

CRÍTICA

CORBALÁN 1979, DÍEZ CRESPO 1979, FERNÁNDEZ-SANTOS 1979 Y HARO TECGLÉN 1979 A.

Según Haro Tecglen, belleza, dinamismo, profesionalidad e imaginación es lo que aportan Narros, D'Odorico y Berta Riaza a esta invertebrada, desproporcionada e inaprensible pieza estrenada de Luis Riaza. Una obra en la que, como resume Corbalán para *Informaciones*, se personifican el poder, el fascismo, el pueblo y la cultura —víctimas humilladas estos dos últimos—.

Fernández-Santos, por su parte, aprecia la oportunidad dada a uno de los marginados dramaturgos que vuelve del revés el lenguaje escénico del teatro convencional, y achaca precisamente los problemas textuales a la falta de experiencia real sobre la escena —el texto resultaría extraordinario, en su opinión, si se redujese a la mitad—. Loables le parecen los trabajos del director, los actores y el escenógrafo.

Díez-Crespo subraya el simbolismo de esta pieza que transcurre en un balneario vacío. Términos como misterio, crueldad, nostalgia, descomposición y decadencia son los que emplea para describir la propuesta. Una «obra difícil», en la que «tiene que colaborar la imaginación del público». Añade: «Si el autor no da claridades, sí ofrece iluminaciones. Y a esto hay que añadir una espléndida dirección de Miguel Narros que ha ido resolviendo todos los problemas que el difícil texto plantea con rigurosa exactitud. Y, asimismo, el gran espacio escénico de Andrea D'Odorico, una serie de símbolos y juegos de muebles, espejos y máscaras que ayudan a la comprensión de muchos apuntes poéticos».

COMEDIA REPUGNANTE DE UNA MADRE

Título: *Comedia repugnante de una madre.*

Prohibida por la censura, no llegó a estrenarse.

Autor: Stanislaw Witkiewicz.

Vestuario: Miguel Narros.

Año: 1979.

LA DAMA BOBA

Título: *La dama boba*.

Autor: Lope de Vega.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Carmelo Bernaola y Boccherini.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

Coreografía: Arnold Taraborrelli²³¹.

Asesor de dirección: William Layton²³².

Producción: Teatro Estable Castellano.

Intérpretes: Esperanza Roy (Finea), Amaya Curieses (Nise), Begoña Valle, Gloria María, José María Escuer (Padre), Vicente Gisbert (Laurencio), Francisco Vidal (Liseo), Carlos Hipólito, Heliodoro Pedregal (Poeta), Marciano Buendía, Alberto de Miguel y José Maya.

Estreno: Corral de Comedias de Almagro, 26 de septiembre de 1979²³³.

CRÍTICA

CORBALÁN 1979, HARO TECGLÉN 1979 B, LÁZARO CARRETER 1979 Y MONLEÓN 1979.

En *El País* la crítica alude desde el principio a la composición circense del espectáculo. Narros deshumaniza los caracteres convirtiéndolos en caricaturas que llegan a fatigar. Según Haro Tecglen: «Se ve un intento desesperado por conseguir que lo inventado en el principio del siglo XVII pueda divertir a finales del XX, utilizando los recursos del juguete cómico, del astracán de principios de siglo», con una Esperanza Roy acostumbrada a la revista, una Amaya Curieses recalcando la idiotez, un clasicista Vicente Gisbert y un paródico Francisco Vidal, como protagonistas, además de unos zafios criados y un empaldecido padre.

Una opinión parecida nos regala Lázaro Carreter, en las páginas de *La Gaceta Ilustrada*, que recomienda «sosiego» a los participantes del montaje. No se tiene «fe» en el teatro

²³¹ Helio Pedregal cree que el trabajo de Taraborrelli en esta función propició que fuese una pieza sumamente divertida para todos los colaboradores.

²³² El profesor realizaba este tipo de labores en la sombra, por lo que rara vez se le ha reconocido en su justa medida el trabajo que hizo.

²³³ El espectáculo hará una importante gira. En Madrid, la pieza inaugurará el Teatro Espronceda el 28 de noviembre del mismo año. La gente no conocía el espacio de representación, que además estaba algo alejado de los demás teatros, lo que provocó que no tuviese una buena asistencia, como recuerda Francisco Vidal. Se sumaron otras dificultades como el tamaño excesivamente pequeño del escenario, que dificultaba el trabajo escenográfico impidiendo la movilidad de elementos. Esta será la última función del TEC.

clásico y por eso se juega a «condimentar» el texto constantemente, inventando acciones, introduciendo gestos propios de la farsa y riéndose de todo. Agradece el comentarista, no obstante, que se rescate el texto lopesco, pero desea que se haga de otro modo.

Corbalán describe la función como un «divertimiento actual». Publica: «La corrala o el corral de comedias²³⁴ creado por D'Odorico y los vestidos debidos al propio Narros tienen toda la estilizada modernidad de una fiesta colorística, alegrísima y viva, que revierte al recuerdo de algunos lienzos de Maruja Mallo». Un montaje lleno de «dinamismo, colorismo, sentido plástico, trepidancia, gesticulación, desbaratamiento del cumplido clasicismo y hasta intromisiones músico-coreográficas».

²³⁴ Trataron de acercarse a la arquitectura del Corral de Almagro, según recuerda Francisco Vidal, pero los sucesivos cambios realizados condujeron a una idea que no se redondeó.

MACBETH

Título: *Macbeth*²³⁵.

Autor: William Shakespeare.

Traducción: Manuel Ángel Conejero, Luciano Fores, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens, del Instituto Shakespeare.

Escenografía y supervisión plástica: Andrea D'Odorico.

Ayudante de escenografía: Juan Gutiérrez.

Ayudante de dirección: María Eugenia Cuesta.

Vestuario: Pep Massagué.

Música: Tomás Marco.

Espacio fonético-sonoro: Esperanza Abad.

Maestro de armas: César de Barona.

Armería: Vázquez Hermanos.

Peluquería: Julián Ruiz.

Estructuras metálicas: Baynton.

Máscaras: J. Antonio Sánchez.

Constructor de decorado: Enrique López.

Vestuario: Periz Hnos.

Zapatería: Gallardo.

Atrezo: Mateos.

Equipo técnico del Teatro Español: Eduardo de Lalama, Antonio Redondo, Francisco Pérez Collado, Benito Campoamor, Mariano Santos y Ángel Ramos.

Material de la exposición cedido por el Instituto Británico.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Joaquín Hinojosa (Macbeth), Berta Riaza (Lady Macbeth), Alejandro Ulloa (Duncan), Juan Meseguer (Malcolm), Paco Olmo (Capitán), Damián Velasco (Lennox), Jorge de Juan (Donalbain), Pep Munné (Ross), José Camacho (Angus), Ricardo Tundidor (Banquo), Ángel de Andrés (Macduff), Antón de Santiago (Mentheth), César de Barona (Cathness), Dionisio Salamanca (Portero), Isabel García Lorca (Hécate), Juan Manuel Sánchez (Fleance), Muntsa Alcañiz (Lady Macduff), José Carlos Espinosa (Macduff hijo), Juan Manuel Valverde (Macduff niño), Pepita Martín (Dueña lady Macduff), Juan Matute (Seyward Jr.), Pedro Miguel Martínez (Médico), Julián Navarro (Asesino 1º), Javier Sandoval (Asesino 2º), Alfredo Cembreros (Asesino 3º), Marina Saura (Bruja 1º), Eva Guerr (Bruja 2º), Pilar Simón (Bruja 3º), Carmen Cabrera (Bruja), Carmen Lucas (Bruja), Leonora Pardo (Bruja), Mateo García, Pedro Luis Lavilla, Carlos Maseda, José Luis

²³⁵ Fue un encargo de José Luis Alonso.

Lafuente, Rafael de la Joya, Andrés López, Javier Parajón, Eduardo Castro, Juan Blanco y Manolo Fernández²³⁶.

Estreno: Teatro Español, 29 de octubre de 1980.

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 1980 Y LÓPEZ SANCHO 1980.

Para López Sancho la versión realizada ha alcanzado un castellano sonoro, teatral y con poderoso ritmo interior. Escribe: «Narros ha conseguido un bello espectáculo teatral al insertarlo en un dispositivo escénico en el que D'Odorico ha puesto buen gusto, sobriedad colorista, habilidad para las multivalencias ambientales y un aprovechamiento integral del escenario al cerrar la chácena con un espejo que duplica cuando así conviene la acción y da una profundidad misteriosa, dramática, al campo de la acción. Gran escenario y espléndido dispositivo lumínico». Los figurines anacrónicos que acercan a la época del imperio austrohúngaro, sin embargo, no convencen al crítico. Añade: «Narros ha logrado movimientos vigorosos, junto a otros que resultan insuficientes, agrupaciones dignas por el color, la disposición y la iluminación de aguafuertes o dibujos de Durero. La calidad plástica, no siempre adecuada, es siempre hermosa, entonada en el color, aunque el anacronismo grite a veces de manera difícil de soportar como en el traje rojo de lady Macbeth que nos pone ante una Josefina Beauhamais con todas sus reminiscencias napoleónicas. No hay paralelos entre Josefina y lady Macbeth, como no lo hay entre Napoleón y Macbeth. De cualquier forma, un espectáculo sensible y brillante». Ni Hinojosa ni Riaza han conseguido ahondar en sus personajes²³⁷. Se queja el crítico de la conversión del personaje del portero en clown, del tono levemente declamatorio y de la mala composición de los asesinos.

Macbeth resulta un montaje lleno de contradicciones, en palabras de Haro Tecglen. Miguel Narros opta por volver al romanticismo en su visualización del texto de Shakespeare mientras que las aproximaciones de los últimos años han tratado en general de naturalizarlo. Sin embargo, no encuentra la unidad en los componentes de la puesta en escena. Observamos que, si bien trabaja con un vestuario romántico —cuando los románticos precisamente jugaban a desplazar la época de sus creaciones—, la fiel traducción queda excesivamente fría para una versión que busca lo contrario, el decorado

²³⁶ Los últimos actores mencionados representan el papel de soldados.

²³⁷ Recuerda Celestino Aranda que la química entre ambos actores no fue la deseada.

se acerca a la Edad Media, la música es vanguardista y los actores emplean interpretaciones excesivamente discordantes unas de otras —muchas de ellas influidas por el naturalismo—.

LA DANZA MACABRA

Título: *La danza macabra*.

Autor: August Strindberg.

Versión: Ana Antón Pacheco y Miguel Narros.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Luis Rodríguez y Rubén Gordé.

Intérpretes: Julia Martínez, Luis Prendes, Víctor Valverde, Julia Garrido y Mar Díez.

Estreno: Teatro Maravillas, 24 de abril de 1981²³⁸.

CRÍTICA

HARO TECGLEN 1981 Y LÓPEZ SANCHO 1981

La danza macabra en esencia presenta el mismo esquema argumental que *La señorita Julia*, mostrando dos personajes devorados por el sexo, el odio, la convivencia y la presión social. En Strindberg hay, según Haro Tecglen, una angustia sin descanso; sentimiento reforzado desde la dirección y la adaptación de este texto. Se otorga cierta suavidad al papel de la mujer, en un punto de vista contemporáneo en el que un personaje nunca es enteramente negativo. La opresión del montaje está muy conseguida, aunque la lentitud del ritmo se exagera en las primeras escenas. La dirección ha profundizado seriamente en el conflicto humano y, en una lucha contra la incomodidad del receptor por enfrentarse a una situación única sin casi derivaciones y extraordinariamente naturalista, ha introducido leves toques de irrealidad que no desvirtúan el texto. El crítico de *El País* ve acertada la escenografía, que también supera el naturalismo: «Rodeando la pesadez sólida del mobiliario central está la muralla (quizá le sobrepase la puerta central, que además parece como de otra arquitectura); está el mar, la arena que lo cerca todo y algunas nubes que alivian»²³⁹.

Antón Pacheco y Narros se aproximan en su versión exclusivamente a la primera parte del texto, según explica López Sancho. Suprimen el personaje constante del centinela pero amplifican el de la vieja —dramática figura que sugiere la muerte—. Narros se ha inclinado hacia una puesta en escena más romántica que naturalista y expresionista, y ha conseguido una magnífica escenificación, tensa, recargada y exacerbada.

²³⁸ No tuvo mucha asistencia de público, según recuerda Celestino Aranda.

²³⁹ Narros elimina la ventana sugerida por el autor pero introduce las nubes dentro la torre, como referencia exterior.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

Título: *Seis personajes en busca de autor*.

Primera versión.

Autor: Luigi Pirandello.

Versión: Manuel Ángel Conejero.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Miguel López Sáez.

Sonido: Milán Acústica.

Ayudante de dirección: Helio Pedregal.

Asesoramiento: J. V. Martínez Luciano y Vicente Fores (Instituto Shakespeare).

Traducción de base: Joaquín Espinosa.

Jefe de electricidad: Jesús Lezcano.

Vestuario: Peris y Huevo de Oro.

Regidor: José Luis Arza.

Fotografía: Jorge Crespo.

Ilustraciones: José R. Saborit.

Producción: Lola Hisado. Teatro del Arte²⁴⁰.

Patrocinios: Diputación de Valencia y Ministerio de Cultura.

Intérpretes: José Pedro Carrión (Director), Manuel de Blas (Padre), Kiti Manver (Hijastra), Luisa Gavasa (Madre), Carlos Hipólito (Hijo), Jorge Roelas (Chico), María del Mar Ferrer (Niña), Teresa Lozano (Primera actriz), Helio Pedregal (Primer actor), Ana Frigola (Madame Paz), Empar Ferrer (Segunda actriz), Julia Torres (Actriz joven), Joan Gea²⁴¹ (Actor joven), José Luis Arza (Regidor)²⁴², Pilar Tordera (Actriz joven), Joaquín Climent (Segundo actor), Manuel Henares (Actor apuntador), Rubén Tobías (Actor reparto), Ferrán Cremades (Actor músico).

Estreno: Teatro Reina Victoria, 12 de marzo de 1982.

²⁴⁰ Compañía privada fundada con Andrea D'Odorico. Este montaje se ensayó en la Casa de Guadalajara, en la madrileña Plaza de Santa Ana.

²⁴¹ Llama la atención el cambio de nombres artísticos en algunos actores, como es el caso de Juan Gea, que al inicio de su carrera se hace llamar Joan Gea; Helio Pedregal, que en sus inicios usa el nombre Heliodoro Pedregal; o Carmelo Gómez, que como se verá comienza su carrera en la Escuela de Arte Dramático como Carmelo Petacas.

²⁴² Es también el regidor real de la obra. Este mismo guiño lo usará Narros en su siguiente montaje, contratando a Javier Alonso como técnico y actor (comienza la función tirando un material de montaje sobre el suelo del escenario).

CRÍTICA

AMESTOY 1982, CORBALÁN 1982, DÍEZ-CRESPO 1982, FERNÁNDEZ TORRES 1982, GARCÍA PAVÓN 1982, HARO TECGLÉN 1982 Y LÓPEZ SANCHO 1982.

Ignacio Amestoy, en páginas del periódico *Diario 16*, explica una de las novedades de la propuesta del tándem Narros-Conejero, que convierte al director de la pieza y su equipo en hombres de teatro contemporáneos pero deja anclados a los personajes en 1921. El buen trabajo de dirección e interpretación compensa esta contradicción, en un montaje sumamente pirandelliano, que supera hasta la obra del mismo autor dirigida anteriormente por Narros (*Los gigantes de la montaña*). Lamenta el cronista el esfuerzo de un equipo tan sólido que dedica «todo su afán a obras ajenas a nuestra realidad».

Para Haro Tecglen, Conejero asume que los espectadores ya están familiarizados con la «ideología de lo inconcreto» de Pirandello y no se esfuerza por esclarecerla. De ese modo el público «se deja conducir a la superficie teatral», con poca interiorización y mucha comicidad, folletín e histrionismo. Al final de la crítica, el comentarista de *El País* subraya el nacimiento de la compañía Teatro del Arte y manifiesta su confianza en el programa que prometen realizar en el futuro²⁴³.

López Sancho, estableciendo una diferencia con el montaje previo de José Tamayo, explica cómo Narros amplía el espacio escénico al patio de butacas y aproxima el grupo de los personajes al de los actores, consiguiendo un mayor realismo y confusión entre los límites de lo fantástico y lo real. Destaca el trabajo actoral de Manuel de Blas, magistral en su composición física, en su texto medido y silabeado, en sus entonaciones coloreadas y en su investigación del atormentado personaje entre la realidad y la irrealidad; se queja, no obstante, de la caricaturizada Teresa Lozano como primera actriz. D'Odorico, según dice el analista, es «un escenógrafo barroco. Hay notas de barroquismo en su construcción escénica que subrayan el expresionismo que palpita en el drama, que introduce efectos ya realistas, ya surrealistas y decorativos en los que el acento de polémica entre lo real y lo fantástico se acentúan hasta límites muy ensanchados». Narros parte de «actitudes decorativas, un tanto estereotipadas en su modo de hacer, hacia otras más vigorosas», y consigue una composición de movimiento plástico, fuerte en expresión y simbolismo, aunque los actores de primer término impidan en ocasiones la visión total del escenario. Menciona un momento de la puesta en escena en el que el director es rodeado en círculo por los personajes del drama, indicando que lo fantástico se ha apoderado de lo real. Lo

²⁴³ Su propósito inicial era llevar a escena *El mercader de Venecia* y *Edipo en Colona*.

considera, en resumen, un trabajo «sólido, inteligente y con aceptables incursiones al preciosismo que suele tentar a Narros».

En relación a la concepción escénica, *Cambio 16* habla de las estrecheces del Teatro Reina Victoria. *Ya* y *El Alcázar*, por último, coinciden en la importancia de poner en escena piezas de repertorio, se quejan de ciertas actualizaciones —sobre todo al comienzo de la función— y exaltan, como Haro Tecglen, el trabajo de Carrión, en su creación del hombre de teatro contemporáneo.

EL REY LEAR

Título: *El rey Lear*.

Segunda versión.

Autor: William Shakespeare.

Traducción: Instituto Shakespeare de Valencia (Manuel Ángel Conejero, Vicente Flores, J. V. Martínez Luciano y Jenaro Talens).

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Miguel López Sáez.

Sonido: Pepe Acosta.

Ayudante de dirección: José Marín.

Regidor: Manuel Cuevas.

Música: Fiorenzo Carpi.

Técnico de sonido: Rafael García.

Realización de vestuario: Cornejo.

Fotografía: Ana Sanz.

Producción: Diego Alarcón. Teatro del Arte.

Intérpretes: Fermí Reixach (Rey Lear), Pedro del Río (Gloucester), Julia Torres, Teresa Lozano (Goneril), Patricia Adriani (Regan), Mercedes Camins (Cordelia), Pep Munné (Edmund), Joan Gea (Edgar), Helio Pedregal (Kent), Enric Benavent (Cornwall), Lluís Fornes (Albany), José Pedro Carrión (Bufón), Paco Cano (Oswald), Manolo Zuriaga (Rey de Francia), Joaquín Climent (Duque de Borgoña), Robert Lisart (Caballero) y Joan Verdú (Capitán).

Estreno: Sala Olimpia²⁴⁴, 20 de enero de 1983.

CRÍTICA

AMESTOY 1983 A, ANÓNIMO 1983 A, CORBALÁN 1983 A, DÍEZ-CRESPO 1983 A, GARCÍA PAVÓN 1983 A, HARO TECGLÉN 1983 A Y LÓPEZ SANCHO 1983 A.

Miguel Narros y el Instituto Shakespeare optan por la versión íntegra del texto original de William Shakespeare; más de cuatro horas de montaje en una traducción, según la prensa, sumamente fiel y un montaje experimental. El director de escena trabaja con libertad, prescindiendo absolutamente de límites temporales y espaciales. Escribe López Sancho que «el reino de Lear, pese a su ubicación británica es intemporal e inespacial, cargado de

²⁴⁴ El jefe técnico del teatro en aquel momento era Juan Gómez Cornejo. En la Sala Olimpia, según D'Odorico, no se vio bien el espectáculo «porque era un montaje basado en un gran espacio abierto y este teatro no reunía las condiciones necesarias» [Alonso de Santos, 1984].

pesimismo y violencia, del desorden universal. Así, los trajes a veces góticos, a veces contemporáneos del rey pueden mezclarse en un universo ucrónico con los uniformes decimonónicos o actuales, los fraques y batas de fin de siglo, el crepitar de las ametralladoras, los revólveres Smith and Wesson y hasta la silla de ruedas, relucientes de cromados, de los inválidos de nuestros días». Esta silla y otros elementos se convierten en signos significativos, en este caso de invalidez senil. El crítico del *ABC* considera menos acertados otros signos que «enturbian el significado profundo del texto», como puede ser la mesa de operaciones con gota a gota rodeada de batas blancas, y dice que la acción degenera y se frivoliza a partir de la tempestad, con «puerilidades como el duelo en forma de ruleta rusa de Edmund y Edgar».

Presenta Narros un montaje que nos acerca a Samuel Beckett (como indican Díez-Crespo y Corbalán), concretamente a la obra *Final de partida*. Una mezcla anacrónica, como ya hemos visto en líneas anteriores, donde observamos, según Corbalán, «una excepción para la uniformidad nazi de los traidores que conspiran por la conquista del poder».

El espacio, formado por una plataforma cuadrada de ocho metros, dispone a los espectadores en una configuración circular. D'Odorico ha optado por una propuesta desolada, donde prima el vacío total (muebles, figurines y objetos como único decorado), que acerca la tragedia al público, con juego de luces y sombras (focos o faros del mar) y un constante acompañamiento sonoro, formado por efectos y música. El espacio termina convirtiéndose en un basurero, «para subrayar que el poder corrompe y todo lo que nos rodea se convierte en podredumbre», según expresa D'Odorico en una nota publicada por *El País*.

López Sancho, por su parte, califica la obra de «tragedia bárbara», tomando el término valleinclanesco, y dice que solo puede ser interpretada con «dos elementos caídos en desuso: la declamación y la expresividad corporal». Aprueba «todo lo que parece excesivo, el ir y venir, las carreras y taconazos militares, las contorsiones del rey en la noche de tempestad, el desnudo hirsuto del perseguido y calumniado Edgar, los ademanes de esas dos tigresas estilizadas por ropajes no de su época que son Goneril y Reagan».

Los periodistas destacan en general el trabajo vocal de Reixach y expresivo de Carrión, en esa clave interpretativa que «parece establecerse en un acorde romántico articulado con ciertos valores expresionistas», en palabras de Corbalán.

EMILY

Título: *Emily*.

Autor: William Luce (sobre textos recopilados de Emily Dickinson por Timothy Helgeson).

Traducción y adaptación: Fernando Masllorens y Federico G. Pino.

Traducción de poemas: Silvina Ocampo.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Producción: Analía Gadé.

Intérprete: Analía Gadé (Emily).

Estreno: Teatro Infanta Isabel, 1 de abril de 1983.

CRÍTICA

AMESTOY 1983 B, ANÓNIMO B 1983, DÍEZ-CRESPO 1983 B, GARCÍA 1983, HARO TECGLÉN 1983 B Y LÓPEZ SANCHO 1983 B.

Espectáculo fino, exquisito, delicado y elegante en todos sus elementos (por ejemplo, los fondos musicales). Se opta por una blanca escenografía, presente en una ceremonia que altera el paso del tiempo, con un marcado principio y final. La mujer, que comparece ante el público —habla directamente con él—, descorre una cortina de gasa y desenfunda los muebles de su casa (su jaula). Haro Tecglen resalta la «continua superposición de breves piezas de vestuario sobre el traje blanco, para caracterizar épocas y situaciones: cada una de ellas es un hallazgo. El director, Miguel Narros, añade el movimiento incesante: Emily es como uno de sus pájaros batiéndose contra las paredes de su jaula: finge cocinar, teje, escribe, toma té, descuelga retratos, va de un sillón a otro: finge diálogos con personajes invisibles, imita voces, sugiere sus respuestas». Todo ello con el propósito de animar el frío texto, según manifiesta el crítico.

Cambio 16 publica: «La dirección de Miguel Narros ha buscado hacerse insensible, dotar los movimientos de Analía de matices corrientes y molientes, de mujer que está en casa». Y Ángeles García escribe: «Cuando Analía Gadé le propuso la dirección de la obra, dio muchas largas, hasta que finalmente aceptó hacerse cargo del trabajo. Sus mayores reparos estribaban precisamente en la estructura de la obra: el monólogo. Luego vio que la vitalidad del personaje facilitaba su inicial aridez estructural». Es el primer y último monólogo que encarará el director a lo largo de su carrera.

EDERRA

Título: *Ederra*²⁴⁵.

Autor: Ignacio Amestoy.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Enrique López Baynton.

Realización de vestuario: Tony-Peris Hnos.

Ayudantes de dirección: Paula Borrell y José Luis Escolar.

Producción: Teatro Español de Madrid.

Intérpretes: Nuria Gallardo (Ederra), Berta Riaza (Ioana), Assumpta Serna (Carlota) y Fermí Reixach (Teo).

Estreno: Teatro Español, 19 de mayo de 1983.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1983 C, BAYÓN 1983, BEJARANO 1983, CORBALÁN 1983 B, DÍEZ-CRESPO 1983, GARCÍA PAVÓN 1983 B, HARO TECGLEN 1983 C, LÓPEZ SANCHO 1983 C, MONLEÓN 1983 A Y PARRA 1983.

La crítica alaba este primer estreno teatral de Ignacio Amestoy, pero le acusa de falta de contención o exceso de ambición. Se dice que ha creado un texto sin medida, cargado de demasiadas cosas en su estructura, con excesivas referencias culturales y gran complejidad. Conjuga el autor elementos policíacos, familiares y sexuales. La escritura del texto navega por el drama realista burgués, la tragedia clásica y el teatro poético, con referencias que pasan de la juventud vasca a la rebelión de mayo del 68. Para Narros, *Ederra* es «un acercamiento al desencanto de una generación muy joven, que aún no ha llegado a nada, pero rechaza lo que ve», según publica *Cambio 16*. La pieza presenta un diálogo denso y una composición lenta, por lo que sugiere López Sancho un corte de texto de más de media hora.

Narros en esta ocasión emplea toda su sabiduría teatral para esclarecer la escritura y crear una inteligente puesta en escena. Dice Corbalán: «Todo en él es justificación y aclaración. El texto, en su complejidad, ha sido desmenuzado y situado en todas sus significaciones».

Para el montaje escénico del drama, Narros ha optado por un planteamiento realista, según manifiesta en la rueda de prensa previa al estreno. Dice el director que «el escenario

²⁴⁵ La obra fue Premio Lope de Vega del año 1981.

en este caso obliga al actor a dirigirse hacia el problema de su personaje». Respecto al lenguaje indica que se han tenido en cuenta la situación política en el País Vasco y el lenguaje policial de la crónica negra. Narros deseaba en el personaje protagonista «una joven actriz, no una actriz que hiciera de joven, dado que tenía que expresar toda la sabiduría y el morbo que puede tener una niña de 15 años, que es espontáneo y no tiene nada de elaboración». Según algunos críticos, Nuria Gallardo —con defectos de dicción comprensibles por la dificultad del texto— no llega al acento dramático que requiere el personaje. Por último, D’Odorico trabaja con una escenografía bella, sobria, patética, elegante, fría y misteriosa, apropiada para el texto propuesto.

EL REY DE SODOMA

Título: *El rey de Sodoma*.

Autor: Fernando Arrabal.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

Coreografía: Arnold Taraborrelli.

Música: Mariano Díaz.

Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto.

Jefe de electricidad: Francisco Pérez Collado.

Jefe de utilería: Antonio Gutiérrez.

Sastrería: Encarnación Díez y Teresa Cruz.

Jefe de sonido: Antonio Gallego.

Peluquería: María Luz de la Morena.

Apuntador: José Burgos.

Regidor: Eduardo Lalama.

Atrezo: Mateos.

Realización de escenografía: Enrique López y equipo de maquinaria del Teatro María Guerrero.

Realización de vestuario: Ana Lacoma.

Realización de caracterizaciones: Enrique y Néstor.

Coordinación técnica: Juan José Granda.

Ayudante de dirección: Francisco Vidal.

Exposición: Ángel Berenguer.

Producción: Teatro Nacional María Guerrero²⁴⁶.

Intérpretes: José Luis Pellicena (Romeo) y Yolanda Farr (Salomé).

Estreno: Teatro María Guerrero, 27 de mayo de 1983.

²⁴⁶ Es el primer texto de Fernando Arrabal que se estrena en un teatro público. Fue recibido con escaso entusiasmo.

CRÍTICA

ALMANSA 1983, ANÓNIMO 1983 D, CORBALÁN 1983 C, DÍEZ-CRESPO 1983 D, GARCÍA PAVÓN 1983 C, HARO TECGLEN 1983 D, LÓPEZ SANCHO 1983, MONLEÓN 1983 B Y TRENAS 1983.

Haro Tecglen ve vulgaridad en el trabajo de Arrabal: una parodia insustancial, que trata de levantar Narros llenándola de acciones. Coincide Corbalán en la superficialidad del texto, falta de imaginación y pobre de lenguaje —los restantes periódicos emplearán descripciones semejantes—. También este segundo crítico alaba la creación por parte de Narros de «posibilidades que no constaban en el texto. Acentuó el carácter de “teatro en el teatro” de la obra, lo que esta tiene de musical sórdido, de cupletería bailable. A veces hasta la dotó de unos tintes esperpénticos que, por un lado, agriaban la representación y, por otro, le proporcionaban ingenuidad. Todo su montaje alcanzaba, de este modo, viveza y agilidad». Arrabal, según informa Efe, califica el montaje de Narros como el mejor que se ha hecho de esta obra —subrayando el carácter farsesco—. Para López Sancho, sin embargo, Narros y D’Odorico han equivocado el tratamiento de la obra, con rasgos como la innecesaria espectacularidad, diluyendo la verdadera intención del mal entendido autor.

El actor protagonista se transforma una y otra vez en escena —en una colección de papeles donde domina el de travestido—, extrayendo todas las posibilidades y la teatralidad al personaje. El único peligro, según Haro Tecglen, son los complejos espacios vacíos entre cambio y cambio. Mientras tanto, el personaje de la también reconocida actriz Yolanda Farr es más monocorde y menos lucido, según Corbalán. El personaje femenino se convierte en un pretexto para la existencia del personaje múltiple, según publica *El País*.

Describe Haro Tecglen una estética *kitsch* en la escenografía y los divertidos figurines, acordes con el texto. Trenas habla del predominio del rosa; «se toma como base estética el mundo pictórico-erótico de Úrculo». García Pavón considera que los trabajos de Narros y D’Odorico dan una «graciosa, caricaturesca, erótica y viva plasticidad al espectáculo que resaltan las espontáneas ocurrencias del autor cuando llegan, y en otros las compensan».

Por último, según Trenas «la música de Mariano Díaz adquiere mayor calidad en los “fondos” que en los “cantables”; puede ocurrir que sus letras pedestres hayan actuado negativamente sobre la inspiración del compositor». El crítico de *El País* ve también el trabajo «honesto, serio y digno» tanto en el músico, como en los restantes miembros del equipo, y dice que aunque no está «sobrado de inspiración», sí que resulta «capacitado y técnico».

DON JUAN TENORIO

Título: *Don Juan Tenorio*.

Segunda versión²⁴⁷.

Autor: José Zorrilla.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

Música: Canciones de Enrique Meneses y fragmentos musicales de varios autores.

Producción: Teatro del Arte²⁴⁸.

Intérpretes: Manuela Vargas (Muerte), Fermí Reixach (Don Juan), Nuria Gallardo (Doña Inés), Helio Pedregal (Don Luis), Manuel de Blas (Comendador), Vicente Vega, Enrique Benavent, Francisco Prada, Francisco Maestre (Buttarelli), Manolo Zuriaga (Ciutti), César de Varona, Jorge Roelas, Tomás Gayo, Joaquín Climent, Fabio León, Berta Riaza²⁴⁹ (Brígida), Begoña Valle, Paula Borrel e Isabel Mestres.

Estreno: Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 24 de septiembre de 1983²⁵⁰.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1983 E, F, G Y H, GARCÍA GARZÓN 1983, GARCÍA PAVÓN 1983 D, GRACIA 1983, HARO TECGLÉN 1983 E, HERAS 1984, LÓPEZ SANCHO 1983 E, MONLEÓN 1983 C, NARROS 1983, PARRA 1983, SAMANIEGO 1983, SAN MIGUEL 1983 Y VIZCAÍNO CASAS 1983.

Miguel Narros justifica la necesidad de recrear el texto de Zorrilla atendiendo a la demanda popular, y realiza una segunda versión de la obra buscando modernidad y belleza. Fernando Gracia califica la línea seguida por Narros de esperpéntica, con maquillaje casi «punk», movimientos disparatados y la incorporación de personajes como el toro, el caballo o la presencia casi permanente de la Muerte —encarnada en la negra sombra del destino, a la que no le importa esperar y ser la última—. Mientras que López Sancho cree que la

²⁴⁷ El espectáculo se ensayó en la Sala Olimpia (el actual Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional).

²⁴⁸ Realizada en colaboración con el Ministerio de Cultura y Espacios Dramáticos de RTVE, con motivo del día de Todos los Santos, se emite por TVE al tiempo que se representa en el Teatro Alcalá Palace —el mes de representaciones previsto en este espacio queda reducido a quince días y los actores sufren problemas en los cobros, como puntualiza José Antonio de las Heras en páginas de *Pueblo*—. El título llevaba doce años ausente de los escenarios madrileños.

²⁴⁹ Sustituida de un día para otro en Almagro por Mari Carmen Prendes, ya que la madre de Riaza había enfermado. Esto indica el tipo de personalidad de Narros, que dio permiso a la actriz para que atendiese sus asuntos familiares por encima de los profesionales. Además hace ver el apoyo y la seguridad que supo dar a Mari Carmen Prendes para que lograra hacer la sustitución en tan corto espacio de tiempo.

²⁵⁰ Precisamente se hizo en el espacio que ahora lleva el nombre de Miguel Narros.

introducción de este personaje simbólico es «un eco innecesario, ya que la figura del Burlador es, en mucha medida, la Muerte», para Vizcaíno Casas es «un mal remedo de las espléndidas intervenciones que se le ocurrieron a Salvador Dalí cuando, hace más de cuarenta años, montó en el María Guerrero su personal interpretación de la obra bajo la dirección admirable de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Allí aparecían unas Parcas tejiendo de continuo alrededor de don Juan sus hilos mortales». Este mismo periodista se lamenta de la ignorancia de los actores actuales a la hora de interpretar el verso, aunque admite que son muy pocas las oportunidades para lucir esas facultades. Haro Tecglen critica también la lenta dicción y la ruptura del verso.

En páginas de *El País* se dice que la propuesta busca una mayor vinculación con el ambiente andaluz, una potenciación del sentido del humor y un importante juego con la magia teatral. El equipo de dirección ha investigado la relación entre la vida y la muerte, y la idea de redención a través del amor.

Narros observa una evolución, y no una ruptura, con respecto a su anterior montaje. Opina que hay planteamientos que han recibido un mayor desarrollo, especialmente en los momentos de seducción, «donde don Juan se enfrenta a un ideal de mujer, que puede amar y admirar, hay como respeto e ingenuidad en estas escenas amorosas». Don Juan hace un interesante recorrido desde el personaje provocativo y agresivo hasta el ser humano que encuentra el amor puro e idealizado. Narros trata de revivir el necesario mito de Don Juan como imagen de una sociedad contemporánea. E incluso, en esta renovada versión, será doña Inés la que tome la iniciativa, desde un punto de vista no machista. Declara el director: «Me interesa poner en evidencia el carácter del héroe romántico, que en un principio se cree Dios y después se ve perseguido por Dios y los hombres hasta convertirse en un marginado de la sociedad. He seguido las notas de Madariaga y Unamuno, en torno a un personaje que tiene que mantener una postura, imposible de abandonar por él mismo y por los demás, lugar común para justificar muchos traumas o frustraciones de una sociedad».

La escenificación juega con una escenografía desnuda —un simple tablado con elementos mínimos de utilería— en colores negros —en los fondos—, blancos y rojos. El espacio contrasta con la fantasiosa caracterización. García Pavón menciona los expresivos coros de máscaras y, si tiene que poner alguna pega, señala las volteretas de don Juan en la escena del sofá sin sofá o las excesivas nubes de humo para los momentos más imaginativos. Haro Tecglen encuentra belleza en los figurines, en la colocación de las

figuras y en el juego de luces. López Sancho considera que la iluminación es precisamente lo mejor del escenario: relevante, sugeridora y organizadora de ámbitos, y subraya el empleo dancístico que don Juan hace de su capa, y la innecesaria indumentaria romántica con la que este personaje aparece en el último acto. Este actor parece deteriorado por Narros, que no puede evitar tapar parte del verso con acciones y ruidos excesivos e innecesarios. La crítica coincide en que Nuria Gallardo no llega para afrontar el papel de Doña Inés, y, como siempre, alaba el trabajo de Berta Riaza.

FINAL DE PARTIDA

Título: *Final de partida*.

Autor: Samuel Beckett.

Versión: Aitana Alberti.

Escenografía: Juan Gutiérrez Reynolds.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

Música: Jorge Fernández Guerra.

Supervisión técnica: Andrea D'Odorico.

Ayudante de dirección: Paca Ojea.

Asistente de dirección: Antonio Palazón.

Realización de decorados: Mariano López.

Realización de vestuarios: Cornejo.

Atrezo: Vázquez Hnos.

Cerrajería: Baynton.

Peluquería y maquillaje: Estudio 24.

Ayudante de vestuario: Sonia Grande.

Sonido: Espiral.

Foros del montaje: Fernando Suárez y José María Castillo.

Diseño de cartel: Andrea D'Odorico.

Regidor: Miguel Ángel de Paul.

Asistencia de sonido: Pedro Miguel Martínez.

Producción: M^a Inmaculada Margallo. Teatro del Arte²⁵¹.

Intérpretes: Manuel de Blas (Hamm), Francisco Vidal²⁵² (Clov), Enrique Menéndez (Nagg) y Paca Ojea (Nell).

Estreno: Sala Cadarso, 4 de enero de 1984.

²⁵¹ Cuarto montaje de la agrupación que, en este punto, atraviesa una crisis económica, después de la puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Se hace prácticamente sin nada y se ensaya exclusivamente un mes. Se tomó la decisión de sacar adelante este montaje, en primer lugar porque a Narros le interesaba el texto, pero también porque necesitaban una buena obra pero de reparto reducido, dados los problemas de dinero que padecían.

²⁵² Sustituido al final del proceso por Walter Vidarte.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1984, HARO TECGLÉN 1984, LÓPEZ SANCHO 1984 A, MONLEÓN 1984 A, MARTÍNEZ VELASCO 1984 Y VARGAS 1984.

Se sorprenden los críticos con el efecto que el paso del tiempo provoca en el público: si hace veinticinco años *Final de partida* sobrecogía a los receptores, ahora conduce a la comicidad. Narros afronta el texto de Beckett con sumo respeto. Tanto el vestuario como el espacio —asfixiante búnker posnuclear—, los cortes —similares a los que realizó el mismo autor cuando se estrenó la pieza en Inglaterra, según indica la periodista Concha Vargas— y los movimientos, son fieles al autor. Exclusivamente las leves alusiones musicales «van contra la aridez del texto y la situación», en palabras del crítico Haro Tecglen. El trabajo de los actores es elogiado: De Blas permanece fiel a su dicción habitual y aprovecha el despotismo y la desesperación del personaje, Vidal asume su papel con rigor, y Menéndez y Ojea se convierten en patéticos personajes, con las máscaras de yeso pegadas al rostro, expresivos en su inexpresividad, como matiza Martínez Velasco. Se valora finalmente el trabajo de Narros con el ritmo de la pieza.

LAS MUJERES SABIAS

Título: *Las mujeres sabias*.

Tercera versión.

Autor: Molière.

Adaptación: Enrique Llovet.

Escenografía y vestuario: Víctor María Cortezo²⁵³.

Realización de vestuario: Vda. de López.

Ayudante de dirección: Manuel Ángel Egea.

Producción: Salvador Collado.

Intérpretes: María Kosty, Ana García, Manuel Ángel Egea, Amparo Baró, Andrés Resino, Alfonso del Real (Marido de Philaminta), Gracita Morales (Martina), Analía Gadé (Philaminta), José María Pou, Blaki, Paco Maestre, Roberto Coito, Miguel Ángel Atted y Rafael Ramos de Castro.

Estreno: Teatro Palacio del Progreso, 20 de abril de 1984.

CRÍTICA

ARROYO 1984, DÍAZ CRESPO 1984, HARO TECGLÉN 1984 B, LÓPEZ SANCHO 1984 B, MONLEÓN 1984 B, PARRA 1984 Y RICO 1984.

Escena Promotora de Espectáculos comienza su andadura en el teatro del Progreso con una reconstrucción del espectáculo estrenado por Narros hace diecisiete años. Si en su momento la propuesta fue un éxito, en esta ocasión parece que la crítica no se muestra tan a favor del resultado, principalmente debido a las referencias forzadas a la actualidad que presenta la revisión del texto y a los matices propios de revista que alcanza la puesta en escena. Coincide la prensa en resaltar la exquisita belleza de la escenografía y el vestuario de Víctor María Cortezo.

²⁵³ Cuentan con un vestuario nuevo pero respetan los figurines y bocetos que realizó el fallecido Vitín Cortezo en el año 1966.

MEDEA

Título: *Medea*²⁵⁴.

Texto: Miguel Narros (basado en las obras de Seneca y Eurípides).

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Manolo Sanlúcar.

Coreografía: José Granero.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Director: Jorge Rubio.

Intérpretes: Manuela Vargas y Ballet Nacional de España. Primeros bailarines: Paco Romero, Conchita Cerezo, Lola Greco, Cristina Hernando, Ana González, Antonio Alonso, Juan Mata, Paco Morales y Juan Quintero. Solistas: Maribel Gallardo, Aida Gómez, Javier García y Paco Morell. Guitarristas: Manolo Sanlúcar, Luis Carmona «Habichuela» y Rafael Morales. Cantaores: Manuel Palacín y Juan José de Alcalá.

Estreno: Teatro de la Zarzuela, 13 de julio de 1984.

CRÍTICA (de varios momentos)

ÁLVAREZ CABALLERO 1984, BRAVO 1990, 2003 Y 2012, CALZADO 2013, PLAZA 1990 Y RICO 1990.

El montaje de *Medea* supuso, sin duda alguna, una revolución. Escribe Julio Bravo en el año 2003 que «*Medea* no es únicamente el santo y seña del Ballet Nacional, con la que ha adornado cada una de sus presentaciones en plazas importantes. Es también una de las cumbres de la historia de la danza española». En el año 2012 añade: «Hoy en día no resulta tan chocante mezclar flamenco y mitos griegos, pero en su día supuso toda una revolución y una apuesta arriesgada. La de su estreno fue una noche histórica para el Ballet Nacional, *Medea* es por tanto un estandarte del Ballet Nacional, que al tiempo es un estandarte de la cultura española, un tesoro que ha de cuidarse y mimarse. La conjunción de los tres talentos —Miguel Narros, José Granero y Manolo Sanlúcar— dio como resultado un ballet

²⁵⁴ La pieza se reestrenará en diversas ocasiones desde la fecha de su presentación hasta la actualidad. Se ha podido ver por ejemplo en el Palacio del Kremlin, de Moscú; en el Metropolitan y en el City Center, ambos de Nueva York; en el Teatro Real, de Madrid; en los Reales Alcázares y el Teatro de la Maestranza, en Sevilla; en el Teatro Romea de Murcia; o en el Teatro de la Zarzuela. Los personajes principales han sido interpretados por bailarines de primera categoría como Lola Greco, Merche Esmeralda, Ana González, Maribel Gallardo, Antonio Alonso, José Antonio, Carlos Vilán, Luis Ortega, Antonio Márquez, Francisco Velasco, José Serrano o Joaquín Cortés. Incluso las representaciones del 2013 en el Teatro Romano de Mérida sirvieron de homenaje a Narros pocas semanas después de su muerte.

magnético y envolvente, dramático y emocionante. Sensible e inteligente... Un ejemplo de que el flamenco y la danza española tienen una capacidad de expresión infinita».

De forma más particular, en relación al reestreno de la pieza de manos del Ballet Regional de Murcia en 1990, Mercedes Rico matiza: «El sabor mediterráneo de la música hace la transición entre el mito griego y esa insólita, cerrada y machista corte de flamencos, ricachones de Creonte, aunque Julio Príncipe no tenga autoridad para ese papel. La coreografía lleva el relato con la fluidez de un arroyo; parece no buscar nada, ni efectos ni deslumbramientos, y consigue todo: que brote la emoción y suba la tensión dramática hasta la tragedia final. Esmeralda hace una Medea bien distinta de la de Manuela Vargas; menos bárbara, pero no menos grandiosa, más cerebral en la solución fatalista de la tragedia que ella organiza porque no le queda otro remedio. Carlos Vilán da un inesperado matiz vulnerable a su Jasón, un Jasón jovencísimo pillado de pronto entre el mundo de belleza y autosatisfacción al que querría pertenecer y las profundidades tenebrosas de su Medea».

Narros, refiriéndose a Manuela Vargas, apuntó: «Lo suyo era algo no aprendido, algo muy salvaje, primitivo. Tanto que para crear Medea nos inspiramos en ella. No había que enseñarle nada, solo había que empujarla suavemente para que cogiera las cosas».

EL MERCADER DE VENECIA

Título: *El mercader de Venecia*.

No llegó a estrenarse. Se inició el proyecto para el Teatro Español, de Madrid.

Autor: William Shakespeare.

HOMENAJE A FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL 50 ANIVERSARIO DE YERMA (CON UNA LECTURA DE *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*)

Título: Homenaje a Federico García Lorca en el 50 aniversario del estreno de *Yerma* (con una lectura de *Doña Rosita la soltera*).

Participantes: Más de treinta artistas e intelectuales como Emilio Gutiérrez Caba, Nuria Espert, José Luis López Vázquez o Aurora Bautista.

Fechas y espacio escénico: Teatro Español, últimos días de diciembre de 1984.

CRÍTICA

CAÑAS 1984 Y LÓPEZ SANCHO 1984.

El 29 de diciembre de 1934, Margarita Xirgu estrenó *Yerma* en el Teatro Español. Cincuenta años después, el Teatro Español prepara un homenaje al poeta.

Por la mañana de ese mismo día, el Grupo Uno de Sevilla representa *El Retablillo de don Cristóbal*. A mediodía se descubre una placa en Alcalá 102, última casa del artista en Madrid, y a la una, otra en Pinar 12, antigua Residencia de Estudiantes. A las seis y media, López Vázquez y Gutiérrez Caba presentan un recital-concierto. Y las once se organiza un espectáculo presentado por el escritor y dramaturgo Antonio Gala, que plantea un texto lírico sobre la inmortalidad del poeta. Posteriormente, Fernando Delgado, José Sacristán y Aurora Bautista leen los dos primeros actos de *Yerma*, mientras que el final corresponde a Nuria Espert y José Luis Pellicena. La lectura de la pieza está acompañada por la música popular de Enrique Morente y Carmen Linares, algunos fragmentos operísticos interpretados por María Luisa Castellanos y el baile de Lola y José Greco.

En la segunda parte del homenaje participan Ana Belén, Manzanita, Amancio Prada y la pareja formada por Lola y Manuel, que obsequian a los asistentes con canciones populares de García Lorca. Solo supone un problema la entrada de Lola Flores, que revoluciona a los espectadores improvisando un «tablao» flamenco de mal gusto, fuera del programa.

Se prepara también una lectura dramatizada de *Doña Rosita la soltera*, con dirección de Narros. Se toman tres Rositas distintas, dada la facilidad que implica una lectura para un único día. Entre otros, trabajan en esa lectura Ana Belén, Miguel Bosé y Nuria Espert. Parece ser que esta última, según recuerda el director [Amestoy d'Ors 2004], es la que hace un trabajo más actuado en toda una evolución temporal a lo largo de la cual los lectores van abandonando las sillas y los atriles que les corresponden en el escenario.

BOHEMIOS

Título: *Bohemios*.

Autores: Guillermo Perrín y Miguel Palacios.

Adaptación: José López Rubio.

Música: Amadeo Vives y Rafael Ferrer.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Director musical: Joaquín Roa.

Coreografía: José Granero.

Producción: Veranos de la Villa (Ayuntamiento de Madrid).

Intérpretes principales: Ricardo Muñiz, Alfonso Leoz, Amelia Font, Carlos Hipólito, Carmen Parejo, Concha Carpintero, Cecilia Bernaola, Helio Pedregal²⁵⁵, Juan Ángel García, Manuel Alexandre, Miguel López Galindo, Modesto Fernández, Montse Font, Paco Plaza y Pepa Rosado.

Coro formado por los alumnos de la Escuela de Canto.

Más de un centenar de trabajadores.

Estreno: La Corrala (Veranos de la Villa de Madrid), 5 de julio de 1985.

CRÍTICA

AMORÓS 1985, DÍEZ-CRESPO 1985 A, GALINDO 1985, GARCÍA RIVAS 1985, HARO TECGLÉN 1985 A, HONTAÑÓN 1985 Y PARRA 1985.

El Ayuntamiento de Madrid opta por un espectacular montaje para la inauguración de los Veranos de la Villa: con una orquesta de treinta y ocho profesores, un ballet de veintidós bailarines, un coro de cuarenta voces y más de una docena de actores-cantantes. Será la propuesta más cara de la temporada estival, con un coste de cincuenta millones de pesetas, según se publica en *El Alcázar*. Se contrata para la dirección del espectáculo a Miguel Narros, que asumirá, de esta manera, la dirección de su primera zarzuela.

La crítica coincide en que no es acertada la elección del espacio de La Corrala —exponente bien conservado de la arquitectura popular matritense— para la representación de esta obra, y advierte que en dicho espacio hubiese encajado mejor una pieza típica del género chico. Se cuenta con un único escenario de trescientos cuarenta

²⁵⁵ Sustituyó a Rafael Castejón en el papel. No es la única vez que Pedregal es llamado para cubrir un papel de forma apresurada y compleja. En este caso, sin ser cantante, tuvo que cantar. Y no fue este el único problema del espectáculo; fue una propuesta difícil de organizar, con varias situaciones incómodas, como la intromisión de los vecinos de las casas adyacentes a lo largo de las representaciones.

metros cuadrados y se descarta el viejo edificio como decorado —de forma que, según opiniones como la de Haro Tecglen, se podría haber hecho el espectáculo en cualquier otra explanada madrileña más apropiada—. El aforo, entre las gradas y las mesas, será de mil trescientas localidades²⁵⁶. La noche del estreno no estuvieron resueltos los problemas de sonido.

Aunque se ha trabajado con un elenco muy joven (la mayoría entre veinte y treinta años), como joven es la bohemia, Narros se ha asegurado de contar con algunos pilares seguros en la interpretación, entre los que figuran Alexandre, Hipólito o Pedregal.

Es acertada la elección de la versión que realizaron en los años cincuenta López Rubio y Ferrer. Según escribe Hontañón en *ABC*: «Quizá le imprima desde su arranque mayor espectacularidad, brillantez y colorido, también convenientes en este tipo de convocatorias populares. Aunque (...) creo que convendría “peinar” y acortar un poco el primer acto, cuya hora larga de duración llega a hacerse pesada y reiterativa». El mismo Hontañón alaba las «soluciones escenográficas a la vista del público, desenfadadas, funcionales, en el mejor sentido del término y eficaces. (...) Solo discretos los efectos de luces, cierto es que nada fáciles de redondear». Galindo en *ABC* resalta la imposibilidad de colocar telones en el espacio, por lo que la luminotecnia, con más de ciento cincuenta focos, se convierte en un aspecto fundamental de la propuesta. Hontañón considera la dirección «acertada también de todo punto: tanto en la materialidad del movimiento de grupos y personajes individuales como en el tinte paracaricaturesco que imprime a la narración». Amorós, por su parte, se muestra interesado en ver la incursión de Narros en el subgénero dramático de la zarzuela, con «espectacularidad, adición de ballets, exageración de gestos, cuidado de la plástica» y añade que «a pesar de la suma de talentos y el alto costo todo quedaba lejano, frío». El baile sobre el *pizzicato* fue uno de los momentos más aplaudidos el día de la primera función.

²⁵⁶ Las entradas con cena incluida cuestan 1.300 pesetas, y sin cena, 800 pesetas.

EL CASTIGO SIN VENGANZA

Título: *El castigo sin venganza*.

Autor: Lope de Vega.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Supervisión de verso: Josefina García Aráez.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

Música: José García Román.

Máscaras: Carlos Alberto Abad.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: José Luis Pellicena, Juan Ribó, Fernando Valverde (Batín), Miguel Ayones (Marqués), Francisco Vidal, Miguel Foronda, Luis Higuera, Jorge Amich, José Luis Martínez, Josu Ormaeche, Paco Plaza, Víctor Rubio, Ana Marzoa, Inma de Santis (Aurora), Claudia Gravi (Lucrecia), Amparo Pascual, Yolanda Porras y Paca Gabaldón.

Estreno: Europalia, Palacio de Bellas Artes, 15 de octubre de 1985. Teatro Español, 15 de noviembre de 1985²⁵⁷.

CRÍTICA

ANÓNIMOS 1985 A, B Y C, ARROYO 1985 A, B Y C, BEJARANO 1985 A, B, C Y D, CAÑAS 1985, DÍEZ-CRESPO B, DOVEIL, 1985, FERNÁNDEZ RUBIO 1985, GARCÍA GARZÓN 1985, GARCÍA RIVAS 1985, HARO TECGLÉN 1985 B, LEGAZA 1985, LÓPEZ SANCHO 1985, MONLEÓN 1985, MUÑOZ 1985 Y VICENTE MOSQUETE 1985.

El director ha seleccionado esta pieza como homenaje al 350 aniversario de la muerte de Lope de Vega porque considera que es una de las más acabadas y poéticamente hermosas y perfectas. En su puesta en escena ha tratado de respetar el texto original —con cortes pero sin cambiar ni una sola palabra—, encabalgando escenas en una búsqueda de linealidad, pero también jugando con cinematográficos saltos temporales, de forma que los cuatro actos originales son sustituidos por tres. Aunque cree que los personajes son actuales, no piensa que la obra resulte contemporánea pero sí que, como texto áureo y origen de ciertos

²⁵⁷ El Teatro Español ofrece varios actos conmemorativos del 350 aniversario de la muerte del dramaturgo: un concierto en el que se interpretan algunas de las canciones de Lope de Vega, coloquios sobre su vida y obra —con la coordinación de Ricardo Doménech y la intervención de estudiosos como Alonso Zamora Vicente, que habló de «Lo popular en Lope»—, el estreno de la composición realizada para la puesta en escena de *El castigo sin venganza*, concursos, visitas al barrio donde vivió el autor con Moncho Alpuente como guía, charlas para jóvenes —a los que Narros siempre prestó una especial atención—, etcétera. A todo ello se suman excelentes folletos informativos.

recursos cinematográficos, debe darse a conocer. Lope, dice, es el «antecesor de la frecuencia cinematográfica, ya que utiliza planos que se van interponiendo en una misma acción y en un mismo momento». Y añade: «La traición, las decepciones e inseguridades de los personajes es lo que hoy día puede ser válido».

El estreno del montaje, de tres horas y media de duración y un coste de unos treinta millones de pesetas, se hace en Bruselas, dentro de la muestra que Europalia-85 dedica a la cultura española. Para ello, en la embocadura de veinticuatro metros del local belga frente a los poco más de nueve del teatro Español, los decorados originales son sustituidos por un semicírculo metálico de malla negra —por la que los personajes entran y salen—, con unos pequeños graderíos que dan la sensación pretendida de irrealidad y de teatro dentro del teatro. Tampoco se pueden usar algunas de las proyecciones y trucos escénicos planteados, y se tiene que transportar una parrilla de luces que será suspendida sobre la escena. En resumen: un escenario inadecuado para el montaje, al que se suman los graves problemas de sonido.

En el reestreno en España se puede apreciar correctamente la escenografía compuesta por Andrea D'Odorico para el espectáculo²⁵⁸ y que Haro Tecglen califica de suntuosa y moderna, y Díez-Crespo de elegante, sobria, palaciega y funeral. D'Odorico busca la recreación conceptual de los teatros barrocos y se inspira en espacios teatrales como el Teatro Farnesio, de Parma, y el Olímpico, de Vicenza, o incluso el convento de las Descalzas de Madrid. Recrea una arquitectura agobiante y opresiva con pasillos, ventanucos o dobles puertas; una arquitectura propia de la corte de Felipe II. López Sancho nos regala la siguiente descripción del escenario:

Negro, suntuoso, especie de cenotafio casi simbólico, oscura sacramental con nichos de negro mármol, que Narros utiliza como escenario polivalente y amplía con una gran puerta al foro en cuyo fondo instala proyecciones de nubarrones también simbólicos y juegos de agua como los hubiera hecho Calderón. Dos rampas laterales que se unen debajo del escenario con juego de agua, amplían la escena. En esa ampliación, que acerca la acción al espectador, se consuma el desenlace. Una muy bella composición espacial que quizá pierde por ángulo de visión gran parte de los espectadores.

²⁵⁸ Dadas las dimensiones del espacio, los largos ensayos se realizaron en una nave a las afueras de Madrid.

D'Odorico, para un reportaje en la revista *El Público*, desentraña su concepción escenográfica y la utilidad de las dos escaleras laterales corridas «donde los personajes pueden sentarse y asistir a la representación, o simplemente espiar y mirar, seguidas de tres paredes, tratadas en mármol negro con vetas doradas, que resumen y sintetizan los elementos propios del teatro barroco (columnas, ventanas, puertas falsas, etcétera)». En el mismo reportaje se explica cómo, tanto el director como el escenógrafo, han marcado dos partes diferenciadas en el espectáculo: la primera «más oxigenada y de mayor desfado (escenas del burdel y del río), que permitirá algunos apuntes escenográficos específicos, a base de cielos rojos, trucos de agua o la configuración de un escenario al final del escenario mismo. Y un segundo clima, aquel en el que se sustancia la tragedia, en el que el espacio se cierra y se torna agobiante y al mismo tiempo adecuado a la grandilocuencia del discurso», dice Andrea. La concepción cinematográfica y las acciones paralelas se abordan a partir de las rampas dirigidas al patio de butacas. Se trabaja asimismo con efectos de luz por reflexión, con rebote desde el suelo. El también elegante vestuario, por otra parte, se inspira en la forma y el color de los lienzos de Velázquez —en rojos, negros y blancos—, e incluso se han diseñado pelucas siguiendo la misma línea.

García Garzón califica de «inquietante» la partitura compuesta por José García Román para la ocasión, que sigue los tradicionales cuatro movimientos de la sinfonía. Su autor no quería que la música fuese frívola, descriptiva o de ocasión, pero sí deseaba que resultase suficientemente versátil. Se perciben influencias wagnerianas en la obra de García Román, descrita por García Garzón como «fina, oportuna y sugerente». Comenta la crítica publicada en Pamplona que «los largos subrayados en solitario de la partitura musical» ralentizan el desarrollo de la historia, mientras que para Díez-Crespo los «apuntes musicales avivan las escenas en los momentos de más diversa expresividad».

Una de las mayores dificultades del montaje, en opinión tanto de Narros como de los críticos, ha estribado en el trabajo con el verso, porque no hay en España una escuela que maneje este aspecto. Para solventar el problema los actores han recibido un cursillo impartido por Josefina García Aráez. Sin embargo, el éxito conseguido no ha sido rotundo. En el manejo de la lírica de Lope de Vega solo destaca José Luis Pellicena.

Según escribe Arroyo en el periódico *Ya*, «Narros ha dirigido a los actores intentando que estos asuman en libertad sus personajes, con las vivencias y sentimientos de hombres y mujeres de hoy. (...) Consumada la tragedia Narros introduce un elemento distanciador, un niño que lee el cuento del autor italiano Bandello».

García Garzón, en el plano actoral, destaca especialmente a José Luis Pellicena, «profundo de veracidad, de tono y de gestualidad». Ve a Ana Marzoa más temperamental que clásica y a Juan Ribó vigoroso y pasional.

Para Bejarano, periodista del *Diario 16*, pese a la acusación de parsimonia —compartida por muchos—, la puesta en escena es bella, limpia, despojada de lo superfluo, arriesgada en la interpretación y profunda en las pasiones universales. Monleón, crítico del mismo periódico, cree que la puesta en pie de Narros se engrandece cuando sirve los temas centrales del drama: amor y soledad.

Haro Tecglen, en *El País*, habla de un gran espectáculo visual, coherente en su narrativa. Destaca la introducción de elementos románticos, reminiscencias de la época verdiana, gestos retenidos como estampas o juegos propios del cine mudo, todo encaminado a la transmisión de una pasión desesperada. La penetración en lo teatral la observa en hechos como el juego con espejos, las apariciones sigilosas de cortesanos o los aplausos internos.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

Título: *El concierto de San Ovidio*.

Autor: Antonio Buero Vallejo.

Escenografía: Andrea D'Odorico con la colaboración de Mario Bernedo.

Vestuario: Juan Gutiérrez Reynolds.

Iluminación: Manuel Gallardo.

Diseño gráfico: Rafael Canogar.

Música: Corelli/Rodríguez Albert.

Dirección musical: Víctor Martín.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Manuel Tejada (Valindín), Charo Soriano (Priora), Ana Latorre, Perpe Carja, Pedro del Río (Gilberto), Félix Navarro (Lucas), Enrique Menéndez, Fabio León, Carlos Hipólito (Donato), Juan Gea (David), Ana Marzoa (Adriana), Sonia Grande, Francisco Vidal (Lefranc), Carlos Marcet, Pedro Miguel Martínez, José Segura, Amparo Pascual, Yolanda Porras, Diana Ruiz, Miguel Foronda, Carlos Alberto Abad, Carlos de Gabriel, Víctor Rubio, José Luis Martínez, Miguel Ángel Altet, Juanjo Pérez Yuste, Lucía Ortega, Clara Heyman y Fernando Sotuela.

Estreno: Teatro Español, 18 de abril de 1986²⁵⁹.

CRÍTICA

ARROYO 1986, BEJARANO 1985, DíEZ-CRESPO 1986, GUERENABARRENA 1986, HARO TECGLÉN 1986 A, LÓPEZ SANCHO 1986, MONLEÓN 1986 A Y TORRES 1986 A.

Narros elige poner en pie un texto de Buero Vallejo porque considera que este autor debe estar presente en un teatro de repertorio de grandes títulos. No obstante, Buero persiguió que este título fuese sustituido por *El sueño de la razón*.

La producción de *El concierto de San Ovidio* cuesta veinte millones de pesetas. El vestuario y la escenografía, en los que destacan las notas de color, se inspiran en Hogart y Longhi, pintores del siglo XVIII. López Sancho resalta los ámbitos refinadamente realistas creados por D'Odorico, al que acusa de ser excesivamente prolijo en otras ocasiones. El crítico destaca especialmente el convento del tercer acto, con el cuadro que componen las monjas

²⁵⁹ El Teatro Español, además del estreno mencionado, ha preparado otra serie de actividades para homenajear a Buero Vallejo —con motivo del 35 aniversario del estreno de *Historia de una escalera*—: una exposición con fotografías, carteles, ediciones de obras, bocetos de escenografías y dibujos que ilustran la vocación de pintor del autor dramático, conferencias, seminarios —con dirección de Ricardo Doménech—, coloquios, una lectura dramatizada de *El tragaluz*, un recital de poemas a cargo de Vázquez Montalbán y un gran acto con mesa redonda y actuaciones musicales en el que participa el pianista ciego Tete Montoliu.

tras la negra gasa y los distintos planos de profundidad de la casa de Valindín. La interpretación se centra fundamentalmente en el duelo protagonista-antagonista. Los actores, siguiendo una línea naturalista —aunque también buscando rasgos diferenciales exagerados de cada tipo—, han trabajado con ciegos para construir sus personajes, e incluso dos de ellos actúan con prótesis en los ojos. Narros no ha defendido personajes unívocos. Como escribe Guerenabarrena para *El Público*, los personajes «no son víctimas ni verdugos o son las dos cosas a un tiempo». Se han perseguido la versatilidad y las contradicciones. El director ha incorporado también personajes que no aparecen originariamente en la escritura de Buero Vallejo: intérpretes sin texto que enriquecen espacios como el hospicio o las escenas de la Feria. Esta figuración y segundas acciones, el sonido, las mutaciones a vista de público (tras una gasa), las ideas cinematográficas, la creación de cuadros plásticos, los movimientos de luces y otros aspectos escénicos han animado y vitalizado la obra. Aun así, el director no puede disponer de una total libertad, «obligado a respetar el monumento y el documento», como indica el crítico Haro Tecglen. Según las declaraciones publicadas, Buero Vallejo se muestra a favor de los pequeños cambios realizados por el director. La crítica subraya el cambio de significación de un texto estrenado veinticuatro años antes (1962).

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Título: *El sueño de una noche de verano.*

Primera versión.

Autor: William Shakespeare.

Versión: Eduardo Mendoza.

Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo.

Vestuario: Miguel Narros y Alicia Martínez.

Iluminación: Eric Teunis.

Música: Mariano Díaz.

Coreografía: Arnold Taraborrelli.

Fotografía: Ouka Lele.

Acrobacia: Dúo Cristal.

Magia: Juan Gabriel.

Máscaras: Luis González Carreño / Taller IMAG-T.

Sombreros: Angelita.

Peluquería: Vda. De Ruiz.

Maquillaje: M^a Carmen Sánchez.

Atrezo: Mateos.

Realización efectos especiales de luz: Equipo Teatro Español.

Realización de vestuario: Peris Hnos. Cornejo.

Realización escenografía: Baynton, Enrique López y Carlos Ferrer Traver.

Regidor: Juan Carlos Madrid.

Supervisor vestuario: Juan Reynolds.

Asistente de dirección: Íñigo Ramírez de Haro.

Ayudante escenografía: Javier Franch.

Ayudantes de dirección: Inés París y Carlos Creus.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: José Pedro Carrión (Puck), Kiti Manver²⁶⁰ (Titania), Helio Pedregal (Oberón), Nuria Gallardo (Hermia), Carlos Hipólito (Lisandro), Juan Gea (Demetrio), Mónica Castro (Helena), Héctor Colomé (Teseo), Myriam de Maeztu (Hipólita), Pedro Miguel Martínez (Egeo), Carlos Alberto Abad (Filóstrato), Herlinda Cembrero (Dama), Vicenta Domínguez (Dama), Enrique Menéndez (Pedro Andrajo), Cesáreo Estébanez (Perico Listón), Fernando Sansegundo (Procopio), Juanjo Pérez Yuste, Fabio León (Julián Castín), Carmelo Gómez (Paco Flauta), Adoración Fuertes

²⁶⁰ Fue sustituida por Carmen Arévalo tras el accidente que tuvo en Valladolid al caer de un columpio en una escena de la obra.

(Telaraña), Sonia Grande (Pimentón), Perpe Caja (Polilla), Clara Heyman (Mostaza), Lucía Ortega (Peaseblossom), Carmen Arévalo (Mustard Seed) y Borja Sánchez (Efebo).

Estreno: Teatro Español, 19 de diciembre de 1986²⁶¹.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1986 A, B Y C, BEJARANO 1986, GARCÍA-GARZÓN 1986, HARO TECGLÉN 1986 B, HERA 1986, MONLEÓN 1986 B, PUYO 1987 Y TORRES 1986 B Y C.

La crítica concuerda en que Miguel Narros ha conseguido con *El sueño de una noche de verano* un espectáculo bello en el que se ha sentido libre. Se trata de una puesta en escena de tres horas de duración que pretende captar especialmente al público joven.

De la contemporánea versión del texto se ha encargado Eduardo Mendoza, consiguiendo, según Narros, una traducción limpia y ágil que mantiene el espíritu shakespeariano. Es la primera incursión del novelista en el mundo del teatro. En palabras del crítico García-Garzón, «Mendoza confiesa haber realizado una traducción en la que ha acercado al público de hoy guiños destinados al espectador isabelino, eliminando hojarasca

²⁶¹ Una vez más, el Teatro Español, complementa el estreno con otras actividades relacionadas con su autor y sus textos. El programa titulado «Ciclo de encuentros en torno a Shakespeare» tuvo la siguiente configuración:

20 de enero - 18.00h.

Algunas reflexiones en torno al teatro isabelino:

- Atenas en Stratford: C. Pérez Gallego.
- Traducir clásicos ingleses: M. A. Conejero.
- *El sueño de una noche de verano* en el escenario isabelino: R. Portillo.

5 de febrero - 19.30h.

Amor y tragedia:

- La desdicha del amor: F. Savater.
- Amor y tragedia en aquellos tiempos: J. L. Sampedro.
- Tragedia: la fatalidad del amor: V. Verdú.

17 de febrero - 18.00h.

Los personajes dramáticos de Shakespeare:

- La gama del humor en *El sueño de una noche de verano*: P. Shaw.
- El lenguaje de los personajes femeninos: M. Lozano.
- Últimas tendencias de la crítica de Shakespeare: P. Hidalgo.

3 de marzo - 18.00h.

¿Es Shakespeare todavía nuestro contemporáneo?: Jan Kott.

Presentado por Eduardo Mendoza.

Las mesas fueron seguidas de coloquios que tuvieron lugar en el entonces llamado Salón de Té del Teatro Español. Se realizaron las siguientes exposiciones sobre Shakespeare:

- Exposición de la Royal Shakespeare Company sobre *El sueño de una noche de verano* (Sala de Ensayos).
- Acercarse a Shakespeare, esa es la cuestión (Salón Rojo).
- Shakespeare y su época (Salón Tirso).
- Nuestro sueño (Salón Rojo).

En relación a las publicaciones se presentó el libro de *El sueño de una noche de verano* con notas de dirección, un estudio de Mendoza, una cronología de Shakespeare, la relación del reparto, fotografías, figurines y el texto de la versión de Mendoza. También se dispuso la carpeta que contenía los cuentos de Charles y Mary Lamb basados en las obras de Shakespeare, con nueve láminas de José Ramón Sánchez.

mitológica y destacando antes los aspectos teatrales que los poéticos. Ha añadido un par de fragmentos explicativos que pone en boca de Puck y efectuado, en suma, una versión funcional». Miguel Narros pensó en Mendoza tras leer *El misterio de la cripta embrujada*. Escribe Rosana Torres para *El País* las siguientes declaraciones de Narros: «*El sueño de una noche de verano* es una obra llena de enredos, equivocaciones, errores, y Puck, un personaje fundamental», mezcla de arlequín y sátiro, «me recordaba constantemente al investigador esquizofrénico de la novela de Mendoza, un escritor que maneja de forma especial los diálogos y los golpes de efecto, algo que también le ocurre a Shakespeare, y que está muy bien que lo acerquemos al teatro en un momento de vacío en la literatura dramática». Mendoza, tras recibir la oferta y a pesar de verse a sí mismo como un autor insensato, tendente al disparate y poco erudito, consideró que no debía de dejarse abrumar por la responsabilidad académica y que, si habían acudido a él, es porque tendrían claro que era su forma de escribir lo que se buscaba —aunque posteriormente no son pocas las peleas que ha tenido con el director—. El escritor catalán ha querido destacar que *El sueño de una noche de verano* no es una obra alegre: el sueño es una pesadilla y las situaciones resultan cómicas por desquiciadas. Lo que más le ha costado ha sido enfrentarse a la traducción del humor y de la flora —en una época como la nuestra, muy urbana, se han cambiado nombres de flores y plantas buscando otros que están actualmente más presentes—. Por último, ha eliminado el verso, por sentirse mucho más cómodo en la prosa.

Para Haro Tecglen, el texto y la historia en el montaje de Narros pasan a un segundo plano, mientras que se da prioridad al teatro de espectáculo y escenografía; la atención del espectador se focaliza en las acrobacias, los colores, los trucos de magia y el atractivo movimiento. Mientras Shakespeare encuadra a sus personajes en una supuesta Atenas que podría ser la de Pericles —época en la que según el director triunfa el feminismo y se derrumban muchos valores establecidos—, Narros los traslada a un indeterminado espacio de una Europa de entreguerras —de perfil entre austrohúngaro y prusiano—, como se aprecia en la línea elegida para el vestuario. Para el anacrónico texto se opta por una indumentaria bonita y festiva. Según García-Garzón «Oberón es una suerte de Mandrake que saca palomas de la chistera; Titania, una musa del “alter-punk” travestida de “vedette” de Coslada, y Teseo, un andante homenaje a Erich von Stroheim». En la búsqueda de una estética contemporánea, las hadas y Puck se identifican con la «movida» de los ochenta, y los menestrales tienen un aire de payasos urbanos.

Para el director resulta difícil establecer el umbral entre el mundo de la realidad y el de la fantasía —incluso ha dado a los espíritus de la noche un carácter realista—. Rosana Torres publica la siguiente declaración: «Hay que mantener una extraordinaria cautela al pasar de uno a otro, al plantearse cómo reaccionan los personajes en un ámbito mágico. Existe la necesidad de la realidad dentro de la fantasía, pero más aún a la inversa». El cinismo reflejado por el autor lo potencia Narros en aspectos como el final de la obra, cuando Teseo e Hipólita, recién desposados, deciden no compartir el lecho conyugal. Narros, además de prestar atención a todos los elementos que ofrece el texto —la noche, la fantasía, el sueño, la confusión, etcétera—, acentúa extremadamente la sexualidad en todo el montaje —alcanzando cierta pátina grosera, según escribe Alberto de la Hera—.

La escenografía, bella y austera, juega con la frialdad en las escenas atenienses y la oscuridad sugerente en el bosque. Llama la atención el espectacular manto de estrellas, las plataformas mecánicas y el suelo peludo. En la interpretación destaca el uniforme reparto —en el que asombra la resistencia física—, pero hay que ensalzar el trabajo de Carrión, lleno de recursos y capaz de hablar, como indica la crítica de *El País*, «colgado de los pies, asomado entre el humo de una escotilla, agazapado en un lateral o en el mismo patio de butacas», encontrando siempre las palabras y los gestos justos. Se trata de una creación de personajes en la que vemos diferentes tipos de mujeres: Hipólita es la vencida, Hermia es la rebelde y Helena la sometida. Narros considera esta obra en cierta manera una parábola de la guerra entre los dos sexos.

Haro Tecglen subraya dos planos prioritarios en la propuesta escénica: el de la estética y el del movimiento (no solo en relación a la acrobacia, el circo o el music-hall, sino también en lo que respecta a las persecuciones, riñas o reencuentros —Teseo conquista a Hipólita con un tango, el baile inventado para que la mujer sucumba, según afirma el director—). Incluso piensa el crítico que Narros se recrea a veces más de lo debido en sus ideas, lo que genera una pérdida de ritmo.

La música de Mariano Díaz, por último, logra fusionarse con la contemporaneidad y la plástica circense del montaje.

LA CHUNGA

Título: *La chungu*.

Autor: Mario Vargas Llosa²⁶².

Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Josep Solbes²⁶³.

Ayudante de dirección: Luis d'Ors.

Producción: Teatro Espronceda.

Intérpretes: Emma Suárez (Meche), José Sancho, Nati Mistral (La Chunga), Paco Plaza, Paco Torres y Ricardo Palacios.

Estreno: Teatro Espronceda²⁶⁴, 3 de noviembre de 1987.

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 1987, HERA 1987, LÓPEZ-SANCHO 1987, LURUEÑA 1987, MONLEÓN 1987 Y TORRES 1987.

La pieza de Vargas Llosa se sitúa en el año 1945, en un bar regentado por La Chunga, en un barrio marginal de Piura (Perú), donde cuatro amigos beben y juegan a los dados. Uno de ellos pierde dinero y ofrece en prenda a su acompañante, una joven llamada Meche, a La Chunga, que se había enamorado de ella. Ambas suben a su habitación y la muchacha desaparece. Partiendo de este punto se suceden especulaciones de unos y otros sobre lo que ha sucedido, produciéndose escenas de dominación y violencia.

Narros hace un trabajo respetuoso, aceptando la libertad que le otorga el autor y aprovechando al máximo todas las posibilidades del texto —pobre, desde el punto de vista de muchos analistas—. Aunque Vargas Llosa dice que la obra no es regionalista ni costumbrista, el director reconoce que en un principio se planteó rechazar la propuesta de dirigir el espectáculo precisamente por este aspecto: «El planteamiento literario me pareció espléndido pero se trataba de unos personajes que se desenvolvían para mí en un mundo desconocido, y me pareció que era muy difícil que yo entendiera ese entorno localista». Narros juega de forma delicada con la indagación que hace el autor sobre la noción de realidad y mantiene la suficiente distancia como para que el espectador no sepa realmente

²⁶² Es la segunda vez que el autor estrena en España.

²⁶³ Como se puede comprobar, el fallecido iluminador Josep Solbes es uno de los colaboradores en los que D'Odorico y Narros van a depositar su confianza, acompañándoles en casi una decena importantes montajes.

²⁶⁴ Teatro donde solo se representaban obras de autores de habla hispana.

lo que sucedió. Según la crítica, el director plantea muy bien el breve primer acto —creando de forma admirable la atmósfera con la tensión en la mesa de juego, una canción en segundo plano y una rápida caracterización de cada personaje—, pero flaquea en el larguísimo y espeso segundo acto en el que se superponen los tiempos, sin que quede clara la diferencia entre lo soñado y lo vivido.

La escenografía de D'Odorico muestra de forma inteligente el interior de un ámbito tropical, creando el ambiente mágico necesario para la pieza. Cuando el público entra en la sala descubre una escena descompuesta en dos ámbitos: el bar en la parte delantera y el quizá demasiado estrecho dormitorio en la parte de atrás, elevado y oculto por un telón semitransparente que se alza cuando se traslada la acción a ese plano.

Especialmente criticado ha sido el trabajo de Emma Suárez, que no alcanza la luz y la verdad que requiere el personaje de la prostituta. Y se ha alabado la actuación de la actriz y cantante Nati Mistral: dura, honda y medida.

LA MALQUERIDA

Título: *La malquerida*.

Autor: Jacinto Benavente.

Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Josep Solbes.

Ayudantes de dirección: Luis d'Ors y Paco Pino.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes²⁶⁵: Ana Marzoa (Raimunda), José Pedro Carrión (El Rubio), Helio Pedregal (Esteban), Aitana Sánchez-Gijón (Acacia), Margarita Calahorra (Juliana), Enrique Menéndez (Bernabé), Carmelo Gómez (Norberto), Marcial Álvarez, Margarita Mas, Perpe Loma, Vicenta Domínguez, Silvia Casanova, Resu Requena, Milena Madrideojos, Isidoro Barcelona, José Luis Benet, José Carlos Castro, Adoración Fuertes, Rafael Rojas, Patricia Tagore, Paloma Val y Ángel de Andrés (Tío Eusebio).

Estreno: Teatro Español, 5 de febrero de 1988²⁶⁶.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ TORRES 1988, HARO TECGLÉN 1988 A, HERA 1988 A, LÁZARO CARRETER 1988, LÓPEZ SANCHO 1988 B, MÁÑEZ 1988, MONLEÓN 1988 A, NARROS 1988 A Y B, PARRA 1988, SEGUÍ 1988, TORRES 1988 Y VICENTE MOSQUETE 1988.

Miguel Narros elige programar a este autor porque considera que tiene que estar presente en la vida teatral española y que hay toda una generación de jóvenes espectadores que deben conocerle y valorarle; es la obligación del teatro público recuperar los grandes nombres y obras de la literatura²⁶⁷. Si las situaciones, el espacio y el lenguaje planteado por Benavente en un principio le parecieron excesivamente cercanos a los usos y modos de la

²⁶⁵ No hay que olvidar el caballo que Narros decidió sacar a escena y cuyo mantenimiento resultó sumamente costoso en la producción del espectáculo.

²⁶⁶ Se completa el estreno con una exposición sobre el dramaturgo madrileño bajo el título «Benavente, un premio Nobel para el teatro» y alguna otra actividad como la propuesta *Cartas de mujeres*, sobre textos de Benavente, dirigida por Emilio Hernández.

²⁶⁷ Escribe Haro Tecglen: «Hay algunas cosas que aprender de este Benavente, como la valentía y la fuerza de las escenas directas, la capacidad de hacer estallar la violencia en el escenario, el enfrentamiento de los personajes, la cierta habilidad para apuntar definiciones de los personajes dentro del tópico —la relación de amo y criado, la doble personalidad de Raimunda para con su marido— y el calco de la tragedia clásica —el coro o pueblo que obliga, el esbozo tamizado de incesto, el juego niñez-madurez de Acacia—, que son elementos hoy perdidos.

Está también la riqueza de vocabulario, no solo por la imitación del habla de pueblo —que ahora suena de una manera terrible—, sino por la precisión y la abundancia de términos; pero esa es una virtud que se puede encontrar en los autores y escritores de su tiempo, cuando este idioma tenía otra resonancia y otro poder».

época en la que fue escrito el texto, poco a poco esta sensación se ha ido disipando y ha optado por modernizar de forma suave la propuesta. No considera el texto exclusivamente un drama rural, sino que encuentra en él elementos de verdadera tragedia clásica (Raimunda se aproxima a Edipo o a Hamlet, y Acacia a Electra), donde los personajes son situados en un camino sin salida, que termina en la destrucción final. Incluso algunos críticos como Máñez han considerado que ha montado el espectáculo en una clave próxima a Shakespeare. Otros, como Lázaro Carreter, han intuido el deseo de Narros de acercarse a Lorca. Para conseguir el matiz trágico, el director se ha visto obligado a hacer algunos retoques, mal vistos por algunos especialistas como el ya mencionado Lázaro Carreter —el crítico, en su minuciosa reseña, pone como ejemplo el final de la obra, en el que Narros cambia los movimientos de Acacia y elimina una frase de Raimunda en la que se resalta la utilidad de su sacrificio—.

El espacio desecha el tipismo rural y nos introduce en un clima opresivo y trágico, con una concepción muy sencilla: esencialmente, un armazón de vigas. Como describe el mismo Narros en un texto publicado en varios periódicos regionales, el decorado, que recrea un espacio endomingado donde se va a desarrollar la petición de mano

se divide en dos estancias que se comunican entre sí; una donde están los hombres, que juegan a las cartas, beben y gastan bromas más o menos obscenas. La otra donde están las mujeres, que se divierten comiendo, bebiendo, cotilleando y lanzándose indirectas. La acción se desarrolla en la casa familiar. Planteamos un decorado que se extendiese en profundidad, alargando el espacio de forma que amplíe los movimientos de la acción. Los objetos: piano, aparador, mesas y sillas deberán ser de un realismo poético (no fotográfico), un mundo heredado, por lo tanto, un mundo de recuerdos donde los muebles parecen estar suspendidos en el aire.

El director, según opina la prensa especializada, consigue trabajar magistralmente y de forma valiente con el ritmo de la pieza, su sentido, el clima, la ambientación de las diferentes circunstancias, el matiz de las palabras y el componente plástico y coral. En ocasiones el artificio lingüístico se impone sobre el trabajo de dirección. Los actores, ajenos al universo de Benavente, no caen en el habitual manierismo que existía para representar al autor (la modernidad que reflejan no encaja con el espíritu original del texto, según Haro Tecglen). Casi todos ellos provienen de una escuela analítico-realista y han participado activamente en la creación de los personajes y la construcción de las situaciones, consiguiendo dar plena vida a sus creaciones, a pesar de las dificultades iniciales. En

opinión del equipo, Marzoa descubre claves para su personaje como la defensa de lo femenino o la ignorancia de la mujer plena y enamorada, y la hace más frágil y joven de lo que se había visto en escena en otras ocasiones —son varios los personajes que Narros ha rejuvenecido—; Sánchez-Gijón trabaja de forma inquietante el hermetismo; Pedregal crea un cacique seguro, aplomado y cínico (Alberto de la Hera, no obstante, percibe más la cobardía en la interpretación de este contradictorio personaje); Carrión juega con la inseguridad hasta las últimas consecuencias —para acentuar su carácter violento y primario, y potenciar la espectacularidad de la puesta en escena, el director decide introducirlo a lomos de un caballo— y Gómez con la autenticidad. La crítica alaba finalmente el trabajo del veterano Ángel de Andrés, «que viene del mismo teatro que la obra», en palabras de Haro Tecglen. La iluminación, en palabras del director, es «descarnada y exenta de efectismos». Y la indumentaria, según Haro Tecglen es sobria, algo arbitraria, pero bella.

EL HOSPITAL DE LOS LOCOS

Título: *El hospital de los locos*.

Tercera versión.

Autor: José de Valdivielso.

Coreografía: Elvira Sanz.

Producción: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

Intérpretes: Ángel Márquez, Ángel Roger, Beatriz Suárez, Carmelo Petacas²⁶⁸, Cristina Torrecilla, José Antonio Mayenco, José Carlos Castro, José Luis Benet, Lola del Moral, Marcial Álvarez, Miguel del Arco, Mónica Castro, Nacho Herrera, Patricia López (La Gula), Rosa García Andújar (El Alma).

Estreno: Salón de Actos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, 30 de mayo de 1988.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1988 A.

Espectáculo de apenas hora y media de duración, trabajado con fantástica crudeza por los alumnos de tercer curso de la Escuela de Arte Dramático. Algunos de los quince estudiantes ya habían colaborado con Narros previamente. La interpretación fue desigual. Dice la crítica de *ABC*: «Hay un Carmelo Petacas, que ha aparecido ya en *La malquerida*, que llena su personaje. O una tríada obscena —la formada por Lola del Moral, Marcial Álvarez y José Luis Benet— que responde muy bien a la trilogía respectiva: *La carne*, *El deleite* y *Luzbel*. Una mención justificadísima merece *El alma*, la cándida Rosa García Andújar. Y por fin un papel secundario al que se le saca todo lo que da de sí, *La gula*, representada por Patricia López Schlichting: un hurgarse las narices, un rebuscar entre los roídos dientes los restos de comida, un afán de digerir, en fin que revela un boceto de actriz a tener en cuenta».

²⁶⁸ Carmelo Gómez; ver nota 241 de esta tesis.

LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE

Título: *Largo viaje hacia la noche*.

Autor: Eugene O'Neill.

Traducción y adaptación: Ana Antón Pacheco.

Dirección: Compartida con William Layton.

Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.

Iluminación: José Miguel López Sáez.

Ayudante de dirección: Mariano Barroso.

Asistentes de dirección: Amelia Pérez y Ofelia Angélica.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Alberto Closas, Margarita Lozano, José Pedro Carrión, Carlos Hipólito y Ana Goya.

Estreno: Teatro Español, 19 de octubre de 1988²⁶⁹.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1988 B, FERNÁNDEZ LERA 1988, GALÁN 1988, GALINDO 1988, HARO TECGLÉN 1988 B, HERA 1988 B, LÓPEZ SANCHO 1988 B Y MONLEÓN 1988 B.

Supone un gran acierto elegir esta obra como apertura de temporada en el Teatro Español de Madrid. Para los dos directores, uno de ellos norteamericano, la pieza, biografía del propio autor, es un reflejo de la decadencia del sueño americano y la sociedad del bienestar. Una madre adicta a la droga —tema de suma actualidad en el momento del estreno— arrastra en su autodestrucción a toda la familia.

Miguel Narros y Ana Antón Pacheco han optado por una adaptación con algunas reducciones de texto —aun así la obra con descanso dura cuatro horas— y un lenguaje coloquial y directo. En palabras de Alberto de la Hera: «una versión muy limpia, muy comprensible del texto. En ningún momento se pierde el pulso del interés». En una entrevista al periódico *Ya*, Narros declara la especial importancia que se le ha dado a la palabra: «No es una obra de acción. La acción está en la palabra». Asimismo defiende que el interés del texto reside en la fuerza de sus personajes.

²⁶⁹ Como en ocasiones anteriores, se desarrollará un simposio sobre el escritor, en el año en el que se cumple el centenario de su nacimiento. Participarán los siguientes conferenciantes: Cándido Pérez Gallego (Universidad Complutense), Robert Brustein (American Repertory Theatre), Helen Chinoy (Smith College), Jean Chothia (Universidad de Cambridge), Tom Olsson (Dramaten Teatern de Estocolmo), Egil Törnqvist (Universidad de Amsterdam) y Christopher Bigsby (Universidad británica de East Anglia).

La modificación del espacio propuesto por O'Neill, con la introducción de la escalera de caracol y la galería, facilita la fluidez de la obra, según manifiesta el crítico de *El País*, que ve también un decorado bello y real, reflejo de la vida y el calor de una casa —aunque considere fríos otros elementos de la puesta en escena—. Para analistas como Alberto de la Hera o Lorenzo López Sancho, el escenógrafo se ha dejado llevar por su habitual grandilocuencia y el desmesurado espacio resultante resta intimidad a la acción.

Tras veinticinco años de ausencia de los escenarios españoles, Narros recupera a Margarita Lozano para este montaje. La actriz, según Haro Tecglen, hace un trabajo «con una música declamatoria ajena al castellano, y unos gestos transidos que la desbordan hacia la lírica, hacia la ópera, incluyendo sus trajes flotantes». La mayor parte de la crítica española coincide con Haro Tecglen en que este papel no resulta apropiado para la gran intérprete Margarita Lozano, que no tiene la debilidad, delicadeza o fragilidad necesaria para afrontar el personaje.

Sorprende también la presencia de Alberto Closas, retirado ya del teatro comercial. Este veterano actor de la «vieja escuela» se deja sorprender por el nuevo método de Narros y Layton, que parten de las motivaciones de los personajes. Haro Tecglen le ve posiblemente demasiado «campechano», aunque otros consideran que realiza el papel de su vida. Los actores jóvenes, por el contrario, están, en opinión del crítico, más introducidos en el drama: Carrión se contiene en las escenas ebrias e Hipólito refleja el dolor de su personaje acuciado por la tragedia. Simpático resulta el trabajo de Ana Casas, que otorga un contraste en la acción, dada su ignorancia de cuanto acontece en la casa.

Respecto a los restantes componentes de la puesta en escena, la pieza desarrolla un realista pero también psicológico juego de luces, y una incorporación musical acorde con la situación dramática.

Un montaje de primera categoría, con una dirección escénica muy bien medida y ordenada, y un realismo, un acercamiento íntimo al ser humano, una conmovedora ternura y comprensión, muy propios del trabajo habitual de Layton.

ROSA DE AMOR Y FUEGO

Título: *Rosa de amor y fuego*.

Recital de Ana Belén (25 canciones de toda su carrera)

Dirección: Miguel Narros.

Escenografía: Gerardo Vera.

Vestuario: Jesús del Pozo.

Sonido: Berenice.

Dirección musical: Mariano Díaz.

Músicos: Mariano Díaz, teclados; Antonio García de Diego, guitarra, teclado y voces; Sergio Castillo, batería; Fernando Illán, bajo; José Antonio Romero, guitarra; Andreas Prittwitz, saxo; Fernando Mectty, trombón; José Luis Medrano, trompeta; y Walter Frazza, percusión.

Estreno: Teatro Español, 21 de septiembre de 1989.

CRÍTICA

MONTERO 1989.

Un espectáculo que conjuga la canción y la actuación —Ana Belén, que con 38 años celebra sus bodas de plata sobre el escenario, se considera una artista integral y cree que ambas actividades tienen un tronco común—. Empieza la actuación y se sigue el ritual de las representaciones teatrales, con luces apagadas y levantamiento de telón. Ana Belén aparece vestida con unas sencillas mallas de baile negras, adornando sus hombros con un pañuelo rosa —aunque luego se cambiará una docena de veces de traje—. El escenario simula, mediante una gran tela, un muro transparente de ladrillo que desvela una estructura metálica en forma de andamio, sobre el que se sitúan los músicos. Ana Belén siempre vuelve al teatro, donde se formó, de la mano de Narros. En ocasiones, para sus recitales musicales, prefiere el espacio íntimo de un escenario, por encima de los grandes espacios abiertos que impiden el contacto con la gente.

YO ELEGÍ EL FLAMENCO

Título: *Yo elegí el flamenco*.

Yoko Komatsubara (compañía de baile hispano-japonesa).

Guión: Miguel Narros.

Escenografía: Hiroshi Kanosue.

Iluminación: Yasuhumi Yajima.

Vestuario: Miguel Narros.

Coreografía: Manolo Marín.

Intérpretes: Yoko Komatsubara, Esperanza Fernández, María la Burra, El Chocolate y Compañía de baile Yoko Komatsubara.

Estreno: Bienal de Flamenco de Sevilla, 1989. Se representa en el Teatro Español en el mes de marzo.

CRÍTICA

RICO 1989.

Un trabajo hecho con sumo cuidado por la bailarina clásica, bailaora y flamencóloga japonesa, Yoko Komatsubara, en el que cuenta la historia de su vida y cómo conoció el flamenco en la década de los sesenta y se dio cuenta de que era lo único que merecía la pena. El buen gusto de la propuesta contrasta con lo habitual en este tipo de espectáculos, que tienden a venderse a lo hortera y comercial. Rico indica que quizá no tenga toda la «jondura» que poseen sus colegas españoles, pero sin duda su amor por el flamenco supera al de aquellos nacidos en la piel de toro. Entre los signos de buen hacer, ha desterrado los micrófonos de la escena para que la emoción del cante de María la Burra llegue hasta el gallinero sin deformaciones. Narros ha ideado y dirigido el espectáculo sin excesivos alardes.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Título: *Así que pasen cinco años*.

Segunda versión.

Autor: Federico García Lorca.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Equipo del Teatro Español.

Música: Enrique Morente.

Producción: Teatro Español²⁷⁰.

Intérpretes: Carlos Hipólito (Joven), Helio Pedregal (Viejo), Pastora Vega (Mecanógrafa), Miguel Molina²⁷¹ (Amigo primero), Perpe Loma, Ismael Martín (Niño), Fernando Sansegundo (Criado), Gabriel Garbisu (Amigo segundo), Cristina Marcos (Novia), Rafael Rojas (Jugador de rugby), Ana Labordeta (Criada de la novia), Begoña Valle (Maniquí), Licas (Arlequín), Paz Marquina (Muchacha), Ginés García Millán (Payaso), Manuela Vargas (Máscara), José Carlos Castro, Macarena Vial, Milena Montes, Isidor Barcelona, José Luis Benet, José Antonio Mayenco y Ángel de Andrés (Padre de la novia).

Estreno: Teatro Español, 28 de abril de 1989²⁷².

CRÍTICA

GALINDO 1989 A; GUERENABARRENA 1989; HARO TECGLÉN 1989; LÁZARO CARRETER 1989; LÓPEZ SANCHO 1989 Y MONLEÓN 1989.

Narros afronta el texto con absoluta libertad partiendo de su particular interpretación del texto, que no coincide con los estudios filológicos. Trabaja desde la sobreabundancia y la perfección estética, introduciendo nuevos signos, según López Sancho, «más inclinados a la visualidad enriquecida que a la profundización de los signos originales». Por ejemplo, la gesticulación desmesurada pervierte el misterioso hieratismo pensado por Lorca —aspecto que se percibe en la escena de las cartas—, el reiterado efecto de las horas subraya innecesariamente la inmovilidad del tiempo y el andalucismo introducido es excesivo.

Con la elección del reparto sucede lo mismo: se busca que ilustren y colorean el lujoso espectáculo. De este modo se presentan artistas propios de otros medios, como Pastora

²⁷⁰ Fue su último montaje en el Teatro Español.

²⁷¹ Fue sustituido a los pocos días de estrenar, supuestamente por un problema físico, aunque lo cierto es que el grado de entendimiento entre el director y el actor no era el adecuado.

²⁷² Entre las actividades paralelas figuran mesas redondas, seminarios y una representación de marionetas de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Vega, Miguel Molina o Manuela Vargas. Muchos de los intérpretes recurren al grito, recurso que sirve para tapar deficiencias expresivas.

Para el director, la obra habla de un problema vigente: la adaptación del hombre a su obra y el miedo a la asunción de responsabilidades, como subraya en una entrevista con Carlos Galindo para el diario *ABC*. Efectivamente, en el texto, Lorca presenta su propia tragedia existencial, sin embargo, en el montaje, Narros se concentra más en la forma y en el juego que en la interiorización y la sinceridad.

La revista *El Público*, editada por el Centro de Documentación Teatral entre 1983 y 1992, publica un artículo de Guerenabarrena en el que se describen detalles de la puesta en escena, como la escenografía próxima al mundo de Dalí, la música de Bellini o el vestuario propio de los años treinta.

DON JUAN TENORIO²⁷³

Título: *Don Juan Tenorio*.

Tercera versión.

Autor: José Zorrilla.

Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Fernando Calzadilla.

Producción: Isaac Choorón y Teatro Nacional de Caracas²⁷⁴.

Intérpretes: Rafael Briceño, Marcelo Rodríguez, Tania Sarabia, Francis Rueda, Amadeo Zambrano, Ricardo Salazar, Pedro J. Díaz, Lupe Geurembeck, Alexander Millo, Gerardo Luengo, Morella Monagas, Martha Anette, Daniel Álvarez, Lucio Bueno, Carlos Mayorga, Ivette Harding, Manuelita Zelwer, Livia Méndez, Otto Rodríguez, Frank Carreño, Rafael Romero, Vito Leonardo, David Montoro, Astrid Mújica, Gladys Seco, Dora Mazzono, Zalda Rincón y Jilenny Porras.

Estreno: Teatro Nacional de Caracas, 17 de septiembre de 1989.

²⁷³ No se han encontrado referencias en prensa sobre el espectáculo.

²⁷⁴ En Venezuela reside actualmente la única hermana de Miguel Narros que todavía no ha fallecido. Vivía también allí en el momento en que se concibió este montaje. El encargo lo hizo el Ministerio de Cultura.

DON JUAN

Título: *Don Juan*.

Cuarta versión.

Autor: Argumento inspirado en la obra de José Zorrilla.

Adaptación: Miguel Narros.

Coreografía: José Antonio.

Música: José Nieto.

Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo.

Vestuario: Miguel Narros.

Director musical: Enrique García Asensio.

Iluminación: Josep Solbes.

Esculturas: José M. Méndez Rodríguez.

Producción: Ballet Nacional de España.

Intérpretes: José Antonio (Don Juan), Merche Esmeralda (Muerte), Aida Gómez (Doña Inés), Trinidad Sevillano (Doña Inés), Paco Morrell (Butarelli), Joaquín Cortés (Ciutti), José de Udaeta (Don Gonzalo de Ulloa), Felipe Sánchez (Don Diego Tenorio), Lupe Gómez, Ana González, Maribel Gallardo (Doña Ana de Pantoja), Francisco Guerrero, Luis Ortega, «Currillo», Curro Martín, Juan Mata, Antonio Alonso, Eduardo Solís, Rosa Álvarez (Doña Brígida), Ana Jerez, Jesús Córdoba, Francisco García, José Serrano, José de Udaeta, Adoración Carpio, Montserrat Marín y María Jesús Carbajosa.

José Antonio Alcalá (cantaor).

Cuerpo de baile del Ballet Nacional de España.

Estreno: Teatro de la Zarzuela, 21 de diciembre de 1989.

CRÍTICA

DÍAZ SANDE 1989 Y MARTÍN 1990.

El *Don Juan* presentado por el Ballet Nacional de España reúne desde danza tradicional española hasta ballet clásico —centrado en el personaje de doña Inés—, pasando por técnicas expresionistas de danza contemporánea.

Díaz Sande hace un pormenorizado análisis de la propuesta, relacionándola con otra puramente teatral realizada con anterioridad por el mismo director de escena, y observa las similitudes y diferencias. Uno de los hallazgos fue la presencia de la Muerte que no abandona a don Juan, aquí más risueña e irónica que en la primera versión. La masa coral cobra mayor protagonismo al tratarse de un ballet y propicia algunos de los mejores

momentos, como las danzas del principio en el carnaval con raíces gitanas o el conjunto de monjas trabajadas desde la danza moderna —los solos y los pasos a dos están menos logrados—. La escenografía y la indumentaria también tienen similitudes en ambos montajes, por ejemplo en lo que respecta a la mezcla de épocas. Tanto el personaje protagonista como el espacio cobran tintes románticos. Respecto al personaje de doña Inés, se trabaja con una nueva visión: la de una inocente tórtola que va a ser apresada por el gavilán. Así, la muerte entrega a un fascinado don Juan una tórtola blanca al principio de la pieza y veremos a una doña Inés envuelta en gasas vaporosas que asemejan alas (estas imágenes contrastan con la oscuridad de las monjas).

Superproducción muy cuidada por tanto, bella, sorprendente, acertada, visual, original, fantasiosa y necesaria en el habitualmente convencional terreno de la danza. Resalta Díaz Sande las máscaras que representan personajes de nuestra tradición literaria y pictórica (como pueden ser Lorca o Picasso). Alaba la conseguida partitura musical acorde a la acción narrativa, con sonos expresionistas y elaboradas orquestaciones del jondo. Y habla de la estática y poco definida visión que se da de algunos personajes masculinos, concretamente de don Juan y don Gonzalo. Termina su reflexión con la consideración de que, en la propuesta estrenada, la coreografía se ha visto relegada a un segundo término, superada por los elementos dramáticos y escenográficos.

La envergadura de la escenografía diseñada por D'Odorico impide que la pieza salga de gira, por lo que ha sido necesario crear un nuevo diseño para viajar a ciudades como Moscú o Leningrado.

COMBATE DE NEGROS Y PERROS

Título: *Combate de negros y perros*.

Autor: Bernard-Marie Koltès.

Traducción: Sergi Belbel.

Escenografía y vestuario: Christoph Schubiger y Katrin Furler.

Iluminación: Teatro María Guerrero.

Producción: Centro Dramático Nacional.

Intérpretes: Alain Lukasa (Albourn), Sancho Gracia (Horn), Pilar Bayona (Leone) y Antonio Valero (Cal).

Estreno: Teatro María Guerrero, 25 de abril de 1990²⁷⁵.

CRÍTICA

HARO TECGLEN 1990 A, LÓPEZ SANCHO 1990 A Y MUÑOZ 1990.

Es la primera obra de Koltès que se estrena en la ciudad de Madrid. Se trata de un texto que juega con un violento naturalismo al tiempo que da primacía a la palabra —en este juego, Narros tratará de apurar los elementos teatrales—. El argumento: dos blancos en la selva africana, puestos allí como un cuerpo extraño, lo que conduce a un contraste entre naturaleza y civilización. Lo que más le atrajo al director del texto «es que hace un planteamiento realista de una manera diferente: la trampa en que ha caído el hombre de cubrir sus propias necesidades y las obligaciones que esto le crea con la sociedad. En el teatro de Koltès siempre hay una persona que exige sus derechos y un sistema que niega estos derechos en nombre de la empresa o de la sociedad».

La larguísima, conseguida y trabajada propuesta de Narros juega con la violencia extrema. Nos encontramos ante una puesta en escena en la que la naturaleza deja de ser natural —con la introducción de elementos como la camioneta—, y que busca principalmente el efectismo. El texto arrastra el interés del espectador que se pregunta cuál será el desenlace, y el autor busca el efecto de sorpresa final, que logra tras una escena teatral llena de disparos y truenos. Para López Sancho, Koltès se aproxima más al cine de aventuras y a la novela de acción que al teatro puro, y añade que el autor «ha olvidado en algunas de sus transiciones las leyes de la causalidad y ha dispuesto, caprichosamente, de las ausencias de los personajes que le convenía tener ausentes». Le reprocha el uso de

²⁷⁵ No tuvo una buena asistencia de público, según recuerda Aranda, a pesar de la calidad del montaje.

«anomalías en el discurso lógico de la acción y una libertad abusiva en los comportamientos, que hacen de los personajes más muñecos que verdaderos caracteres».

Haro Tecglen subraya la superficialidad del montaje:

Exageran los movimientos nacidos del alcohol, que deja de ser una fiebre profunda para ser un bamboleo; la calidad de objeto sexual —que en un momento dado se rebela— de la mujer, ceñida, corta, tomada de Marilyn Monroe en forma de caricatura. Lo que hay de morbo entre todos deriva hacia el melodrama, sobre todo en el final —esperado y deseado durante largo tiempo; hay casi cuatro horas desde el principio—, entre detonaciones, luces, cadáver, huidas, carroña de perro, largo gesto de desesperación trágica, —“mientras baja lentamente el telón”, metálico en este caso para contribuir a la sensación de ingeniería del decorado— y el malestar profundo se han perdido por la tensión de la superficie. Lo que se nos dice en el programa acerca de que no nos dejemos llevar por lo externo es imposible: la escena se ha volcado en lo externo.

FEDRA

Título: *Fedra*.

Autor: Sobre textos de Eurípides, Séneca y Racine.

Adaptación: Miguel Narros.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Enrique Morente.

Coreografía: Manuel Marín.

Producción: Festival de Otoño de Madrid y Festival de Mérida.

Intérpretes: Manuela Vargas, Carmen Villa, Diego Llori, Juan Quintero, Nuria Castejón, Soledad García, Ángela Ruiz, Yolanda Sobrado, Miguel Salado, Antonio Ortega, Antonio Serrano y Fernando Villalobos.

Estreno: Festival de Teatro Clásico de Mérida, 5 de julio de 1990.

CRÍTICA

GALINDO 1990 A.

Manuela Vargas cree que el equipo responsable de la pieza ha planteado una propuesta con mucha fuerza, tanto en relación a la música como a la coreografía. Narros afronta la obra como una lucha entre dos generaciones: la antigua y la de hoy, por eso Hipólito no caerá del caballo, sino que fallecerá por un accidente de moto, y se enamorará de todo lo distinto, de la máquina y de la velocidad. El director de escena propone estas transgresiones porque cree que el mito de Fedra es intemporal y que se puede aproximar perfectamente a la actualidad, en una propuesta en la que se mezcla tanto el mito euripidiano como la ampliación llevada a cabo por Séneca y Racine, y la reinterpretación desde la danza y el mundo contemporáneo (con introducción incluso de filmaciones en la puesta en escena — vemos la caída final de Hipólito por un acantilado—). Comenta el director que lo que impera en Europa es la danza-teatro, y en ese sentido el flamenco se adapta de forma inigualable a esta tendencia, ya que se basa en emociones, y no en formas. Así, a través del baile, se percibe el ambiente especialmente opresivo en que vive la mujer, la sociedad patriarcal que la somete y el código social cerrado; Fedra ve transcurrir su vida en el interior de su vivienda y la única relación con el exterior se produce cuando el jefe de la familia la visita (el decorado juega con cortinajes que sugieren lo que ocurre en el exterior).

EL CABALLERO DE OLMEDO

Título: *El caballero de Olmedo*.

Segunda versión.

Autor: Lope de Vega.

Adaptación: Francisco Rico²⁷⁶.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Josep Solbes.

Música: Gregorio Paniagua.

Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico²⁷⁷.

Intérpretes: Carmelo Gómez (Don Alonso), Enrique Menéndez, Encarna Paso (Fabia), Laura Conejero²⁷⁸ (Doña Inés), Paz Marquina (Doña Leonor), Ana Goya, Fernando Conde (Don Rodrigo), Marcial Álvarez, Antonio Canal, Jaime Blanch (Rey don Juan), Juan Calot, José Carlos Castro, José Luis Martínez, Javier Cámara, José Mayenco y Javier Sanz.

Estreno: Teatro de la Comedia, viernes 28 de septiembre de 1990.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1991, ARMIÑO 1990, CENTENO 1990, ENRÍQUEZ 1990, GALINDO 1990 B, GAMA 1990, HARO TECGLÉN 1990 B, LÁZARO CARRETER 1990²⁷⁹, LÓPEZ NEGRÍN 1990, LÓPEZ SANCHO 1990 B, MOLERO 1990, PASCUAL 1991, PÉREZ DE OLAGUER 1991, ORTUÑO 1991, VALLEJO 1990 Y VILLÁN 1990.

Narros cree que *El caballero de Olmedo* es la obra maestra de Lope de Vega: un drama sumamente español, que habla sobre la vida y la muerte, sobre la búsqueda de un destino (no necesariamente bueno) y sobre la envidia que despierta la personalidad carismática del protagonista, tan distinto al resto de personas que le rodean. Lo considera un drama de peripecias interiores. El director, según la crítica, se permite licencias históricas —juego no ajeno al estilo lopesco—, encuadrando el montaje a finales del XVII, dos siglos después del original; esta libertad le da la opción de exaltar lo castellano en el vestuario —introduciendo anacronismos como trajes de toreros goyescos, pantalones camperos o navajas de

²⁷⁶ Rico ha trabajado extensamente este texto en ediciones críticas.

²⁷⁷ Bajo la dirección de Rafael Pérez Sierra.

²⁷⁸ Será sustituida por Ana Gracia, que hará de doña Inés una mujer rebelde, madura y consecuente, frente a la dulce e inocente Inés de Conejero.

²⁷⁹ Lázaro Carreter, como ya ha hecho en otras ocasiones, dedica tres semanas consecutivas su artículo para el semanal de *ABC* al estreno de este montaje.

Albacete—. Los espacios escénicos también están tratados desde la libertad, lo que produce, según López Sancho «bellos momentos junto a caricaturizaciones que estragan el paladar. El complicado juego de cortinajes metálicos, de transparencias liberadoras montado por D'Odorico, así como los contrastes vestimentarios de los figurines de Narros violentan la unidad dramática, rompen la expresión de una época en la que el suceso tiene unos límites morales y literarios diferentes del tiempo demasiado abstracto en que la acción resulta puesta. Todo lo cual no impide que el aspecto visual del espectáculo, la llamada ostensión, resulte bella conjugación de valores exteriores». Para Centeno, la multiplicidad de acciones y de espacios tampoco está conseguida por la escenografía de D'Odorico, que «juega con altos paneles deslizantes cuyo ocre de tela metálica no siempre aclaran la acción ni tampoco consiguen una estética apropiada. Con excepciones como la escena de la corrida para la que parece haber sido ideado el decorado». Lázaro Carreter escribe: «Parte esencial de la teatralidad es la escenografía. Está la firma Andrea D'Odorico, y consiste en una triple fila de paneles transparentes y corredizos, que permiten resolver plausiblemente varias localizaciones. La idea es muy buena. El resultado, no tanto: se crea un clima ártico, mover aquellos portones rompe el ritmo y, por supuesto, queda sin relieve la fundamental escena de la reja».

Narros, como era de esperar, no olvida en su puesta en escena las concomitancias con *La Celestina*, de Fernando de Rojas; por ejemplo en el elogiado trabajo con el personaje de Fabia, interpretado por Encarna Paso. La propuesta tiene un reparto de lujo en el que actores consagrados interpretan papeles no protagónicos y donde jóvenes actores encuentran su sitio. Alaba Haro Tecglen las cualidades de Carmelo Gómez (con planta, presencia, brío, voz y capacidades interpretativas), mientras que López Sancho lo describe transido de amor —sentimiento que no le deja ni respirar— y de muerte en su papel de don Alonso, alcanzando unos estados de ánimo que a veces no concuerdan con el caballero prerrenacentista de Lope de Vega. Ni López Sancho ni Centeno están a favor del don Juan lloriqueador que propone Narros. Centeno advierte asimismo de algunos momentos fallidos, como puede ser la escena central de la declaración amorosa entre Inés y don Alonso, sentados en sillas. Armiño critica «la especie de Ofelia alelada que pone fin a la obra con unas palabras ininteligibles (por lo menos en el estreno), la aparición de Fabia en la escena de la conjuración para matar a don Alonso, y, sobre todo, la sombra con la cornamenta de toro. Esa sombra es mucho más compleja que encarnación de la Muerte, y

el añadido de los cuernos carece de sentido, salvo alusión al honor de Rodrigo, lo cual no deja de ser metáfora grosera».

Según López Sancho, la dirección de escena presenta a un Narros discreto en la primera parte (describe la preciosa escena inicial de las dos mujeres, con música de laúd, clavecín y bien traídas poéticas canciones, componiendo un cuadro propio de los pintores de los Países Bajos), que se desboca en la segunda. López Negrín también considera certera la primera parte, en la que Narros acentúa la comedia, pero cree que no consigue mantener la altura en el último y renombrado acto a pesar del despliegue de imaginación dramática del que hace gala.

Para Narros, la luz es un elemento esencial en la obra, según comenta para *Diario 16* la misma noche del estreno: «Sus escenas transcurren en el crepúsculo: Luz confusa, llena de oscuros presagios y de sombras difusas. Y en la noche: irrealidad, celos, crueldad. Noche de despertar al amor». Dice Haro Tecglen que la luz y la música —en ocasiones demasiado presente— son los responsables de humanizar el frío vestuario y la fría escenografía.

LAS DE CAÍN

Título: *Las de Caín*.

Autores: Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Escenografía, vestuario e iluminación: Jean Pierre Vergier.

Música: Mariano Díaz.

Producción: Centro Andaluz de Teatro.

Intérpretes: María Alfonsa Rosso (Doña Elvira), Gloria López (Rosalía), Inmaculada Alcántara, Marta Castrillón, Teresa Arbolí, María Dolores Botello (Fifi), Gloria de Jesús, Nanna Sánchez, Luis Alfaro (Don Segismundo, el padre), Justo Ruiz (Tío Cayetano), Pedro Casablanc (Alfredo), Jesús Lucena, Benjamín Soriano, Luis Miguel Salguero, Julián Manzano, Manuel J. Fernández, Carlos Torrecusa, Manuel Martín Peinado y Guillermo Rodríguez.

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 18 de enero de 1991.

CRÍTICA

ARAZO 1991 Y BENACH 1991.

Las de Caín ofrece un ácido retrato de una época y unas costumbres; concretamente critica la necesidad de casar a las hijas. Narros busca con su montaje, según él mismo dice, «un borroso recuerdo poético virado a sepia». Lanza una mirada a la sociedad de hace un siglo, sin ira y sin nostalgia, y con limpio divertimento, como escribe Arazo. Indicativo de este propósito es el original final, con los grupos de personajes recordando fotografías antiguas. Un espectáculo con mucho movimiento —incluso introduce patines—, donde no falta el mimo y la danza.

Benach, desde Cataluña, publica unos comentarios menos benevolentes que los de Arazo. Le parece un trabajo caótico, atronador y desconcertante. Los tipos dibujados generalmente descuidan en algún momento su trabajo gestual y verbal. Narros, según el crítico, se ha mostrado conformista en su dirección escénica.

LA GALLARDA

Título: *La gallarda*.

Autor: Rafael Alberti.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Manuel Sanlúcar.

Dirección musical: José Collado.

Coreografía: José Antonio.

Iluminación: José Solbes.

Coproducción: EXPO 92 e INAEM.

Intérpretes²⁸⁰: Montserrat Caballé, Ana Belén, José Sacristán, Helio Pedregal (Torero), Carmen Casarrubio, Antonio Canales, Diego Llori, Marcial Álvarez, Javier Román, Manuela Vargas, Carlos Moya, José Serrano, Jesús Córdoba, Francisco Guerrero, Candy Román, Eduardo Solís, Reyes Villau, Pepe Roca, Juan Reina, Horacio Noguera Gómez, Jesús Martín Biedma, José Antonio Vázquez, Carlos Romero, José María Bandera y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Estreno: Teatro Central de Sevilla, 20 de abril de 1992.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ-SANTOS 1992 Y GUTIÉRREZ 1992.

La gallarda es un drama escrito en verso para Margarita Xirgu, aunque nunca llegó a representarlo porque se veía mayor para ello. La obra cuenta la historia de una muchacha que ha educado a un torito como si fuese su madre. El toro, celoso, mata al marido de la mujer. Tratan de acabar con el animal, y, cuando intenta escapar, cae por un barranco, dando origen a la constelación de Tauro.

Una cama vieja, rematada con bolas doradas, y un altar, sobre el que cuelga una cabeza de toro de Picasso, como elementos escenográficos; unas canciones para cantante lírica enraizadas con la tradición popular andaluza y la canción; o la suma de diversos géneros escénicos (música, danza e interpretación) son algunos de los aspectos con los que ha trabajado Narros en un montaje en el que es una delicia escuchar a Montserrat Caballé o recuperar a Ana Belén —aunque a veces cree un personaje demasiado enfadado— y a José Sacristán —aunque en ocasiones resulte demasiado blando—. El resultado es una

²⁸⁰ En este espectáculo se introdujo nuevamente un caballo. José Sacristán se negó a montarlo, lo que generó una situación absurda en la que salía el animal a escena con su cuidador tirando de él.

experiencia única e irrepetible, como se propusieron en principio los componentes del equipo. El problema, según Fernández Santos, es que Narros engendra un espectáculo de gran opulencia pero que no llega al fondo de la emoción.

FIESTA BARROCA

Título: *Fiesta barroca*.

Loa de *El gran mercado del mundo*, de Calderón.

Folías (Baile de pareja).

Entremés de *Los órganos*, de Quiñones de Benavente.

Bodas de Serijo (Baile de aldeanos).

Baile de gigantes y matachines.

Auto sacramental *El gran mercado del mundo*, de Calderón.

Baile de gitanos.

Mojiganga de *Las visiones de la muerte*, de Calderón.

Baile de gitanas y gallegos.

Selección y versión de textos: Rafael Pérez Sierra.

Documentación: José María Díez Borque.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Tomás Marco.

Coreografías: Ana Yepes²⁸¹.

Coordinación de movimiento: Arnold Taraborrelli.

Iluminación: Josep Solbes.

Directora de producción: Pilar Gómez.

Productor adjunto: Koke Nieto.

Dirección técnica: Marcos Rodríguez (DDT).

Director de promoción y prensa: Miguel Sosa.

Ayudantes de producción: Chelo Rozas y José Luis Martínez.

Auxiliar de producción: Román Luknar.

Ayudantes de dirección: Begoña Valle, Vicente Genovés y Eugenia Cuesta (cortejo).

Ayudantes de coreografía: Begoña del Valle y María José Ruiz.

Ayudantes de escenografía: Javier Rosello y José Carretero.

Coordinación de vestuario: Sonia Grande²⁸².

²⁸¹ Prepara tres danzas que se interpretan frente a la Plaza de la Villa. Regina Valenzuela, en *El Mundo*, publica la siguiente descripción: «La *Danza de los Gigantes y Cabezudos* se inspira en los antiguos bailes tradicionales madrileños denominados *villanos*. Es una danza rápida con dos niveles paralelos: el baile de los ocho cabezudos al que responden los cuatro gigantes con movimientos más lentos. Con la *Danza de las Espadas*, Ana Yepes ha recuperado un ritual típico del siglo XVI, que solo conservaban para la Villa y Corte los danzantes de Brunete, tradición que terminó por desaparecer completamente tras la Guerra Civil. El tercer baile simultáneo es el de *Las Gitanas*: diez bailarinas ataviadas con trajes muy coloristas, cascabeles y crócalos interpretan una danza oriental. Todos los bailes duran menos de cinco minutos».

Ayudantes de vestuario: Eva Arreche, Celestino Aranda y Carlota Lindt.

Ayudantes de dirección técnica: José Luis García, Waldo R. Bartolomé y Montserrat Rovira.

Ayudantes de promoción y prensa: Julia Gil, Isabel Soto, Delia Fernández y Herminia Andreu.

Jefa de sala: Graciela Andreu.

Coordinación general: Amaya de Miguel.

Coproducción: Madrid Capital Europea de la Cultura y Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Intérpretes:

Loa: Emilio Laguna (El Mundo), María Álvarez (La Modestia), Paz Marquina (La Costumbre), Aitor Merino (La Juventud), Marcial Álvarez (El Albedrío), Juanjo Artero (El Auxilio), Carlos Bernal (El Apetito), Fany Condado (La Lascivia), José Antonio Mayenco (La Hipocresía), Antonio de la Fuente (El Vicio), Esther Lorente (La Envidia), Víctor Manuel Dogar (La Ira), Sonia Almarcha (El Fervor), Pablo Calvo (La Soberbia), Pedro G^a de las Heras (La Pereza).

Folías: Begoña del Valle y Diego Llori.

Entremés: Alfonso del Real (Cura), Ana Goya (Doña María), Jaume Valls (Mochales, Sacristán), Guillermo Montesinos (Serijo, Sacristán) y Herlinda Cembreros (Ama).

Baile de aldeanos: Ángeles Algar, César Casares, Blanca Carabantes, Javier Escobar, Marcos León y Alba M^a Sarti.

Baile de gigantes y matachines: Antonio Cifo Aguilar, Julio Bao Sarmiento, Juan Carlos Simón García, Orlando, Cristina Arias, Ana Gabriel, Sonia García, Yolanda Granado, Alicia López, Eva Lorente, Nieves Megino y M^a José Morán.

Auto sacramental: M^a José Sánchez (La Fama), José Coronado (Buen Genio), Vicente Díez (La Malicia), Helio Pedregal (El Mal Genio), Ana Duato (La Gracia), Carlos Álvarez (El Padre de Familia), Enrique Menéndez (La Inocencia), Rosa Novell (La Culpa, Mozo de estampas, Caballero intermediario, Leproso y Esclava), María Álvarez (La Gula, El Apetito y El Placer), Magüi Mira (La Lascivia y La Hermosura Humana), Fernando Conde (El Mundo), Teresa Vallejo (La Soberbia), Eusebio Gay (Eclesiástico), Miguel Ramos (Militar), Paula Soldevila (La Humildad), Arantxa Aranguren (Acompañante de la Humildad), Ángela Elizalde (Acompañante de la Humildad), Lola Gil (Acompañante de la Humildad), Petra de Tena Rey (Acompañante de la Humildad), Lía Chadman (Cortejo de la Hermosura Humana), Ramón Serrada (El Desengaño), Rafael Rojas (La Penitencia), Alberto Díaz (Flagelante), Juan Antonio Somoza (Flagelante), Joaquín Casares (Flagelante), Fernando de Juan (La Herejía), Balbino Lacosta (La Herejía), Mapi Sagaseta (La Fe), Teresa Arbolí (La Caridad), Martha Castrillón (La Esperanza), Santiago Carrallo (Servidor de Escena), Juan Carlos Alonso (Servidor de Escena), Emilio Cerdá (Servidor de Escena), Ion Garayalde (Servidor de Escena), Sergio Marcus (Porteador de La Lascivia), Amado Cruz (Porteador de la Lascivia), José Luis García (Porteador de la Lascivia), José Antonio González (Porteador de la

²⁸² Celestino Aranda cree recordar que Paco Delgado también se encargó del trabajo con el vestuario.

Lascivia), Gilbert Pachica (Porteador de la Belleza), Valentín Bosoco (Porteador de la Belleza), Gaspar Osa (Porteador de la Belleza) y Benjamín Edu (Porteador de la Belleza).

Baile de gitanos: M^a Teresa Chico, Roberto de la Cruz, Marta Jiménez, Carmina Navarro, Isabel Santoja, Felisa de la Cruz, Luz Paloma Flores, Belinda Jiménez, David de la Rosa y Miguel Ángel Villalba.

Mojiganga: Anna Brianso (El Alma), Miguel del Arco (El Demonio), Nathalie Seseña (El Ángel), Nacho de Diego (El Cuerpo), Yolanda Kaballero (La Muerte), Paco Torres (El Carretero), Francisco Vidal (El Autor), Ángel de Andrés (El Caminante), Carmina Gil (Gitana) y Marcos León (Gitano).

Bailarines y gente del cortejo (malabaristas, acróbatas, zancudos, gigantes, diablos, etcétera): Teresa Chico, Felisa de la Cruz, Luz Paloma Flores, Marta Jiménez, Carmina Navarro, Isabel Santoja, Josep Ahumada, Raúl Calderón, Manuel Castillo, Roberto de la Cruz, Javier Escobar, Hugo Gutiérrez, Tomorr Kokona, Tom Lovegrin, Miguel Romero, David de la Rosa, Miguel Ángel Villalba, Fidel Aranda Mayorga, Javier Álvarez Travet, Ignacio Pérez Silva, Vicente Vegas Fajardo, Jorge Brutez Espínola, Antonio Orihuela Velasco, José María Martínez Silva, Alejandra Oviedo, Mario J. Gallego, Jaime Tamarit, M^a del Sagrario Cubero, Julio Bao Sarmiento, Juan Carlos Simón García, Jorge Roderó, Gilberto Mociño Dos Santos, Luis M^a Gallego, Francisco Marín, José Luis López, Arsenio Luna, Javier Arnas, Íñigo Ibarra, Antonio López, Carlos Ucar, José M^a Ureta y Pablo Martín.

Músicos y cantantes: Víctor Ardelean, Esperanza Velasco, Alan Kovacs, Paul Friedhoff, Toni Goig, Wade Mattheus, Francisco Ramírez, Horacio Parravicini, Rubén Albornoz, Salvador Arago, Gils Lebrun, Sergio Graña, Dionisio Villalba, José Manuel Llorens, José Luis Tudela, Miguel Ibáñez, Wade Mattheus, José Luis Ferreira, Alicia Suescun, Juan Muro, Vicente Alario Ripoll, Concepción Vacas, Ezequiel Lezama, Ricardo Soto, Martín Valdés, Ángeles Panadero, Isabel Rivero, Soraya Chaves, Ana Sandoval, Francisco Fernández, Ángel Harkatz, Carmelo Cordón y Francisco Sandoval.

Estreno: Plaza Mayor de Madrid, 6 de julio de 1992²⁸³.

²⁸³ Escenificada exclusivamente en Madrid durante siete días.

CRÍTICA

ANÓNIMO 1992, ANTONIA 1992, CENTENO 1992 A, FERNÁNDEZ RUBIO 1992, GALÁN 1992, GALINDO 1992 A Y B, HARO TECGLÉN 1992 A, HERA 1992, HERRERO 1992, LÓPEZ SANCHO 1992 A, MARÍN 1992, MONTERO 1992, RUIZ 1992, VALENZUELA 1992 A Y B Y VERA 1992.

Fiesta barroca es un inigualable macroespectáculo que el Consorcio Madrid 92 coproduce junto con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y uno de los grandes retos en la carrera de Miguel Narros como director de escena. La fiesta sacramental barroca, que se celebraba cada año para conmemorar la festividad del Corpus durante los siglos XVI y XVII, no se representó en Madrid desde que fue prohibida por decreto real a mediados del siglo XVIII. Narros en su propuesta aligera la religiosidad y aumenta la parte más mundana y popular — opción que no satisface a toda la crítica, como veremos más adelante—. El presupuesto del espectáculo es de 386 millones de pesetas sufragados en su totalidad por Telefónica²⁸⁴. Hay 1.800 localidades sin numerar a 1.500 pesetas la localidad.

Una cabalgata de carros tirados por bueyes y mulos²⁸⁵, que muestran y portan actores y escenografías, acompañados en procesión por músicos, caballos, zancudos, diablos, malabaristas, juegos de luces, gigantes y cabezudos de Guadalajara, sale a las 20.30h de la explanada que hay en el Palacio Real y la Catedral de la Almudena, recorre la calle Bailén, realizando una parada ante el edificio de Capitanía, y sigue por la calle Mayor hasta la Plaza Mayor, cerrada para la ocasión y decorada con pinturas sobre motivos del Paraíso, Infierno y Purgatorio de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, realizadas en el taller de José María Martín. La comitiva abarca los cuatrocientos metros de longitud (a ella se suman cincuenta habitantes del pueblo toledano de Camuñas, que aun hoy celebran cada año el día del Corpus con un auto sacramental). El escenario de la Plaza Mayor está formado por el tablado y los carros, y allí se representan al aire libre a las 22.30h una loa (con Emilio Laguna, vestido de grana y armiño, con corona y peluca), un entremés (con Alfonso del Real —sobrina del cura por la que compiten dos sacristanes—, Guillermo Montesinos —Serijo— y Jaime Valls —Mochales—), un auto y una mojjiganga (con Ángel de Andrés —caminante borracho que confunde a unos actores con los fantasmas de sus sueños—). Para este montaje de gran formato se ha contado con casi trescientas personas entre

²⁸⁴ Estas cifras indignan a muchos, como se puede comprobar en varias de las críticas o incluso a través de la «carta al lector» que el empresario Eduardo Galán escribió al periódico *ABC*.

²⁸⁵ No faltan los carros alegóricos del Mundo, el Padre y la Culpa —el Bien y el Mal, simbolizado por la Torre de Babel—, además de la Tarasca de color rojo y el Santísimo. Son carros construidos para la ocasión por maestros falleros.

actores y figurantes (aproximadamente ochenta actores, cien figurantes, treinta y cinco bailarines, ocho cantantes y veinticinco músicos). El espectáculo se ha ensayado en el recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid.

La mayor dificultad para Narros no ha estribado en coordinar a tantos colaboradores sino en hacer comprensibles los versos calderonianos y recuperar, sin que parezca fuera de lugar, la globalidad de la fiesta, reconstruida a partir de pinturas —por ejemplo, los cuadros de Velázquez han sido de gran utilidad para la concepción de la vestimenta— y crónicas históricas. También ha sido difícil, en palabras del director publicadas por el periódico *El Mundo*, «compaginar la solemnidad del auto, que es como un sermón dramatizado, con las otras piezas que le acompañan y que son auténticos disparates cómicos que sirven para divertir al público». Era imposible montar el espectáculo como se hacía en el Siglo de Oro, incluyendo gremios, órdenes religiosas o miembros de la Casa Real, por lo que estos personajes los han interpretado actores.

Tras el estreno del espectáculo, López Sancho, desde las páginas de *ABC*, resalta la importancia que Narros ha dado a la espectacularidad y la diversión por encima del rigor teológico y la fidelidad al modelo. Se busca lo visual, la maravilla formal y se deja de lado el pensamiento, el fondo, como también matiza Alberto de la Hera. Según Enrique Centeno, los autos sacramentales no han conseguido sobrevivir a los años, por lo que este espectáculo debería haber sido planteado de otro modo, para evitar el «bochorno» y el «aburrimento». También Haro Tecglen destaca lo brillante de la propuesta, pero opina que sobra el auto sacramental.

LA TRUHANA

Título: *La truhana*.

Autor: Antonio Gala.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Juan Cánovas.

Iluminación: Josep Solbes.

Coreografía: José Antonio.

Producción: EXPO 92 y Paco Marsó.

Intérpretes: Concha Velasco, Margarita García-Ortega, José Cerro, Juan Carlos Naya, Fernando Conde, José Subiza, José Navarro, Lorenzo Valverde, Rafael Castejón, Natalia Duarte, Joaquín Molina, Ramón Serrada, David Muro, Jesús Daniel, Candi Román, Ion Garaialde, Inmaculada Machado, María Álvarez y José Manuel Aller. Bailarines: María Fernanda Quintana, Carmen Osado, María José Llanos, Diana Díaz, Esther Ponce, Virginia Asoroy, María José Feito, Elena Cabezas, África Moreno, Antonio Reyes, Manuel Reyes, Fermín Calvo, Bruno Argenta, Antonio Hidalgo, Manuel Castillo, Luis Romero y Enrique Frías. Guitarristas: Víctor Abadie, Rafael Andújar y José Manuel Montoya. Cantaores: Narciso Bejarano y Luis Acosta.

Estreno: Teatro de la Comedia, 28 de septiembre de 1992.

CRÍTICA

CENTENO 1992 B, HARO TECGLÉN 1992 B Y LÓPEZ SANCHO 1992 B.

«Historia superficial, carente de tensión dramática que permitiera pasar con paso ligero con los temas y pretextos más en consonancia con las necesidades de la Expo»; así define López Sancho el trabajo emprendido ingeniosamente por Antonio Gala en los quince cuadros que componen la pieza. *La truhana* pretende hacer una evocación graciosa del mundo de Felipe IV, tomando como protagonista a una pícara cómica sin escrúpulos que viajará por las regiones de España, ejerciendo de bandolera y huyendo del monarca para evitar convertirse en su cortesana.

El clima lingüístico, que juega con la frescura y la impertinencia, conduce en ocasiones a la fatiga. La música, donde no faltan incómodos micrófonos y pregrabaciones aunque las voces estén en directo, resulta para muchos repetitiva y no alcanza la excelencia, pero sirve al propósito de la pieza con sus variados aires españoles y algunos números notables. Los personajes vienen cargados también de tópicos, pero Concha Velasco —en compañía de

otros intérpretes de altura como Duarte, Naya o Merino— consigue defender su personaje con la elegancia, el entusiasmo y la brillantez que le caracterizan. También resalta la veterana actriz cómica Margarita García Ortega. En el conjunto, se notan las limitaciones de algunos cantantes obligados a hacer de actores y viceversa.

Narros demuestra una vez más su profesionalidad y presenta un buen trabajo de grupos y un vestuario preciosista y luminoso, aunque no consigue demasiado juego en las aisladas viñetas propuestas. Tampoco la escenografía de D’Odorico alcanza el nivel de sus últimas creaciones (Centeno la califica de «aburrida»). Para Haro Tecglen lo mejor del espectáculo es la coreografía y sobre todo el acertado cuerpo de baile que la interpreta. Una propuesta que empieza como un musical moderno se va azarzuando —Haro Tecglen habla de «zarzuela fina»— y declina hacia el final, dando como resultado un costoso proyecto poco trascendente, demasiado largo, pero aparente.

CASI UNA DIOSA

Título: *Casi una diosa*.

Autor: Jaime Salom.

Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.

Iluminación: José Miguel López Sáez.

Sonido: Mariano Díaz.

Fotografía: Pedro Serrano.

Producción: José Tamayo.

Intérpretes²⁸⁶: Carmen Elías (Gala), Eusebio Poncela (Dalí), Carlos Hipólito (Éluard) y Helio

Pedregal²⁸⁷ (Padre de Gala, Luis Buñuel y Periodista americano).

Estreno: Teatro Bellas Artes²⁸⁸, 4 de febrero de 1993.

CRÍTICA

CENTENO 1993 A, HARO TECGLÉN 1993 A, LÓPEZ SANCHO 1993 A Y SESÉ 1993.

En esta pieza Jaime Salom presenta los tres pilares sobre los que se asentó la vida de Gala: el amor, el dinero y la religión. Opta por una estructura narrativa, en la que el narrador es el propio personaje biografiado, sin aspirar al teatro documento ya que se libera de las limitaciones espaciales y temporales, entrando en una especie de ensoñación donde todo se entrecruza —parte, eso sí, de un encuentro en Cadaqués que tiene a Dalí como anfitrión—.

El autor ha explorado convenientemente todos los datos biográficos, históricos y artísticos de las personas y la época que refleja —aunque tampoco busca una fidelidad absoluta—, y consigue un encomiado trabajo literario. El resultado es un texto que juega con lo caliente, lo atrevido y el escándalo, y que Narros trabaja, según López Sancho, «con energía, cargando la mano en la expresión gestual de los personajes». De Dalí se hace un retrato caricaturesco, Hipólito está sencillo y conmovedor, y Pedregal trabaja con eficacia la abrupta personalidad de Buñuel y con sobriedad y acierto los restantes personajes. Elías, por último, hace una interpretación apasionada de su odioso personaje —cínico, absorbente, desleal, ambicioso, egoísta y opresor— y con la magia que le caracteriza,

²⁸⁶ Se concibió un primer reparto que hubo que modificar.

²⁸⁷ Pedregal lo recuerda como un buen texto en el que Narros deseó profundizar logrando un buen resultado: serio, esmerado y de gran calidad interpretativa. Era un momento, además, en que el espectador tenía interés por los personajes que se presentaban.

²⁸⁸ Se quiso mantener el espectáculo algo más de tiempo en cartel, pero ya estaba programado sin posibilidad de cambio el siguiente estreno, que también era de Narros.

intenta, junto con el autor, redimirla con sensualidad, vitalidad, sensibilidad e idealismo. En resumen, un trabajo difícil que se afronta con talento, minuciosidad y versatilidad.

Andrea D'Odorico, siguiendo las indicaciones de Jaime Salom, ha ideado un espacio inspirado en la pintura de Edward Hopper y se ha alejado de la estética daliniana. Solo mantiene un fragmento del Cristo del pintor en un lateral del escenario. El escenógrafo italiano sabe recrear a la perfección el aire fantasmal o intemporal del discurso escénico.

Para Haro Tecglen la mano maestra de Narros se deja ver en todo el montaje.

A PUERTA CERRADA

Título: *A puerta cerrada*.

Autor: Jean-Paul Sartre.

Versión: Alfonso Sastre.

Escenografía: Andrea D'Odorico y Carlos A. Abad.

Iluminación: Juanjo Melendo.

Producción: Strion Teatro.

Intérpretes: Carmelo Gómez, Mercedes Sampietro, Aitana Sánchez Gijón y Carlos Alberto Abad.

Estreno: Teatro Bellas Artes, 2 de abril de 1993.

CRÍTICA

CENTENO 1993 B, LÓPEZ SANCHO 1993 B, MARTÍNEZ VELASCO 1993 Y TORRES 1993 B.

Montaje de dos horas ininterrumpidas que sirve al texto de Sartre de forma fiel, impecable, viva, inteligente y creativa, jugando cada instante con el asombro, la angustia y la fuerza dramática, minuciosamente medida y expresada. Un texto propuesto por el propio Miguel Narros a la joven compañía Strion y que el director considera apropiado en un momento social en que es conveniente pararse, reflexionar y ser autocríticos.

LA DOBLE INCONSTANCIA

Título: *La doble inconstancia*.

Autor: Pierre Marivaux.

Adaptación: Rafael Pérez Sierra.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo²⁸⁹.

Coreografía: Carmen Pericet.

Coproducción: Andrea D'Odorico²⁹⁰, Festival de Otoño e INAEM.

Intérpretes: Helio Pedregal (Trivelín), Ana Gracia, Carmen Elías (Flaminia), Ginés García Millán, Natalia Menéndez (Lisette), Antonio Valero (Arlequín), Enrique Menéndez, Arancha Aranguren, Petra de Tena, Javier Arnás, Ion Garayalde, Íñigo Ibarra y Francisco Ureña. Música: Alba Fresno.

Estreno: Teatro de la Comedia, 23 de septiembre de 1993²⁹¹.

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 1993, LÓPEZ SANCHO 1993 C Y TORRES 1993 B.

Lo que más estimula a Narros de la pieza es la interpretación de los actores a los que ha intentado otorgar un comportamiento realista²⁹², según declara. Asimismo se propone reivindicar a Marivaux como algo más que un autor museístico.

El director da al montaje un aire de modernidad, actualizando ciertos aspectos del juego escénico y españolizando algunos personajes. La acción la manejan los actores moviendo ellos mismos los elementos que les van a hacer cambiar de un espacio a otro —con una escenografía y unos trajes que van directamente al siglo XVIII y a una manera actual de ver ese siglo—. El texto alcanza un ritmo musical y dancístico. La acción se desliza con graciosa finura hacia un desenlace previsible pero con menudas y picantes sorpresas. En conclusión, una preciosura, una historia con toques juguetones, pícaros e intelectuales, y aires empelucados y amanerados. Y unas interpretaciones elegantes, contenidas y sinceras.

²⁸⁹ Fue el primer diseño de iluminación de Juan Gómez Cornejo para Narros. Se recuerda a sí mismo temeroso y abrumado; previamente había visto al director en el Teatro Central de Sevilla, en procesos de trabajo en los que había manifestado toda la dureza de la que era capaz. La primera vez que empezó a probar opciones sobre el escenario, cuando todavía no las tenía cerradas, Narros le dijo: «¡Juan! ¿Esto va a ser así de feo siempre?». Desde ese momento Gómez Cornejo tomó la determinación de no enseñar las cosas hasta que no estuviesen considerablemente cerradas, y así lo hizo hasta que consiguieron un nivel de confianza completo.

²⁹⁰ Con este texto, muy del gusto de D'Odorico y Narros, inauguraron la nueva productora.

²⁹¹ Uno de los mejores espectáculos del Festival de Otoño, según resaltaron varios medios.

²⁹² La escenografía, por su parte, no es realista, pero permite que el receptor se sitúe en un palacio.

MARAT-SADE

Título: *Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el señor Sade).*

Autor: Peter Weiss.

Traducción: Miguel Sáenz.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Francisco Leal.

Música: Hans Martin Majewski.

Dirección musical: Mariano Díaz y Tony García.

Movimiento: Arnold Taraborrelli.

Ayudantes de dirección: Pablo Valdés y Begoña Valle.

Realización de vestuario: Cornejo.

Realización de escenografía: Pinto's y Baynton.

Pinturas decorados: Enrique López.

Muñecos: Odeón decorados S.L.

Atrezo: Mateos y Vázquez.

Peluquería: Vda. de Ruiz.

Producción: Centro Dramático Nacional.

Intérpretes: José Luis Pellicena (Marqués de Sade), José Pedro Carrión (Juan Pablo Marat), Enriqueta Carballeira (Simona Evrad), Nuria Gallardo (Carlota Corday), Gabriel Garbisu (Duperrret), Chema Muñoz (Jacobo Roux), Fernando Sansegundo (Pregonero), María Álvarez (Paciente), Mónica Cano (Paciente), Alberto Maravilla (Paciente), Ángela Elizalde (Paciente), Pedro García de las Heras (Paciente), Eusebio Gay (Paciente), Ana Labordeta (Paciente), Esther Llorente (Paciente), Paz Marquina (Paciente), Joaquín Notario (Paciente), Josu Ormaetxe (Paciente), Raúl Pazos (Paciente), Blanca Portillo (Paciente), Miguel Ramos (Paciente), Víctor Villate (Paciente), Carlos Lucena (Coulmier), Paca Ojea (Mujer de Coulmier), Antonia García (Hija de Coulmier), Carlos A. Abad (Monja), Andrés del Pino (Monja), Amparo Gómez Ramos (Monja), Carles San Jaime (Monja), Emilio Cerdá (Enfermero), Juan Antonio Somoza (Enfermero) y José Mayenco (Enfermero). Músicos: Ignacio Vidaechea (Flauta), Toni García (Órgano), Enrique García (Guitarra), Larry Martin (Percusión) y Antonio Ximénez (Trompeta). Cantantes: Doris Cales (La Rosiñol), Denise Perdikidis (Cucurucú), Jesús Castejón (Polpo) y José María Amerise (Kokol).

Estreno: Teatro María Guerrero, 17 de febrero de 1994.

CRÍTICA

AGENCIA EFE 1994, DÍAZ SANDE 1994, HARO TECGLLEN 1994 Y LÓPEZ SANCHO 1994 A.

La pieza, de origen marxista, representa para Narros la lucha de las posturas colectivas e individuales ante los problemas de la sociedad. Si en el año 1968 el recordado montaje que hizo Marsillach tuvo que ser suspendido por sus hondas connotaciones políticas, ahora, según uno de sus actores protagonistas —José Luis Pellicena—, el planteamiento enlaza con el desencanto y la poca credibilidad de la izquierda. Narros utiliza técnicas presentes en el teatro político, como el empleo de la música, el recitado o el mimo, en la línea de Brecht. El resultado es un espectáculo de gran éxito, con una dirección segura, medida, rica en matices y llena de fuerza. Se ha conseguido un trabajo rebelde, excitante e inconformista, y no falta de actualidad. La actuación sólida y serena de Pellicena contrasta con el vigoroso Carrión, en un equilibrio de personajes que no se encuentra originariamente en el texto de Weiss, cuyo héroe es Marat (como indica el título original de la pieza antes de ser abreviado).

López Sancho ve muy definido el papel de Carlota Corday en manos de Nuria Gallardo, exquisita y refinada en su sentimiento de tierna locura. Consigue Narros una fiesta teatral también en el movimiento de grupos, donde cada figurante hace una creación. En definitiva, un espectáculo apasionante en el que aparece el mejor Narros y su perfección formal.

LOS BELLOS DURMIENTES

Título: *Los bellos durmientes*.

Autor: Antonio Gala²⁹³.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo²⁹⁴.

Música: Víctor Mariñas.

Producción: Pedro Larrañaga.

Intérpretes: Amparo Larrañaga (Diana), Eusebio Poncela (Marcos), María Luisa Merlo (Nieves) y Carlos Lozano (Claudio).

Estreno: Teatro Coliseum de Santander, 18 de agosto de 1994.

CRÍTICA

CENTENO 1994 Y LÓPEZ SANCHO 1994 B.

Nos encontramos ante una propuesta textual donde prima la sucesión de frases redondas —parábolas, metáforas, aforismos, etcétera— propuestas por su autor, el cual no logra alcanzar una verdadera acción escénica, como indica la prensa especializada. El espacio —trabajo vistoso y creíble desarrollado por D'Odorico— es una vivienda ultramoderna en la que cohabita una pareja, formada por dos tecnócratas. Estos personajes se verán deslumbrados por la entrada de un tercero (una especie de filósofo esotérico). De este modo, a lo largo de la pieza, se desarrollará una desbordante conversación sobre el amor, el sexo, el dinero, las drogas y lo esotérico. Entre los actores solo se resalta el trabajo de María Luisa Merlo, madre de uno de los personajes. López Sancho define el espectáculo como una bagatela pasada, poco digna del nivel de su autor.

²⁹³ Narros fue buen amigo de Gala.

²⁹⁴ Gómez Cornejo lo recuerda como un trabajo bastante convencional.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

Título: *Seis personajes en busca de autor*.

Segunda versión.

Autor: Luigi Pirandello.

Adaptación: Manuel Ángel Conejero.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Realización decorado: Odeón.

Realización vestuario: Juana Batanero y Cornejo.

Peletería: Sra. Gravi, Piel Cuma.

Atrezo: Mateos y Vázquez Hnos.

Transporte: Samar y Transdecor.

Electricidad: Nuevil.

Sastrería: Gloria Pombo.

Regiduría: Javier Alonso.

Auxiliar de producción: Antonia García Narros.

Ayudante de vestuario: Sonia Grande.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Fotografía: Fco. de Asís Molina.

Diseño gráfico: O'Clock.

Coordinación y promoción: Celestino Aranda y Salbi Senante.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Helio Pedregal (Padre), Arantxa Aranguren (Madre), Nuria Gallardo (Hijastra), Gabriel Garbisu (Hijo), Marcos Pombo (Muchacho), Lara Pombo²⁹⁵ (Niña), María Álvarez (Madame Paz), Chema Muñoz²⁹⁶ (Director), Claudia Gravi (Primera actriz), Gaspar Cano (Primer actor), Resu Morales²⁹⁷ (Segunda actriz), Petra de Tena (Actriz joven), Sonia Jávaga (Actriz joven), Ion Garayalde (Segundo actor), Francisco Ureña (Actor joven), Javier Nogueiras (Actor joven), Javier Alonso (Maquinista) y José Luis Martínez (Regidor).

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla²⁹⁸, 16 de noviembre de 1994.

²⁹⁵ Los niños de la función son hijos de la sastra de la compañía.

²⁹⁶ Personaje que también interpretó Fernando Sansegundo.

²⁹⁷ Personaje que también interpretó Esperanza Guallart.

²⁹⁸ Es posible que este dato esté equivocado y se estrenase en el Teatro Calderón de Valladolid, como indica Gómez Cornejo. El teatro iba a cerrar porque necesitaba ser reformado y, en ese espacio deteriorado, el espectáculo encontró su sitio ideal, ya que el texto proponía en sí mismo un escenario abandonado, y Narros

CRÍTICA

HARO TECGLEN 1994 A, LÓPEZ SANCHO 1995 A Y TORRES 1995.

Narros, apasionado de Pirandello, resume las vertientes de la obra del siguiente modo: «Por un lado, está la puramente teatral, que viene dada por la exigencia de los personajes para que se les deje hacer aquello para lo que han sido creados; por otro, el problema de la muerte, que en la escena siempre tendrá que ser interpretada y pone al desnudo la falsedad del teatro; también está esa lucha sutil por la exactitud en la representación o el debate entre lo que es posible y lo que no, sin olvidar lo que quizá sea el mayor mensaje de Pirandello: que nada sirve para nada».

Se trata de un espectáculo refinado y eficaz en el que Narros ha explorado todas las posibilidades de efectos teatrales y acciones que permite el texto. En el reparto, con un trabajo actoral de conjunto lleno de ritmo, destaca la fuerza de Pedregal, la sinceridad de Muñoz y la furia de Gallardo, a veces excesivamente desesperada. Haro Tecglen cuestiona, no obstante, la vuelta a este texto del director. No pone en duda el valor de la obra pirandelliana pero sí se pregunta por el sentido de todo lo demás.

y D'Odorico habían propuesto por su parte un espacio vacío con poquísimos elementos (básicamente una fuente, las sillas y un biombo).

LA DISCRETA ENAMORADA

Título: *La discreta enamorada*.

Autor: Lope de Vega.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Asesor musical: Alfonso de Vicente.

Obras de los siglos XVI y XVII de Francisco Correa de Araùxo, Juan Hidalgo, Diego Ortiz, Gaspar Sanz, Juan Arañez y Anónimas.

Realización de decorado: Odeón.

Realización de vestuario femenino: Juana Batanero.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Transportes: Carrasco y Samar.

Maquinaria: Eduardo Romero.

Electricidad: Nuevil

Sastrería: J. M. Adame.

Peluquería: Pilar Borja.

Regiduría: Javier Alonso.

Auxiliar de producción: María Antonia García Narros.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Diseño gráfico: O'Clock Publicidad.

Coordinación y promoción: Salbi Senante y Celestino Aranda.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Berta Riaza (Belisa), Natalia Menéndez (Fenisa), María Luisa San José (Gerarda), Juanjo Artero (Lucindo), Joaquín Notario (Hernando), José Navarro (Doristeo), Alberto Maravilla (Finardo), Paco Casares (Capitán Bernardo), Alberto Gómez (Fulminato), José Manuel Ronda (Fabio) y Jesús Hernández (Liseo).

Estreno: Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 19 de julio de 1995.

CRÍTICA

ARCO 1996, BACIGALUPE 1996, CENTENO 1995, HARO TECGLÉN 1995 B, HERA 1995, LEY 1995, LÓPEZ SANCHO 1996 B, PÉREZ DE OLAGUER 1995, RAGUÉ ARIAS 1995, RODA 1995, SILES 1996 Y VILLÁN 1995.

Para unos resulta un espectáculo armónico, claro, ordenado, bien interpretado, movido con autoridad, gratificante y deleitoso para el espectador; ejemplo de buen teatro en definitiva. Otros, los menos, critican el exceso, las carreras desenfrenadas y la caricatura; todo ello más moderado en la segunda parte del espectáculo, centrada en las mujeres. Narros, que mantiene íntegro el texto original, indica que el argumento le interesaba por la defensa que se hace de la gente joven.

Berta Riaza se convierte de forma indiscutible en uno de los puntales de la función y de San José se resalta la folclórica insolencia de su personaje. Paco Casares también tiene momentos brillantes en un difícil y dignificado personaje de figurón, Joaquín Notario hace un buen gracioso y Juanjo Artero salva su galán con una interpretación briosa y natural. Enrique Centeno resalta dos momentos del texto: la tirada de redondillas muy bien dicha por Menéndez, hermosa, sutil y ligera para muchos, aunque algo inmadura para otros, y el gozoso soneto con fondo musical de Juanjo Artero.

A finales de septiembre la función viaja a Barcelona; allí la escenografía es acusada de estar excesivamente presente, confundir, distorsionar, entorpecer y afeard el conjunto. Los críticos consideran que parece más indicada para espacios abiertos como su lugar de estreno en el Festival de Almagro o su gira veraniega posterior. A pesar de ello, en Almagro tampoco funcionó como se hubiese deseado, como recuerda Centeno tras el estreno en Madrid, donde ya se logró la calidez y el juego necesarios. Para López Sancho, el hecho de contar con «un escenario geométrico, más bien barroco, de Andrea D'Odorico, recargado de pisitos y escaleras, proporciona al suceso teatral una ambivalencia de espacios escénicos que agiliza los cambios de lugar y al mismo tiempo complica el enredo de la acción ya que los distintos lugares se pierden y confunden al confundirse en ellos los personajes». El mismo analista habla del «atinado uso de algunas obras musicales de los siglos XVI y XVII, Correa de Aràuxo, Juan Hidalgo, Diego Ortiz, Gaspar Sanz, Juan Arañez», que ayudan a restituir el espíritu de una época. También destaca este aspecto Jaime Siles.

EL SÍ DE LAS NIÑAS²⁹⁹

Título: *El sí de las niñas*.

Segunda versión.

Autor: Leandro Fernández de Moratín.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Asesor musical: Víctor Pagán.

Músicos: Avelina Vidal (guitarra) y Juan Carlos Asensio (flauta).

Música: Manuel García (1775-1832) y las canciones *Caramba*, *El riqui-riqui*, *Paradavecillas*, *Yo que soy contrabandista*.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario: Cornejo.

Atrezo: Mateos.

Realización de peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz.

Sombrerería: Hortensia.

Zapatería: Gallado.

Transporte: Carrasco.

Maquinaria: Eduardo Romero Morado.

Electricidad: Crown Iluminación.

Sastrería: Adame y Cris Ortega.

Peluquería: Cristina Adrián.

Regiduría: Javier Alonso.

Auxiliar de producción: María Antonia García Narros.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Ayudante de escenografía: Javier Roselló.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Diseño Gráfico: Rafael Mejías.

Coordinación-promoción: Salbi Senante y Celestino Aranda.

Distribución: Por 2.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba (Don Diego), Lola Cardona (Doña Irene), Ainhoa Amestoy d'Ors³⁰⁰ (Doña Paquita), Resu Morales (Rita), Bruno Muñoz-Rojas (Don Carlos), José Luis Martínez (Simón) e Iván Gisbert (Calamocho).

²⁹⁹ Realizada con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Goya.

Estreno: Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 5 de julio de 1996.

CRÍTICA

BENACH 1996, HARO TECGLLEN 1996 A, LÓPEZ SANCHO 1996 A Y MARTÍNEZ VELASCO 1996.

Narros, como hombre contemporáneo, trata esta obra maestra de Moratín desde la ironía (recurso utilizado en otras ocasiones por el director al afrontar títulos clásicos). Acentúa el director la comicidad (a veces incluso llegado al grotesco), lo excesivo y la frivolidad. Fina versión, según López Sancho, aunque las féminas se muevan en exceso perdiendo el recato. Parte de la crítica considera que el director ha infantilizado en exceso a la niña de la función, mientras que otros, como Julio Martínez Velasco, valoran positivamente el exaltado temperamento y la expresividad impresa en el personaje. Respecto al actor que representa el galán, escribe Bravo: «Le advertimos escasa modulación de la voz, altibajos de envaramiento y cierta inseguridad». Un trabajo hecho con cuidado, medida e inteligencia —con algunas magistrales y meticulosas interpretaciones como la del reflexivo y sensato Emilio Gutiérrez Caba o Lola Cardona, efectiva en los cambios de estrategia de su personaje—, y al que se le ha conseguido dar modernidad y vida, en el sentido moral, escénico, estético y humano. Y es que, según Haro Tecglen, la mujer todavía tiene terreno por conquistar para lograr la libre elección. D’Odorico desde la escenografía ha recreado la posada de Alcalá de Henares «con atinada austeridad y buen gusto», como manifiesta el crítico de *La Vanguardia*.

³⁰⁰ Debuté en los escenarios con esta pieza. Tanto Muñoz-Rojas como Gisbert y yo misma éramos alumnos del Laboratorio de William Layton —Gisbert y yo estábamos en el primer curso, y Muñoz-Rojas en segundo—. Narros hizo pruebas en esa escuela y en otras para configurar la parte más joven del reparto.

LA GITANILLA

Título: *La gitanilla*.

Autor: Adaptación de la obra de Miguel de Cervantes.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Coreografía: José Granero.

Iluminación: Solbes.

Música: Antón García Abril.

Dirección musical: Luis Antonio García Navarro.

Producción: Ballet Nacional de España.

Intérpretes: Lola Greco, Antonio Márquez, Mila de Vargas, Luis Ortega, «Currillo», Óscar Jiménez.

Bailarines solistas: Reyes Orozco, Eduardo Solís, Nieves Álvarez, Francisco Velasco, Lupe Gómez,

Jesús Córdoba y José Martín. Cuerpo de baile: Ballet Nacional de España. Orquesta: Sinfónica de Madrid.

Estreno: Teatro de la Zarzuela, 18 de septiembre de 1996.

CRÍTICA

ROGER SALAS 1996.

El programa presentado por el Ballet Nacional de España, que incluye *La gitanilla* y otros estrenos, es uno de los más ambiciosos de los últimos cincuenta años, sin embargo, el resultado no es el esperado. Respecto a *La gitanilla*, Roger Salas escribe el siguiente comentario: «Cierra programa *La gitanilla* —es la tercera vez que la novela de Cervantes se convierte en danza desde la primera versión de Filippo Taglioni en 1846—, un esfuerzo coral por reproducir los logros de *Medea*. El resultado, sin embargo, dista mucho, quedándose en un popurrí de la propia *Medea* (escenarios, boda), *Don Juan* (máscaras, símbolos eclesiásticos aquí gratuitamente irreverentes) y otros trabajos del mismo equipo. Segundas partes pudieron ser peores. Lola Greco salva su personaje, pues ella pone sus brazos y su personal manera de hacer, elevada y lírica, elegante siempre. El vestuario de Narros es una joya de dibujo y de realización, desde los tocados hasta el colorido, y lo mejor de la puesta en escena es su mano de dramaturgo visible en la parte actoral, mientras la escenografía es fría e ineficaz, quitándole a la obra un elevado porcentaje de éxito. Oscar Jiménez hace un papel de gran histrión y complicados pasos a su medida hasta el punto de atraer toda la atención del espectador, y Mila de Vargas por fin encuentra un papel

adecuado a su edad, constitución y físico. La coreografía de Granero no merece elogios. Es un collage de trabajos anteriores mal hilvanados y desaprovecha una partitura llena de matices y acertados acentos corales que solo se ven a ratitos, como cuando Antonio Márquez hace un solo demasiado largo».

EL YERMO DE LAS ALMAS

Título: *El yermo de las almas*.

Autor: Ramón María del Valle-Inclán.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Asesor musical: Víctor Pagán.

Música: Tomás Bretón (1850-1923): seguidilla de *La verbena de la Paloma* (1894). Manuel de Falla (1876-1894): Nocturno (1896), Melodía (1897), Romanza (1898), Pieza en do mayor (1898) y Canción (1900). Ruperto Chapí (1851-1909): Vals de *La revoltosa* (1897).

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Realización de escenografía: PQC Lúdica.

Realización de vestuario: Cornejo.

Utilería: Mateos.

Producción: Centro Dramático Nacional.

Músicos: Elsa Mateu Tricás (violonchelo) y Saulo García Diepa (piano)

Intérpretes: Victoria Vera, Sonsoles Benedicto, Roman Luknár, Ángela Elizalde, Helio Pedregal, Joaquín Hinojosa, Milena Montes, Berta Riaza³⁰¹, Amanda Cascajosa y Dionisio Salamanca.

Estreno: Teatro María Guerrero, 14 de diciembre de 1996³⁰².

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 1996 B Y LÓPEZ SANCHO 1996 B.

El estreno de esta pieza no es bien recibida ni por la crítica, ni por los espectadores³⁰³. Se duda sobre el interés del texto —considerándolo una pieza de «museo»—, se acusa a Narros de cargar las tintas en el melodrama y lo ampuloso, y de hacer que los actores interpreten como si perteneciesen al primer cuarto del siglo XX, y no se entiende la elección de un actor polaco para el papel del enamorado adulterino.

³⁰¹ Con esta función comenzó el problema de salud de Riaza.

³⁰² Coincidió con la transición entre José Carlos Plaza y Juan Carlos Pérez de la Fuente como directores del Teatro María Guerrero. Fue un encargo de Pérez de la Fuente. Piru Navarro le había contratado previamente para hacer *El balón*, de Genet.

³⁰³ Incluso se produjo un pateo el día del estreno.

YERMA

Título: *Yerma*.

Primera versión³⁰⁴.

Autor: Federico García Lorca.

Escenografía: Juan Ruesga.

Vestuario: Miguel Narros.

Coreografía: María Pages.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Enrique Morente.

Peluquería y maquillaje: Manolo Cortés.

Ayudante de dirección: Javier Ossorio.

Ayudante de escenografía: Vicente Palacios.

Ayudante de vestuario: Nena.

Ayudante de producción musical: Antonio Arias.

Producción: Centro Andaluz de Teatro.

Intérpretes: Amparo Marín (*Yerma*), Jesús Lucena (*Juan*), Manolo Caro (*Víctor*), María Galiana (*Vieja pagana*), Magdalena Barbero (*María y Lavandera*), Matilde Flores (*Cuñada 1º*), Rosario Lara, Asunción Sanz (*Cuñada 2º*), Guillermo Campa (*Macho*), Mariana Cordero (*Dolores y Mujer 1º*), Reyes Ruiz (*Muchacha 1º y Lavandera*), Aurora Sánchez (*Muchacha 2º «La Loca» y Lavandera*), Charo Sánchez (*Lavandera*), Pepa Faraco (*Lavandera y Hembra*), Isabel Osca (*Lavandera y Mujer 2º*), Julián Villagrán (*Hombre*), Guillermo Orrico (*Hombre*) y Guillermo Villalba (*Hombre*).

Voz: Estrella Morente.

Guitarra: Miguel Ángel Cortés.

Laúd: Xisto Moreno.

Estreno: Teatro Central de Sevilla³⁰⁵, 25 de febrero de 1997.

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 1997 Y MOLINA 1997.

Narros busca una puesta en escena sencilla, clara y desnuda, desprovista de elementos escenográficos y ceñida a lo esencial: agua y tierra. La propuesta tendrá permanentemente

³⁰⁴ No hay que olvidar la lectura que dirigió para conmemorar el 50 aniversario de su estreno en el Teatro Español. Narros había entrado previamente en contacto con este texto en el año 1960, cuando intervino como actor haciendo uno de los mozos de la romería en el montaje que dirigió Luis Escobar interpretado por Aurora Bautista.

³⁰⁵ En Madrid estuvo programado con gran éxito en el Teatro Lara. El espacio no obstante resultaba demasiado pequeño para el montaje y solo entró la mitad del decorado.

en cuenta el simbolismo trabajado por el autor —por ejemplo, la romería se presenta como un auto sacramental—. Los actores, que hablan con acento andaluz, y cuya sencilla interpretación se mezcla con rasgos del cante y baile flamencos, rozan en ocasiones el nivel del teatro aficionado.

LA VIDA QUE TE DI

Título: *La vida que te di*.

Autor: Luigi Pirandello.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Asesor musical: Víctor Pagán. *Alta va la luna*: Anónimo.

Arreglos e intérpretes: M. Muro (soprano) y E. Mateu (violonchelo).

Versión: Equipo Andrea D'Odorico.

Realización de decorado: Odeón.

Realización de vestuario femenino: Juana Batanero.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Estudio de grabación: Talkback-Madrid.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz.

Sombrerería: Hortensia.

Transporte: Carrasco y Samar.

Maquinaria: Francisco Llori.

Electricidad: Crown Iluminación.

Sastrería: María José Bajo.

Peluquería: Lola Galán.

Regiduría: Nieves Garcimartín.

Gerencia: María Antonia García Narros.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Diseño Gráfico: Rafael Mejías.

Coordinación y promoción: Salbi Senante y Celestino Aranda.

Distribución: Por 2.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Margarita Lozano (Doña Ana Luna), Fabio León (Don Jorge Mei), María Alfonsa Rosso (Doña Flora Segni), Margarita Mas (Isabel), Paco Torres (Juan), Saturna Barrio (Lida), Cristóbal Suárez (Flabio), Mahue Andújar (Lucía Maubel) y Claudia Gravi (Doña Francisca Norette).

Estreno: Teatro Guerra, en Lorca³⁰⁶ (Murcia), 3 de septiembre de 1997.

CRÍTICA

HARO TECGLEN 1998 A Y LÓPEZ SANCHO 1998 A.

Decorado bello, respetuoso y metafísico, aunque excesivamente oscuro³⁰⁷, como señala López Sancho —recurso habitual en Narros que, en este caso, impide el contraste vida-muerte que propone el texto—. Habla Haro Tecglen de un espacio escénico a veces transparente —como si se pudiera ver el mas allá a través de las paredes—, con alusiones fantasmales, como la silla que se mueve sola en el salón del difunto; es el espacio donde las madres dialogan sobre su condición. Margarita Lozano trabaja con pausas, frialdad y un movimiento bello pero abusivo de las manos. Los variados registros de voz de la actriz no se entienden —a pesar de los incómodos micrófonos—, y su artificiosidad, quizá necesaria para el personaje, impide la emoción y la verdad. Todo ello afecta al reparto al completo, según la crítica. Escribe Haro Tecglen: «Está interpretando, en el centro del escenario, a la italiana, a la heroína de Pirandello. A la Duse, a la Bertini. Todos lo hacen: el director lo ha marcado así, y probablemente ha elegido a Margarita Lozano por su italianismo. Se entiende a los otros actores; pero no el discurso principal. Que no es fácil, ni de decir ni de escuchar. Todos los juegos de época sobre la vida y la muerte no son más que palabras. En aquel tiempo parecían verdades; en el nuestro son retórica». Narros ha trabajado la función desde la lentitud —a pesar de que trata de aligerar los personajes secundarios—, y probablemente sea la forma para la que fue escrita, pero que, en ocasiones, conduce al tedio.

³⁰⁶ Localidad natal de la protagonista Margarita Lozano.

³⁰⁷ La luz juega con los blancos y los negros, potenciando lo gótico y misterioso, según Juan Gómez Cornejo.

EL REY LEAR

Título: *El rey Lear*.

Tercera versión.

Autor: William Shakespeare.

Traducción y versión: Manuel Ángel Conejero y Fundación Shakespeare.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Música: Florencio Carpi.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Realización de decorado: Odeón.

Realización de vestuario: Cornejo.

Atrezo: Mateos.

Realización de pelucas: Antoñita, Vda. de Ruiz.

Peluquería y estilismo: Fermín Galán.

Sombrerería: Cornejo.

Zapatería: Gallardo.

Transportes: Transdecor y Smar.

Jefe de sastrería: Mar Beas.

Jefe de peluquería: Cristina Adrián.

Jefe de regiduría: Javier Alonso.

Representante: Rocío Casado.

Gerencia: María Antonia García Narros.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Auxiliar de dirección, arreglos melodías y maestro de armas: Craig Stevenson.

Meritorio de dirección: Carlos Martínez.

Ayudante de vestuario: Sonia Grande.

Auxiliar de vestuario: Joaquín Montul.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Adjunto a la escenografía: Manuel Zuriaga.

Diseño gráfico: Rafael Mejías.

Coordinación y promoción: Salbi Senante y Celestino Aranda.

Distribución: Por 2.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Cristina Blázquez (Cordelia), Ángela Castilla (Regan), Joaquín Hinojosa (Conde de Kent), Helio Pedregal (Rey Lear), Alfredo Alba (Duque Cornwall), Manuel Tejada (Conde de

Gloucester), Manuel Ochoa (Bufón), Susi Sánchez (Goneril), Fernando de Juan (Duque Albany), Paco Gisbert (Duque de Borgoña), José Navarro (Rey de Francia), Nacho Fresnada (Edmund), Ginés García Millán (Edgard), José Luis Martínez (Oswald), Óscar Mira (Caballero), Carlos Aladro (Caballero), Alejandro Sigüenza (Caballero) e Israel Frías (Caballero).

Estreno: Teatro Principal de Valencia, 19 de diciembre de 1997. Integrada en la programación del Valencia World Shakespeare Congress³⁰⁸.

CRÍTICA

BONO 1997 Y HERRERAS 1997.

Narros afronta nuevamente la obra de Shakespeare. Ha buscado una visión más limpia y sintética, centrada en el conflicto entre jóvenes y mayores. Levantar el telón ha costado más de 37 millones de pesetas, de los cuales la Generalitat Valenciana ha aportado al menos 18 millones, y el resto, la productora de Andrea D'Odorico. En el montaje, de casi cuatro horas de duración, se ha privilegiado el punto de vista del bufón. La música de fondo del italiano Florenzo Carpi, que es la misma del montaje que estrenaron Narros y D'Odorico en 1982, tiene una duración de dos horas y media; lo que convierte a la pieza prácticamente en una ópera. Narros ha utilizado un vestuario de principios de siglo y ha dotado al montaje de una carga castrense presente en la mayoría de los personajes. La frialdad buscada en el montaje se refleja en un sencillo escenario en el que destaca el juego de luces dispuesto sobre el gran suelo instalado y en la composición y el movimiento del amplio reparto de dieciocho actores.

El crítico del rotativo *Turia* considera que no se debe hacer una pieza tan extensa sin la preparación necesaria y sin entender la obra. Escribe: «Miguel Narros se ha limitado a repetir el espectáculo de hace quince años. Y sí, es cierto, un director tiene derecho a repetirse, pero no a obviar que ha pasado un tiempo y que elementos como el vestuario (de principios de siglo y militarizado), que por entonces causaba sorpresa, hoy está ya muy visto. Así pues, creo que se ha dejado llevar por aquella fórmula sin añadir una lógica interna, ni siquiera una relectura». Aun con eso, no niega el oficio, la vistosidad y las soluciones elogiadas que propone Narros, el cual siempre tiene la capacidad de resolver con sencillez aspectos difíciles.

³⁰⁸ Tuvo una gira muy breve.

LA ESTRELLA DE SEVILLA

Título: *La Estrella de Sevilla*.

Autor: atribuido a Lope de Vega.

Versión: Juan Oleza.

Escenografía: Gustavo Torner.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: José García Román.

Ayudante de dirección: César Diéguez.

Construcción de escenografía: Peroni.

Estructura metálica: Baynton.

Realización de armadura: Luis Rosillo.

Realización de vestuario: Cornejo y Juana Batanero.

Realización de zapatos: Cornejo.

Realización de sombreros y tocados: Hortensia.

Ayudante de vestuario: Susana Mendoza.

Maestro de armas: Craig Stevenson.

Interpretación musical: Grupo Círculo. Dirigido por José Luis Termes.

Estudio de grabación: Sintonía.

Diseño de cartel: Roberto Turégano.

Fotografía: Antonio de Benito.

Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Intérpretes: Helio Pedregal (Busto Tavera), Nuria Gallardo (Estrella), Chema Muñoz (Don Sancho Ortiz), Arturo Querejeta (Don Arias), Juan Ribó (Rey don Sancho IV), José Luis Serrano «Jaro» (Don Pedro de Guzmán), Pedro Beitia (Don Gonzalo de Ulloa), Paco Paredes (Fernán Pérez de Medina), Chema de Miguel Bilbao (Clarindo), Arantxa Aranguren (Natilde), José Navarro (Don Manuel), Carlos Aladro (Íñigo Osorio), Ángel García Suárez (Criado), Iván Gisbert (Criado), Mario Vedoya (Farfán de Ribera), Pepa Sarsa (Teodora), Alberto Maravilla (Pedro de Caus), Tino Fernández (Servidor de escena), Javier Collado (Servidor de escena), Israel Frías (Servidor de escena) y Paco Ureña (Servidor de escena).

Estreno: Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 16 de julio de 1998.

CRÍTICA

BENACH 1998, CENTENO 1998, GIL 1999, HARO TECGLÉN 1998 B, LÓPEZ SANCHO 1998 B, NOGUERO 1999, TORRES 1998 A Y B, VIGORRA 1998, VILLÁN 1998, VÍLLORA 1998 Y VIZCAÍNO 1999.

Narros, en una entrevista hecha por Pedro Manuel VÍllora para *ABC*, indica que su montaje trata de incidir en lo que es el poder y la justicia³⁰⁹. El director opta por una forma sencilla y austera, como si se tratase de un espectáculo del Siglo de Oro; exenta de maquinaria, utilería e iluminación, con la única presencia del actor y de la palabra para sugestionar al público, con escaso movimiento y poco contacto entre los actores. Afronta la temática de la obra —basada en el sentido del honor— de forma respetuosa a ojos de la crítica, alcanzando con éxito los tonos melodramáticos que tiene el texto y consiguiendo manejar convenientemente la narración. Los actores elegidos para configurar el reparto rondan los cuarenta años, a pesar de que el autor está hablando de personajes más jóvenes; Narros justifica esta elección basándose en el hecho de que se están interpretando relaciones humanas presentes tanto a los veinte como a los cuarenta, y se reafirma diciendo que el autor ha presentado individuos que saben bien lo que hacen y por qué lo hace, lo que indica que no se puede trabajar desde el enloquecimiento juvenil.

La propuesta ambienta el texto en el siglo XVII, a pesar de que transcurre en el XIII; este hecho se refleja especialmente en el vestuario —por ejemplo, hay algo marcial en algunos trajes que recuerdan a las armaduras—. La indumentaria es lo mejor del espectáculo, según Carlos Gil.

Con el escenógrafo no hubo una comunicación ideal y eso repercute en el trabajo final. Torner parte de una abstracción aespacial, minimalista y hermética, basada en paneles cambiantes y en sugerencias visuales. En el espacio prima el color gris y el negro (tonos más cercanos a los edificios urbanos que a los alcázares sevillanos, como puntualiza Vizcaíno). La concepción espacial, excesiva en sus dimensiones y sencilla en sus aportaciones escénicas y plásticas, según Gil, convence especialmente a Benach y a Noguero, en Cataluña.

La versión de Joan Oleza³¹⁰ plantea cambios y añadidos ya que, al ser una obra muy manipulada, presenta anomalías que deben subsanarse. Según Benach el trabajo realizado es de una absoluta coherencia: «Oleza revela honestamente los ajustes y manipulaciones

³⁰⁹ Algunos periodistas hablan de la coincidencia del estreno con el juicio de los GAL.

³¹⁰ La CNTC presenta en su programa un estudio del texto y de la época.

realizados (...), con incorporaciones de orígenes literarios diversos, tratando de profundizar en el sentido de la tragedia y de potenciar sus argumentos». Se atreve el director incluso con la escena de la cárcel, que no se suele representar por su gran complejidad, según nos cuenta Torres en su habitual crónica desde Almagro. También habla la periodista de los aromas cinematográficos con los que Narros ha trabajado, hasta el punto de ofrecer primeros planos con ayuda de la iluminación de Cornejo.

La música original del granadino Premio Nacional José García Román es elogiada por Vigorra en Andalucía: «Casi como si se tratara de una banda sonora permanece a lo largo de toda la representación desde las primeras trompetas que anuncian la llegada del rey a Sevilla. Alterna la regia percusión, tambores y timbales con los suaves momentos de cuerda que reviven el pasado andalusí de nuestra cultura». Noguero, en Cataluña, considera que estamos ante «un muntatge allargassat, de ritme lentíssim, subratllat per una música que sembla voler tenir un punt d'intrigant i qui hi desentona absolutament, a més d'alentir el ritme entre les escenes». López Sancho, por su parte, se muestra en contra del tratamiento sonoro que el director da a la pieza: «Los atronadores y constantes efectos sonoros aniquilan el texto original», aspecto que también perturba a otros comentaristas como Vigorra —incómodo especialmente con el aparato eléctrico incluido en la fantástica bajada a los infiernos—. Y es que Narros toma de la obra lo que tiene de Romanticismo, como señala Haro Tecglen; con gritos, oscuridades, tormentas, etcétera.

Ve el crítico de *ABC* endeble a Juan Ribó, superficial aunque bonita a Nuria Gallardo, gris a Helio Pedregal y eficaz y gracioso a Chema de Miguel. Coinciden los informadores en que el verso no está bien trabajado. Para Benach, Narros ha querido con las interpretaciones «tensar el perfil de los personajes para que se entiendan mejor las agudas peripecias interiores».

LOS ENAMORADOS

Título: *Los enamorados*.

Autor: Carlo Goldoni.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Popular veneciana del siglo XVIII.

Asesor musical: Víctor Pagán.

Ayudante de dirección: Begoña Valle³¹¹.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario femenino: Juana Batanero.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Atrezo: Mateos.

Realización de peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz.

Zapatería: Gallardo.

Transporte: Carrasco.

Jefe de maquinaria: Javier Alonso.

Electricidad: Crown Iluminación.

Sastrería: María José Bajo.

Peluquería: Lola Galán.

Regiduría: Nieves Garcimartín.

Auxiliar de producción: María Antonia García Narros.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Ayudante de escenografía: Ricardo Sánchez.

Ayudante de dirección: Begoña Valle.

Diseño gráfico: Rafael Mejías.

Coordinación, promoción y distribución: Celestino Aranda.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Aurora Sánchez (Eugenia), Enrique Simón (Fulgencio), Emilio Laguna (Fabricio), Mapi Sagasetta (Clorinda), Magdalena Barbero (Rosina), Pep Munné (Conde), María Álvarez (Flaminia), Blaki (Chupanísperos), Víctor Manuel Dogar (Toñino) y Víctor Villate (Rodolfo).

Estreno: Teatro Campoamor de Oviedo, 8 de diciembre de 1998.

³¹¹ Fue su última ayudantía al lado de Narros.

CRÍTICA

CENTENO 1999, HARO TECGLLEN 1999 Y VÍLLORA 1999.

La crítica describe la propuesta como un montaje hermoso, perfeccionista e impecable; una exhibición de buen gusto, que lleva al constante deleite de los sentidos; teatro del arte al que, sin embargo, se le achaca estar fuera del tiempo presente. Al ser una constante repetición de peleas y reconciliaciones, la fórmula puede llegar a fatigar, y las tres horas que dura la propuesta (con una eufónica y fiel versión), son excesivas.

Pedro Víllora, desde Almagro, dedica unas líneas a hablar de la escenografía, compuesta por una plataforma de oro viejo, perfectamente adaptada, y que sirve de suelo para infinitas posibilidades escénicas. A ello se suma un mobiliario reducido a siete sillas manejadas por los mismos actores. Centeno ve el espacio como «una postal veneciana, un rincón neoclásico cálido que es, en sí mismo, todo un lienzo con volúmenes».

El trabajo con los actores está manejado de forma impecable: desde Blaki que, en palabras de Víllora, «nos describe la briosa eficacia de la lentitud, a un arlequinado y delicioso tontuelo Víctor Manuel Dogar; desde un elegantemente afectado Aitor Tejada a una Magdalena Barbero educada para la ordinariéz de buen tono, pasando por los excesos contenidos de la castísima lúbrica María Álvarez». A ellos se suman el agitado y peligroso Enrique Simón; Aurora Sánchez, actriz revelación llena de matices; y Emilio Laguna, torrente de inventiva y alocada comicidad. Haro Tecglen dedica un apartado especial a este último actor televisivo, que hace pareja cómica con el expresivo Blaki. Laguna, en la propuesta de Narros está caracterizado como Vittorio de Sica, jugando con una extraña mezcla veneciana, napolitana y española.

JUGAR CON FUEGO

Título: *Jugar con fuego*³¹².

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Libro: Ventura de la Vega.

Edición reseñas críticas: María Encina Cortizo.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Dirección musical: Luis Remartínez/Miguel Roa.

Dirección del coro: Antonio Fauró.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Ayudante de dirección: Víctor Manuel Dogar.

Producción: Teatro de la Zarzuela.

Intérpretes: Carmen González, Carmen Acosta, Claudia Gravy, Pedro Farrés, Federico Gallar, Javier Franco, Luis Dámaso, Alejandro Roy, Enrique Ruiz del Portal, Pedro Jerez, Bosco Solana, Jorge Lucas, Antonio Albella, Román Fernández-Cañadas, Alberto Ríos, Paco Ureña, Patricia Arroyo, Isabel González, Emilio García Carretero, Javier Ferrer, Jesús Landín, Julio Pardo y Carlos García Parra. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de la Zarzuela.

Estreno: Teatro de la Zarzuela, 23 de marzo de 2000.

CRÍTICA

GAVIÑA 2000 Y SUÁREZ-PAJARES 2000.

La pieza es una fábula, un enredo en el que una duquesa es insistentemente perseguida por un marqués. A Narros no le interesa apostar por un tratamiento realista y naturalista; considera la pieza una representación palaciega con trasfondo de verbena. Los cortes realizados en el libreto son ajustados pero la propuesta escénica es convencional y plana. El texto elegido por Narros, su argumento y sus personajes, permiten un mayor desarrollo del que se le da. Según publica Suárez-Pajares:

La escena cifró todo su éxito en el acto final del manicomio que, carente de una preparación oportuna, se quedó en unos pobres fuegos de artificio con el guiño transgresor de unas monjas con látigo que no hizo más que abundar en lo errático de la resolución escénica de la obra. Que

³¹² Sagi, exdirector de La Zarzuela, le propuso dirigir este título o la obra titulada *La del soto del parral*. A Narros, según recuerda Gómez Cornejo, le dio confianza que el argumento de la pieza lo extrajese Ventura de la Vega de la comedia francesa titulada *La condesa de Egmont*, de Ancelot y Decombereusse.

el coro en su principal actuación (escena primera) anduviera a rastras, cosa notable y rara en un coro que suele bordar sus actuaciones, se debió al movimiento escénico requerido por Narros en esta escena unido al tempo un punto rápido exigido por el director musical Miguel Roa: los coristas en sus carreras por el escenario no podían fijarse en el director y el tempo se descuadró.

Los cantantes no respondieron bien en los momentos en los que se requería que actuaran (consciente de este peligro, Narros, introdujo actores profesionales como Claudia Gravy, pero esta decisión hizo que el contraste fuese aún mayor). En resumen, «la orquesta lució poco, el coro nada, los cantantes a medias, los actores demasiado y deslució la escena de un *Jugar con fuego* que, aun siendo una obra con más interés histórico que musical, tiene bastante más partido que el que le sacaron en esta ocasión. Y el público no dio mayores muestras de entusiasmo».

MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO

Título: *Mañanas de abril y mayo.*

Autor: Pedro Calderón de la Barca.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Fernando Palacios.

Asesor musical: Víctor Pagán.

Ayudante de dirección: Víctor M. Dogar.

Asistente de dirección 1 y apuntes coreográficos: Fernando Villalobo.

Asistente de dirección 2: Víctor Velasco.

Maestro de armas: Craig Stevenson.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Diseño gráfico: Estudio Gráfico Rafael Mejías.

Coordinación y distribución: Celestino Aranda.

Técnico de grabación: Javier López de Guereña.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario femenino: Juana Batanero.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Atrezo: Mateos.

Peluquería: Vda. de Ruiz.

Sombrerería: Hortensia.

Zapatería: Cornejo.

Transporte: Transdecor.

Maquinaria: Javier Alonso.

Electricidad: Crown Iluminación.

Sastrería: África G^a Sánchez.

Peluquería: Lola Galán.

Regiduría: Nieves Garcimartín.

Gerencia: Susana Arias y Antonia García Narros.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Ernesto Arango (Arceo), Antonio Carrasco (Don Juan), José Luis Chavarría (Don Pedro), Amparo Marín (Doña Clara), Beatriz Bergamín (Inés), Claudio Pascual (Don Luis), Ángel García Suárez (Pernía), Fernando Conde (Don Hipólito), Pepa Pedroche (Doña Lucía) y Ángeles

Martín³¹³ (Doña Ana). Soprano: María José Moreno. Flauta: José Sotorres. Chelo: Daniel Jiménez. Arpa: Nuria Llopis. Castañuelas: Luz Martín León-Tello.

Estreno: Teatro Villamarta de Jerez, 7 de enero de 2000. Teatro de Madrid, 4 de octubre de 2000.

CRÍTICA

ANTUÑANO 2000, CASADO 2000, CELIS 2000, EZKER 2000, GARCÍA GARZÓN 2000, GUTIÉRREZ 2000, HARO TECGLÉN 2000, HERRERO 2000, MUÑOZ 2000, PÉREZ-RASILLA 2000, ROMANOS 2000, SÁNCHEZ 2000, SEDEÑO 2000, TORRES 2000, VILLÁN 2000, VIZCAÍNO 2000 Y ZABALA 2000.

Son bastante unánimes las opiniones que ha generado esta comedia cortesana de equívocos y fingimientos estrenada al hilo del cuarto centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Coinciden la mayor parte de los críticos en la morosidad de una puesta en escena de tres horas de duración, subrayada por las continuas reiteraciones que propone el texto calderoniano, desprovistas de sentido en la actualidad. En esta lentitud generalizada, Haro Tecglen habla de una locución retardada que hace prosa el verso y que retiene a los actores en impulsos que les llevarían a realizar movimientos vivos. En el dominio del verso destaca el trabajo de Fernando Conde, muy acertado en su interpretación.

Dentro del juego de confusiones que propone la obra, Narros impulsa a los actores a un trabajo donde prima la comicidad casi farsesca no siempre exitosa. Llega a «tropelías», en palabras de Haro Tecglen, como la caracterización de uno de los graciosos «como un fusilado del 2 de mayo de Goya, con los pelos crespos y alborotados y la camisa abierta y los brazos muchas veces en cruz». Supone sin embargo un acierto de dirección la inclusión de la espada en el personaje celoso interpretado por Víctor Villate, y también se alaba como elemento de interés la conversión del propio autor en uno de los personajes de la obra, testigo y narrador de la historia y anfitrión de muchos otros personajes. Llama la atención asimismo que Narros subraye especialmente en su propuesta la toma de la iniciativa de la mujer sobre el hombre. Y resulta acertada la original resolución de los apartes que, como indica la crónica de la profesora María Ángela Celis, aprovechan «espacios tan inusuales como el interior de los vestidos o el hueco de debajo de la cama». Javier Villán matiza este

³¹³ Eva Morillo, Víctor Villate y Paco Ureña sustituyeron a Beatriz Bergamín, Antonio Carrasco y Ángel García Suárez.

respecto: «Es quizás el rasgo estilístico de más acusado carácter de esta función: mientras el actor pronuncia el aparte, la acción se congela y se paralizan gestos y ademanes: foto fija de transparente lirismo». La iluminación y el vestuario también colaboran a un resultado plástico excelente, casi pictórico, donde Narros demuestra su virtuosismo como director.

Para Eduardo Pérez-Rasilla, «el elemento esencial de la narración escénica es un sugestivo vestuario, que, como apunta el texto de la comedia, sirve para atraer y para ocultar, para identificar y para confundir. El juego teatral se ha confiado en buena medida al diseño de unos figurines —firmado por el propio Narros— que respondiera a la intención del mecanismo calderoniano y el resultado me parece particularmente brillante». La acción está arropada por una escenografía de «rigor, austeridad y belleza casi zen», como escribe García Garzón; decorado único pero que recrea múltiples espacios interiores y exteriores, rememorando los alrededores de la Plaza Mayor y el Madrid de los Austrias, con columnas y enrejados que nos llevan a viajar de la plaza al corral o a la vivienda acomodada y unos mínimos elementos de mobiliario y utilería —dos bancos, una silla, un lecho, una cuerda o una mesa—. La multiplicidad espacial mencionada se apoya en el trabajo luminotécnico de Juan Gómez Cornejo, en el que hay más de doscientos veinte cambios de luces.

Se quejan D'Odorico y Narros de la poca atención prestada al centenario. Lo cierto es que ellos se suman a la conmemoración, pero su opción no parece de las más acertadas, ya que para diferenciarse optan por un texto desconocido pero algo endeble, como señala entre otros José G. L. Antuñano.

LA REALIDAD ILUMINADA

Título: *La realidad iluminada*. Homenaje a Antonio Buero Vallejo.

Lectura dramatizada sobre varios textos —dramáticos, poéticos y ensayísticos— del autor.

Homenaje de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Selección de textos y dramaturgia: Virtudes Serrano y Mariano de Paco.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Ayudante de dirección: Víctor Manuel Dogar.

Asistente de dirección: Fernando Villalobos.

Realización de decorados: Planta Baja.

Transportes: Trasdecor.

Transporte actores: Samar.

Electricidad: David Hortelano.

Sonido: Víctor Velasco.

Regiduría: Nieves Garcimartín.

Producción: Celestino Aranda y Comunidad de Castilla-La Mancha³¹⁴.

Intérpretes³¹⁵: Arantxa Aranguren, María Asquerino, Lola Cardona, Marisa de Leza, Natalia Garrido, Ana Marzoa, Berta Riaza, Victoria Rodríguez, María Jesús Valdés, Manolo Andrés, Teófilo Calle, Fernando Conde, Manuel de Blas, Víctor Manuel Dogar, Israel Frías, Carmelo Gómez, Jesús Puente, Luis Rallo, Juan Ribó, Manuel Tejada, Francisco Valladares y la voz de Antonio Buero Vallejo.

Estreno: Teatro Moderno de Guadalajara, 29 de septiembre de 2000³¹⁶.

CRÍTICA

SERRANO 2000.

La Junta de Comunidad de Castilla-La Mancha promueve, unos meses después de la muerte del autor, una serie de actos en honor del ilustre guadalajareño en la fecha de su nacimiento. Se hacen a lo largo del otoño cuatro mesas redondas con autores teatrales (José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Domingo Miras y Paloma Pedrero, moderada por Virtudes Serrano), estudiosos (Ricardo Doménech, Mariano de Paco, Enrique Pajón y Eduardo Galán, moderada por Francisco Javier Díez de Revenga), actores (Elena Salvador,

³¹⁴ Primera producción de Celestino Aranda. Se hicieron unos diez bolos por Castilla-La Mancha. Precisamente Aranda se crio en Guadalajara.

³¹⁵ Confluyeron grandes nombres de la «vieja escuela».

³¹⁶ Día en que se conmemoraba el nacimiento del autor.

Victoria Rodríguez, Francisco Valladares y Juan Ribó, moderada por Andrés Peláez) y directores (Alberto González Vergel, Miguel Narros, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Manuel Canseco, moderada por Cristina Santolaria); además de un ciclo de conferencias y una lectura dramatizada dirigida por Miguel Narros.

En *La realidad iluminada* intervienen actrices y actores que han representado algún papel en el estreno de cada una de las obras o en algunas de sus más significativas reposiciones.

Virtudes Serrano y Mariano de Paco configuran para la ocasión una forma dramática que trata de reflejar los matices de la dramaturgia bueriana, tanto en la profundidad de los temas como en la novedad de sus estructuras. Así, son fieles, por ejemplo, a la idea de iluminar las conciencias dormidas o engañadas, restaurar la tragedia a través de personajes castigados por cometer ocasionalmente acciones negativas o manifestar sus ideas políticas.

Como concepción escenográfica se opta por un escenario lleno de sillas. Se colocan, tal y como describe Virtudes Serrano en la revista *Acotaciones*, «al fondo de la escena, como único decorado, cuatro grandes reproducciones de otros tantos retratos del dramaturgo, mostrando sus edades: sus años mozos de prisionero; su juventud de perseguido, plasmada en el autorretrato al óleo; su madurez y, debo confesarlo, la que me parece más rica, más comunicadora, la del octogenario que mira el mundo con su mirada chispeante y pícara pero profunda y reposada porque se sabe dueño de su camino». Serrano califica el acto de eficaz, emotivo, limpio, elegante y sin estridencias.

PANORAMA DESDE EL PUENTE

Título: *Panorama desde el puente*.

Autor: Arthur Miller.

Versión: Eduardo Mendoza.

Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Atrezo: Mateos.

Transporte: Transdecor.

Maquinaria: Javier Alonso y Paco Llori.

Electricidad: David Hortelano.

Sastrería: África García.

Regiduría: Nieves Garcimartín.

Gerencia: Antonia García Narros.

Ayudante de dirección: Víctor Manuel Dogar.

Asistentes de dirección: Fernando Villalobos y Víctor Velasco.

Ayudante de escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda.

Asistentes de vestuario: Lupe Estévez y Armando Sánchez.

Maestro de armas: Craig Stevenson.

Diseño gráfico: Gara Koan.

Producción: Andrea D'Odorico la asumió primero y Celestino Aranda posteriormente, para la vuelta a Madrid en el Teatro Marquina y el final de la gira.

Intérpretes: Sancho Gracia (Eddie Carbone), Ana Marzoa (Beatrice), Chema Muñoz (Alfieri, abogado narrador), Yael Barnatán (Catherine), Iván Hermés (Rodolfo), Israel Frías (Mario), José A. González (Primer oficial), Ángel Ramos (Lípari/Tony), Paco Ureña (Mike), Tino Fernández (Segundo oficial) y Luis Rayo (Louis)³¹⁷.

Estreno: Teatro Calderón de Valladolid, 4 de diciembre de 2000.

³¹⁷ El segundo reparto tuvo algunas modificaciones: estuvo compuesto por Helio Pedregal —por enfermedad de Sancho Gracia al que tuvieron que atender en Pamplona—, Chema Muñoz, Víctor Villate, Paco Ureña, Nerea Barrios, Alicia Sánchez, Israel Frías, Pedro Alonso, Pepe González, Tino Fernández y Ángel Ramos. El montaje consiguió varios Premios Max, entre ellos el de mejor espectáculo de teatro, adaptación, dirección de escena, diseño de iluminación, actor protagonista y actriz de reparto.

CRÍTICA

Centeno 2001, Haro Tecglen 2001 y Perales 2000.

Es este espectáculo uno de los hitos del teatro de Narros, uno de los espectáculos que ha hecho con más sentido, como él mismo ha reconocido en más de una ocasión [Amestoy Eguiguren, 2012]. En esta puesta en escena, según publica Liz Perales:

Narros ha querido recuperar el ambiente de las películas neorrealistas italianas de los años cincuenta. Para ello, el escenógrafo Andrea D'Odorico ha diseñado una escenografía presidida por unos rascacielos abrumadores, entre los que surgen las dependencias de Eddie y su familia. En ambiente de gasa gris e iluminación sombría. El reparto está encabezado por Sancho Gracia, verdadero impulsor de esta producción y que vuelve a la escena teatral después de cuatro años de ausencia. «Buscábamos una obra que se adaptara bien a su aspecto físico y fue él mismo quien propuso el título, pues el papel de Eddie Carbone le pega bastante», comenta Narros. Le acompaña la acreditada actriz Ana Marzoa, en el papel de su esposa Beatrice, Yael Barnatán en el de su sobrina Catherine e Iván Hermés en el del Rodolfo, enamorado de su sobrina. Destacar también el personaje de Chema Muñoz como abogado Alfieri que, al estilo de las antiguas tragedias griegas, cumple la labor de corifeo dialogando con los actores y hablando, en ocasiones, en su nombre.

Haro Tecglen hace en su crítica una justa alabanza al trabajo de Mendoza con el lenguaje: «Ha sometido el suyo propio, tan bello y justo, a la lealtad del idioma que traduce, y le ha dado el valor actual del drama. Mendoza es también autor de teatro, aunque poco representado —¿por qué?—, y tiene esa capacidad de adaptar el idioma a la escena sin perder la realidad, la calidad del castellano y el respeto al inglés americano del que traduce».

En relación a la labor de Narros, escribe:

Panorama es una obra maestra. Quizá en esta representación falte algo de la realidad original: las camisetas sudadas, el calor, el olor a cuerpos y a pasión, la sexualidad de la muchacha —Yael Barnatán, que va avanzando en su carrera y a quien vendría mejor dejar los papeles infantilizados—, el clima italiano que buscó precisamente Miller para sacarlo de la supuesta frialdad anglosajona y permitir el grito y lo desmedido. Hay demasiado orden en el escenario —bello, teatral— de Andrea D'Odorico. Pero hay fuerza en la interpretación. Helio Pedregal hace el mejor papel de su vida: hasta ahora. Está fuerte, ingenuo, celoso, ilusionado, duro: es la mejor voz de escena, y sus diálogos con Chema Muñoz —el abogado que es al mismo tiempo el comentarista, el narrador, según una costumbre de la época— y con Ana Marzoa cobran fuerza

y valor. Hay dos buenos valores en los mozos que llegan de fuera, en el raro Iván Hermés y en Israel Frías, que mantiene una verdadera italianidad de justicia y venganza populares, sobria y fuerte.

Por último, Centeno, en su crítica, destaca la maravillosa escenografía, donde la casa se atrapa en la magnificencia de los rascacielos, así como las conmovedoras interpretaciones llenas de energía.

LA DAMA NO ES PARA LA HOGUERA

Título: *La dama no es para la hoguera*.

Segunda versión.

Autor: Christopher Fry.

Versión: Rosa Chacel.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Producción: Faraute y Fundación Teatro Gayarre³¹⁸.

Intérpretes³¹⁹: Pablo Salaberri, Alberto Berzal, Ana Berrade, Vidal Ruiz, Aurora Moneo, Carlos Martínez Abarca, Miguel Munárriz, Marta Juániz, Óscar Orzaiz, José Mari Asín y Manolo Monje.

Estreno: Teatro Gayarre de Pamplona, 18 de abril de 2001.

CRÍTICA

EFE 2001, FERRÁNDIZ CASARES 2001, MARTÍNEZ 2001, MARTÍNEZ VELASCO 2001 Y ZABALA 2001.

En la rueda de prensa de presentación del espectáculo, Narros recordó que el texto tuvo gran éxito en su momento como exponente de un movimiento teatral que buscaba devolver la poesía y la palabra al teatro y evitar los estragos que estaba haciendo el teatro naturalista tan de moda; una corriente que equiparó a la española encabezada por autores como Valle-Inclán o García Lorca. En la obra se plantea la diferencia entre dos personajes, uno lleno de vida y condenado a morir —la hija de un alquimista acusada de brujería— y otro que desea morir —un soldado que se inculpa obstinadamente de un crimen que no ha cometido— y está condenado a vivir, según sintetizó el director. También destacó Narros el perfil casi alegórico de los personajes, representantes de diversos valores y estamentos sociales. Surge en la pieza, como indica el director, el ritmo y el estilo shakesperianos, el teatro del Barroco y también algo de los autos sacramentales.

El País recoge las siguientes declaraciones del ayudante de dirección: «Es una comedia en el sentido más literario del término, una comedia trágica pero en la que el sentido del humor es muy importante, con una ironía que ha sabido llevar muy bien a escena su director». Once actores se suben al escenario en esta obra de teatro cuya acción transcurre

³¹⁸ Se parte de un taller.

³¹⁹ Procedentes de Navarra y el País Vasco.

en la Edad Media, en una pequeña localidad en la que vive Jennet, la joven a la que los vecinos acusan de bruja y a la que se quiere llevar a la hoguera. «Hay un tratamiento femenino desde el momento en que la causante del conflicto es una mujer», agregó Dogar, aunque descarta que sea una comedia de temática estrictamente femenina.

La crítica manifiesta opiniones encontradas acerca de las virtudes y defectos de la obra. Unos, como Julio Martínez Velasco, consideran que merece la pena desempolvar este texto, con un primer acto pesado y expositivo, un segundo acto donde la acción cobra más agilidad y un tercer acto que brilla con dinamismo y excelente diálogo. Otros, como Pedro Zabala, creen que el principio es esperanzador, pero que poco a poco se pierde la tensión narrativa, sumado a otros defectos como la introducción de personajes superfluos o los conflictos faltos de entidad que distraen de la acción principal. Zabala se lamenta de este mal resultado teniendo en cuenta el «verbo exuberante de Fry, plasmado en unos parlamentos de fragante musicalidad que desprenden una cómica e inteligente ironía, componiendo una pieza que podría definirse como una “comedia erudita”».

Ferrándiz Casares resalta el trabajo de Rosa Chacel, la cual «ha logrado con su resorte poético mejorar el texto original, impulsando una corriente de musicalidad, lirismo y magia literaria hasta crear una nueva obra de arte, envuelta por la frescura y la poesía». Para el crítico, «la dirección de Miguel Narros no olvida ningún elemento». Y el reparto «actúa siempre con toda la propiedad necesaria para que el interés no disminuya ningún instante».

Zabala exalta por encima de todo el nivel de los intérpretes navarros y vascos (para todos ellos supone un privilegio trabajar con Narros); aunque tampoco supone una sorpresa ya que son actores sobradamente conocidos —el interés del final se ve elevado con la fugaz pero intensa aparición de Manolo Monje³²⁰—. Por último, describe y juzga el mismo Zabala la escenografía de D’Odorico: «El efecto del bosque de finas columnas del foro conjugado con la horizontalidad de las hiladas paralelas de bancos del primer término resulta algo digno de verse. Otra cosa es que resulte un marco adecuado para favorecer el movimiento de los actores. Afortunadamente, los problemas resultan ser menores de lo que podría temerse, pero cabe pensar si merecía la pena ponerse tales “trampas” para no sacarles más provecho que el efecto visual inicial».

³²⁰ Celestino Aranda considera que el texto no era el más adecuado para este tipo de actores, ya que se requería una sutileza que no tenían.

TÍO VANIA

Título: *Tío Vania*.

Segunda versión.

Autor: Anton Chéjov.

Versión: Andrés Trapiello.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario masculino: Cornejo.

Realización de vestuario femenino: Juana Batanero.

Sombrerería: Hortensia.

Realización de peluquería: Antoñita, Vda. de Ruiz.

Atrezo: Mateos.

Transporte: Transdecor.

Maquinaria: Javier Alonso³²¹, Sergio Díez y Néstor Royo.

Electricidad: David Hortelano.

Sastrería: Armando Sánchez.

Gerencia: Antonia García Narros.

Ayudante de dirección: Víctor Manuel Dogar.

Asistente de dirección: Mayte Castell

Ayudantía de escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda.

Asistente de vestuario: Armando Sánchez.

Diseño gráfico: Gara Koan.

Distribución: Producciones Faraute S. L.

Producción ejecutiva: Celestino Aranda.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Berta Riaza³²² (Marina Timofeyevna), Fidel Almansa (Mihail Lvovich Astrov), Fermí Reixach (Tío Vania), Ana María Ventura (María Vasilievna Voinitskaia), Nuria Gallardo (Sonia), Francisco Casares (Alexander Vladimirovich Serebriakov), Mélida Molina (Helena Andreievna) y Abel Vitón (Iliá Ilich Teleguin).

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 16 de enero de 2002.

³²¹ Es el último espectáculo en el que participa Javier Alonso antes de fallecer.

³²² Última función de la actriz, que deseaba retirarse por su principio de enfermedad de Alzheimer: le incomodaba trabajar con pinganillo. Posteriormente la contrató Pasqual para trabajar en Barcelona, pero en los ensayos vieron que no era posible.

CRÍTICA

HARO TECGLEN 2003, PAISANO 2002 Y VÍLLORA 2002.

Escribe Pedro VÍllora:

Igual que Trapiello ha servido una versión limpia, accesible y clara, Narros ha aligerado a Chéjov de retóricas solemnes y ha construido un espectáculo que no desdeña ningún elemento capaz de propiciar sugerencias, incluyendo por supuesto el humor. Narros consigue que el drama de unas gentes fracasadas de otro tiempo que no saben lo que quieren se convierta para el espectador actual en un encuentro con su propia mediocridad, pero con una sutil cortina de diversión que amortigüe la violencia del primer impacto. A esa impresión de modernidad contribuye la escenografía, donde hasta las escenas de interior están presididas por una imagen gloriosa de esa Naturaleza que precede al hombre, pero que al tiempo está condicionada por él, según se avisa en la obra: así, esas gentes que se matan a sí mismas matan a su vez al entorno que los preside (...). Una sobresaliente Berta Riaza engrandece un papel minúsculo. Reixach aporta a su Vania la grandeza de un bufón shakespeariano. Nuria Gallardo conmueve como la frustrada última esperanza de esta familia. (...) Es justo detenerse en esa auténtica revelación que es Mérida Molina, quien aporta su elegancia fascinadora a la «sirena» que conmociona el equilibrio familiar, y la convierte en una mujer fatal a su pesar.

Haro Tecglen también destaca las interpretaciones adecuadas a Chéjov de Berta Riaza y Mérida Molina. Reixach, sin embargo, abusa del griterío y del desgarró, según el crítico. Alaba también el trabajo literario de Trapiello: elegante, ajustado en sus expresiones e inteligente en sus cortes. Considera el trabajo de puesta en escena elegante, con detalles añadidos en las acciones, y para el cual se necesitaría quizá una mayor intimidad, adecuada a la escritura del autor (la distancia, por otro lado, ayuda al vacío de los personajes).

Una opinión más negativa manifiesta la crítica sevillana —ciudad muy cercana al equipo de Narros y lugar de estreno del espectáculo—. José Javier Paisano habla del espectáculo como «pieza arqueológica», y no solo en relación al texto, sino también al montaje, que refleja, según él, un teatro propio de hace medio siglo. Ve a todos los actores, excepto a Berta Riaza, sobreactuados; con una «ampulosidad antinatural en los movimientos, y ese tonillo en la dicción de la “escuela madrileña”, que chirría a estas alturas». El crítico exige más a Miguel Narros; no considera suficiente el completo decorado, los figurines exquisitos y los desaprovechados intérpretes.

LOS PUENTES DE MADISON

Título: *Los puentes de Madison*.

Autor: Robert James Waller.

Adaptación: Josep Costa.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Tony Benítez.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Charo López (Francesca Johnson), Manuel de Blas (Rober Kincaidt) y Natalia Garrido (Carolyn)³²³.

Estreno: Teatro Liceo de Salamanca³²⁴, 14 de marzo de 2002.

CRÍTICA

FERRÁNDIZ CASARES 2002, MARTÍNEZ VELASCO 2002, PERALES 2002, SEMPERE 2002, SESMA 2002, TOQUERO 2002 Y VELO 2002.

La obra cuenta de forma naturalista la historia de una mujer italiana que vive aislada en una granja de Iowa y la ilusión que se despierta en ella cuando entra en su vida un vagabundo y solitario fotógrafo. Charo López llamó a Narros para proponerle que dirigiese este texto. Argumenta Narros, al describir la pieza: «Diría que es una obra realista pero la novela se basa en unas cartas de amor. Los hijos de la protagonista intentan que el autor recopile las cartas y haga un libro. Ese truco hace que lo onírico tenga cierta fuerza. La obra es el efecto que esas cartas producen a unos familiares que viven otra época y no entienden el amor de una madre».

Según Martínez Velasco, Faraute presenta un texto demasiado plano, excesivamente narrativo y superficial, que impide que los actores trabajen convenientemente. Narros, consciente de las limitaciones literarias ha optado por un montaje intimista, realista y doméstico. Se trata en definitiva de una historia de amor con la que se siente especialmente identificado el público femenino.

Para Toquero, sin embargo, la pieza «es más que una historia de amor, es un bucear en los miedos que nos apagan la vida, bloqueando nuestra capacidad de comunicación y de reacción». Y añade: «Esto es lo que sabiamente ha potenciado el director Miguel Narros en

³²³ Enric Majó y Ana Labordeta sustituyeron a los intérpretes mencionados en los papeles del fotógrafo y la hija. Héctor Colomé también asumió el papel masculino a lo largo de la producción.

³²⁴ Salamanca fue Capital Cultural Europea ese mismo año.

la sólida y brillante puesta en escena de estos puentes, clara metáfora de todos esos caminos que no nos atrevemos a cruzar. Hay fuerza, ritmo adecuado a cada momento, buena colocación y ni una fisura». Sobre todo resalta la interpretación de Charo López, llena de matices, gestos y movimientos adecuados a su estado emocional. Considera, por último, sobrio pero eficaz el diseño escenográfico firmado por Andrea D’Odorico.

Ferrándiz, por su parte, destaca el deseo de Narros de exponer las pequeñas cosas de la vida doméstica, tendencia que asimilaron bien «Charo López y Manuel de Blas, cuya actuación infundió a los pasajes un tono sobresaliente, bien guiados por la certera dirección de Miguel Narros, que cuenta con el auxilio de Natalia Garrido para subrayar sus parlamentos».

Otros críticos, como Sempere o Sesma, se concentran en la inevitable comparación con la película de Clint Eastwood. La prensa se muestra preocupada al ver que las carteleras reciben títulos recuperados del cine, aunque alaba el buen instinto comercial de la productora responsable del montaje, al que auguran una excelente gira. Señalan también la falta de reparo a la hora de recrear el cartel anunciador de la película. A pesar de que la adaptación, creíble y poética de Costa, se encuentra más próxima a la novela que a la película —«circunscrita al espacio interior de la casa, y empleando el recurso del fundido en negro para expresar el paso del tiempo, es el personaje de la hija, interpretada por Natalia Garrido, la que sirve de enlace escénico», según escribe Sempere—, lo cierto es que resulta imposible olvidar esta última —sus melodías, la exquisitez de la dirección, los paisajes o la dimensión trascendente de una historia contada desde la muerte—. Los grandes actores de la versión teatral consiguen crear personajes de carne y hueso, aunque se echa en falta algo de calor entre los intérpretes, y un mayor trabajo en los matices.

LIBROS PARA LA MÚSICA. ROMEO Y JULIETA

Título: *Libros para la música. Romeo y Julieta.*

Autor: William Shakespeare.

Guionista: Fernando Palacios.

Compositores: Gounod, Chaikovski, Prokofiev y Berilos.

Orquesta: Filarmónica de Siberia.

Producción: Música a Escena —un proyecto de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública—.

Intérpretes: Carlos Hipólito y Alba Alonso.

Estreno: Teatro Auditorio de Cuenca. 2002.

CRÍTICA

GAVIÑA 2002.

La base del proyecto reside en la búsqueda de un formato distinto de conciertos que se diferencien del tradicional por la incorporación de otros elementos escénicos, introducidos para facilitar la asimilación de la música. El primer ciclo de la propuesta se titula *Libros para la música* y establece la relación música-literatura, arrancando con el título *Romeo y Julieta*, en el que un actor y una actriz —Carlos Hipólito y Alba Alonso—, dirigidos por Narros, aparecen primero como presentadores y acaban encarnando los papeles de Romeo y Julieta, en una mezcla de teatro y concierto.

EL BURLADOR DE SEVILLA

Título: *El burlador de Sevilla*.

Segunda versión.

Autor: Tirso de Molina.

Versión: José Hierro.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Coreografía: Manuel Segovia.

Música: José Nieto.

Ayudante de dirección: Víctor Velasco.

Producción: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Intérpretes: Carlos Hipólito, Sonia Jávaga, José Luis Martínez, Manuel Mencía, Adolfo Obregón, Juan José Otegui, Rosa Vivas, Cristina Romero, Tomás Repila, Javier Mora, Tino Fernández, Paco Churruca, Elisa Matilla, Fernando Sansegundo, Luis Carlos de La Lombana, Alfonso Begara, Antonio Escribano, Luis Callejo, Marta Juárez, Eloísa Martín, Eva Román, Víctor Villate, Miguel Munárriz, Alba Alonso, Joseba Pinela, Israel Elejalde, Román Sánchez Gregory, Rafael Torres, Pepe Frías, Víctor Manuel Dogar, Manuela Paso, Ángel Ramos y Luis Miguel Cobo³²⁵.

Estreno: Teatro Pavón de Madrid, 28 de febrero de 2003.

CRÍTICA

AYANZ 2003, FRANCISCO 2003, MARTÍNEZ 2003, ORDÓÑEZ 2003, VALLEJO 2003 Y VIZCAÍNO 2003.

Espectáculo sobresaliente y refinado para gran parte de la crítica. En el terreno de la interpretación, Carlos Hipólito se siente alejado del estereotipo donjuanesco y soluciona su fragilidad potenciando la seducción desde la palabra e interpretando con profunda sensibilidad las arrogancias del personaje. Se subraya lo que tiene de canalla el personaje, por encima de lo que tiene de galán, logrando una elegancia y un encanto propios de otros tiempos, según el crítico de *La Razón*. El mismo periodista ve también personalidades teatrales y riqueza de matices en los restantes intérpretes. Lara Martínez por su parte encuentra que, excepto Hipólito y Sansegundo, que interpretan con soltura y claridad, el

³²⁵ Fue el músico que tocó en directo con sintetizadores desde la cabina del teatro. Desde ese momento, pasó a formar parte del equipo. En esta ocasión se trataba de una música de ambiente, compuesta más por efectos que por melodías propiamente dichas.

resto de actores parecen hablar para sí mismos en vez de para el público. Considera elogiabile el trabajo de expresión corporal.

Respecto a la escenografía, D'Odorico plantea un enorme retablo ambivalente, acompañado de escasos elementos. Las calles de Sevilla, la oscuridad, las grandes estructuras y la estética palaciega del XVII son algunos de los referentes que ocupan el espacio escénico³²⁶.

Narros basa su montaje en el poder arrollador de la juventud y no quiere olvidar en su planteamiento estético la desmesura barroca, según publica Itziar de Francisco en páginas de *El Cultural* de *El Mundo*. La versión, más respetuosa que otras como la de Casona, solo recorta los monólogos más largos, en una puesta en escena que juega con la agilidad en el ritmo. Juan Antonio Vizcaíno no olvida destacar asimismo la excelente partitura sonora y musical.

Por último, Marcos Ordóñez aporta interesantes reflexiones sobre la propuesta que completan lo dicho con anterioridad:

El espectáculo es de lo mejor que ha hecho Narros últimamente, tan elegante y tan sobrio como la versión de José Hierro o la escenografía de Andrea D'Odorico. ¿Problemas? Para mi gusto, dos. Una primera parte desajustada, en la que hay tres actores (Hipólito, Otegui, Sansegundo) «comportándose como personas normales» y casi todos los demás haciendo funny voices, que diría Mamet: engolándose, poniéndose estupendos; haciendo un poco teatro clásico de cliché. No siempre es su culpa. A Tisbea (Elisa Matilla) Narros le monta una escena criminal: es casi imposible que su imprecación conmueva yéndose hacia el patio de butacas y escoltada por un grupito de pescadores que parecen salidos de *La tabernera del puerto*. Y los fragmentos musicales (a excepción de la boda final) tienen un aire de Coros y Danzas que tumba: si podaran la sardanita y un par más, el montaje ganaría un montón. Pero en la segunda parte todo son aciertos. Citaré solo tres: el duelo verbal del Burlador con el Marqués, la perfecta escena de cama con Aminta y, joya de la corona, la cena del Comendador, resuelta de un modo que no revelaré, pero que esquivó, de forma inteligente y sutil, el tradicional síndrome de «tócame el mármol y verás qué frío lo tengo».

³²⁶ Como en tantos otros montajes, introdujo las gasas pintadas.

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Título: *El sueño de una noche de verano.*

Segunda versión.

Autor: William Shakespeare.

Adaptación: Eduardo Mendoza.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Andrea D'Odorico y Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Mariano Díez.

Ayudante de dirección: Luis Luque³²⁷.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario: Cornejo.

Transporte: Trasdecor.

Maquinaria: Sergio Díaz y Néstor Royo.

Electricidad: David Hortelano y Eduardo A. Chacón.

Sonido: José Antonio Martínez.

Sastrería: Armando Sánchez.

Peluquería (Verónica Forqué): Antonio Paniza.

Peluquería (Hadas): Vda. de Ruiz.

Peluquería: Mónica Navarro y Bárbara Quero.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández.

Regiduría: Gemma Monja.

Ayudante de vestuario: Armando Sánchez.

Ayudante de escenografía: Ricardo Sánchez-Cuerda.

Ayudante de dirección: Víctor Velasco.

Diseño gráfico: Imagen y Tecnología Gráfica.

Asesor de patinaje: Alejandro Jiménez.

Coreografía: Arnold Taraborrelli.

Movimiento escénico: Craig Stevenson.

Gerencia: Antonia García Narros.

Distribución y producción: Celestino Aranda.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Verónica Forqué (Titania), Vladimir Cruz (Oberón), David Zarzo (Puck), Israel Frías (Demetrio), Macarena Vargas (Hermia), Mariano Alameda (Lisandro), Isabel Pintor (Helena), Pablo

³²⁷ Colaboró con Narros hasta los últimos montajes.

Méndez-Bonito (Pedro Andrajo, Tejedor), Antonio de la Fuente Arjona (Perico Listón, Carpintero), Néstor Lahuerta (Procopio, Sastre), Jesús Prieto (Julián Castín, Hojalatero), Óscar Ortiz de Zárate (Paco Flauta, Remienda), Alberto Rubio (Gervasio), Aida Villar (Telaraña), Palmira Ferrer (Pimentón), Adriana Bocalón (Polilla) y Beatrice Binotti (Mostaza).

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 8 de mayo de 2003.

CRÍTICA

GARCÍA GARZÓN 2003, HARO TECGLÉN 2003, PERALES 2003 Y VIZCAÍNO 2003.

Escribe García Garzón:

La versión de Eduardo Mendoza huye de la grandilocuencia del lenguaje de raíz poética escogido por otros adaptadores y opta por un matizado e irónico prosaísmo que da fluidez escénica a esta obra de situaciones más que de personajes, como atinadamente él mismo resalta en el programa de mano. La dirección de Miguel Narros, que se enfrenta por segunda vez a la puesta en escena de esta comedia bulliciosa, apuesta por dar relevancia a esos componentes de juego y lleva a cabo una atenta búsqueda de las cosquillas del texto, para realizar un primoroso ejercicio de humor. El resultado es un espectáculo divertido, ágil, vertiginoso en ocasiones y largo, cuajado de fantásticos detalles de dirección, que mima las acciones simultáneas y está lleno de pequeñas sorpresas gamberras, de guiños perversos. La decisión de dotar a las criaturas del aire —excepto Oberón y Titania— de patines para diferenciarlas de los humanos es un acierto. Si el montaje que hace quince años o así presentó Narros en el Teatro Español era, digamos, hiperbóreo, este del Centro Cultural de la Villa es etéreo, impresión a la que ayuda la algodonosa escenografía de D'Odorico, algo fría, y la profusión de neblinas que envuelve a los personajes, tal vez para que no olvidemos que nos encontramos en las entrañas de un sueño, que, como deja caer Puck al final, puede que sea el de los espectadores. La interpretación del reparto mayormente juvenil es desigual, un tanto apresurada, casi en clave de slapstick, la de las dos parejas jóvenes. Verónica Forqué —bienvenida de nuevo al escenario después de demasiados años— es una Hipólita/Titania esmaltada de delicadas calidades, irónica y ensoñadora al tiempo, y Vladimir Cruz encarna a un Teseo/Oberón que, a mi juicio, no tiene el equilibrio entre ligereza y autoridad que demanda el papel. El travieso Puck de David Zarzo, una suerte de Peter Pan malicioso, es un hallazgo. Resaltar, finalmente, el delicioso trabajo de la cofradía de artesanos encargada de representar la tragedia de Píramo y Tisbe, encabezados por un desbordante Pablo Méndez-Bonito.

Completa Liz Perales: «Al igual que en el primer espectáculo, Narros sitúa la acción inicial en el periodo de entreguerras, un toque anacrónico en el que Shakespeare solía incurrir —en esta la sitúa en Grecia—. Aquí, la corte del dictador Teseo se ambienta en los años treinta y no hay otra razón que la inspiración. “Cuando pienso en ambientes militares siempre me remito a esos años”, dice el director».

A Haro Tecglen le produce extrañeza la elección del espacio: «No soy capaz de entender bien por qué el decorado asemeja al de un trasatlántico en el Ártico, helado, bastante ajeno por ahora a Atenas, pero es bonito verlo». En el centro de la escena los personajes patinan; personajes aéreos, que nos sugieren velocidad y distancia con sus movimientos. El crítico destaca especialmente, entre los recursos teatrales de Narros, la pelea de palos.

Vizcaíno también se muestra desconcertado ante la plasmación del bosque como «el interior de una piscina vacía forrada de peluche». Y añade: «Si se suma que casi durante toda la representación se oye permanentemente una banda sonora que evoca filmes de terror o “thrillers” sicóticos, nos tropezamos con un segundo elemento distanciador que enfría esta alegre, misteriosa y sensual comedia».

CARMEN, CARMELA

Título: *Carmen, Carmela*.

Idea original: Mérimée.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Sergio Spinelli.

Música original: Bizet.

Adaptación musical: Juan Víctor Rodríguez Yagüe.

Coreografía: Antonio Canales.

Producción: Faraute.

Músicos³²⁸ (formado por guitarras, voces, flautas, percusión y coro): Herminia Borja (cantaora), Rafael de Utrera (cantaor), Antón Suárez (cantaor), José de Lebrija (cantaor), Daniel Méndez (guitarra), Paco Iglesias (guitarra), Lucky Losada (percusión) y Antón Suárez (percusión).

Intérpretes: Lola Greco (Carmen), Antonio Canales (Don José), Diego Llori (Escamillo).

Estreno: Palacio de Festivales de Santander, 2004.

CRÍTICA

BELAUSTEGUIGOITIA 2004, CARRASCO 2004, LARA 2004 Y PERALES 2004.

El espectáculo propone una adaptación flamenca de la ópera de Bizet, buscando un homenaje a la mujer y su valentía. Se trasladan los personajes principales a nuestros días (Canales, por ejemplo interpreta un policía nacional, y, al final de la pieza, incorpora una pistola como arma del crimen y no una navaja). Los músicos se integran en el escenario tras una cortina de gasa que en ocasiones desvela lo que oculta; todo ello en una escenografía de tonos rojos —también la iluminación juega con este color apasionado—, minimalista y casi propia de Mondrian.

Narros hace hincapié en el carácter lúdico de su propuesta. «En esta visión de la obra se ha jugado mucho con Carmen y con el mito», dice el director. «Aquí hay cosas muy impactantes a través de la coreografía, sobre todo ese Don José y esa Doña Carmen que son completamente distintos de como la tradición los ha enseñado. Están más basados en la novela de Prosper Mérimée. Esa Carmen salvaje que quiere hacer lo que le da la gana. Ella está jugando con esas emociones y con su propio destino», afirma. «Carmen se encuentra en la novela de Mérimée con Don José. Y dice: “Este es el hombre que me va a llevar a la muerte”. Es una carrera a gran velocidad para huir de Don José que es un

³²⁸ Músicos e instrumentos se modificarán a lo largo de la gira.

encuentro con la muerte», concluye Narros. Para Narros, el espectáculo gana interés porque tiene tres intérpretes de estilos muy distintos: «Lola es una intérprete muy *ad hoc* para hacer Carmen, es una bailarina refinada, muy experta en danza española; Canales sigue un estilo muy como el pueblo lo entiende, mientras Diego Llori tiene un flamenco estructuralizado».

Canales considera que Narros ha hecho un montaje shakespeariano, en el que los personajes actúan en una escenografía que es un cubículo cuadrado como las murallas de una ciudad o como si la acción se encontrase situada dentro del corazón. El bailarín no solo baila sino que se atreve con el recitado de un poema de Lorca («Herido de amor»), interpretado al tiempo que Lola Greco llora. «Es una Carmen andaluza, traviesa, inocente y sin malicia, la que hace Lola Greco, pero también transgresora y morbosa», comenta el coreógrafo.

La crítica dice que es un montaje que combina arte, técnica, ganas de éxito, calidad, inspiración y experiencia. Un montaje en el que aparece una Carmen desgarrada y sensual; en el que se ve en Canales un trabajo fuerte y apasionado, a través de un baile duro y tierno a la vez —muy flamenco—; y en el que surge un elegante Llori, que da perfecta réplica a don José. Todos ellos contenidos y unidos entre sí. En resumidas cuentas, un proyecto espléndido en todos los ámbitos creativos.

DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES

Título: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*

Autor: Federico García Lorca.

Adaptación: Eduardo Mendoza.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Andrea D'Odorico y Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Mariano Díaz.

Coreografía: Manuela Vargas.

Ayudante de dirección: Perpe Carja.

Asistente de dirección: Margarita Lozano.

Ayudante de escenografía: Ricardo S. Cuerda.

Ayudante de vestuario: Armando S. Sánchez.

Diseño gráfico: Vicente A. Serrano y Esperanza Santos.

Prensa y comunicación: Mayte Ferrer.

Supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico.

Realización de escenografía: Odeón.

Realización de vestuario: Cornejo.

Peluquería: Antoñita, Vd. de Ruiz.

Atrezo: Mateos.

Transportes: Transdecor.

Maquinaria: Sergio Díez.

Electricidad: David Hortelano.

Sastrería: Armando S. Sánchez.

Regiduría: Gema Monja.

Gerencia: Antonia García Narros.

Producción y distribución: Celestino Aranda.

Director de producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Roberto Quintana (Tío), Alicia Hermida (Ama), Julieta Serrano (Tía), Verónica Forqué³²⁹ (Rosita), Alberto Rubio (Sobrino), Eva Román (Manola 1ª, Solterona 2ª), Macarena Vargas (Manola 2ª, Ayola 2ª), Palmira Ferrer (Manola 3ª, Solterona 1ª), Jesús Prieto (Señor X), Ana

³²⁹ Trabajo comparado por muchos con el que hizo Nuria Espert en el año 1982, bajo la dirección de Jorge Lavelli. Narros lo recuerda del siguiente modo [Amestoy d'Ors, 2004]: «Actriz espléndida que pasaba por el primer acto un poco explicativamente, en el segundo empezaba a tener una categoría enorme y en el tercero era impresionante».

María Ventura (Madre de las solteronas), Perpe Carja (Solterona 3ª), Rosa Vivas (Ayola 1ª), Fernando Sansegundo (Martín) y Antonio Escribano (Muchacho).

Estreno: Teatro Español de Madrid, 8 de septiembre de 2004³³⁰.

CRÍTICA

HARO TECGLÉN 2004 Y PÉREZ RASILLA 2004.

Pérez Rasilla plantea en su reflexión un problema fundamental: la calidad del texto. Escribe:

El texto dramático, pese al prestigio de quien lo firma, evidencia, en mi opinión, una escritura desigual y vacilante en este caso. La acción avanza con lentitud desesperante y el conflicto no llega a adquirir dimensiones verdaderamente universales, no trasciende el ámbito del melodrama costumbrista, por más que se quiera revestir, por parte de algunos panegiristas, de denuncia acerca de la situación de la mujer, que queda desdibujada en medio de historias menores que tratan de apuntalar en vano la endeble acción principal. Sobran narraciones colaterales y hasta personajes, como el de Martín, carentes de función dramática en la acción dominante. Otros son presentados con un paupérrimo trazo teatral, como el tío, dedicado exclusivamente al cultivo de las flores y portador verbal de una simbología tan evidente que causa rubor. Falta fuerza en muchos pasajes y sobra, por qué no decirlo, cursilería expresiva en muchos, demasiados, momentos. (...) Narros, consciente de todo ello, sin duda, ha recurrido a una estilización de algunos personajes y situaciones, o al tratamiento festivo y casi farsesco de otras, mediante la invención de elementos espectaculares que alivien el tedio o el empalago de tantos pasajes. O a la sobria y excelente labor actoral de Fernando Sansegundo en la imposible escena de Martín.

Con todo ello, no siempre consigue el director salvar las deficiencias del texto. En relación a la interpretación añade Pérez Rasilla:

La labor de Verónica Forqué parece errática y desmesurada, ajena a todo cuanto acontece en escena. La creación de un actor solvente como Roberto Quintana se resiente de la falta de condiciones de su personaje. Muchos otros quedan en el mero bosquejo a que aboca su presencia en la escena. El trabajo que realiza Julieta Serrano es correcto, pero sin brillo. Sí lo consigue, sin embargo, Alicia Hermida, en el agradecido papel del ama, enésima versión de la fiel y deslenguada sirvienta de la tradición teatral española, portadora del ingenio y el sentido común, que tan buenos resultados ha proporcionado y proporciona en nuestros escenarios y a

³³⁰ Mario Gas, director artístico del Teatro Español de Madrid desde el mes abril, abre la temporada de otoño con este montaje. Para Narros supone el regreso a un escenario bien conocido.

los que tantas buenas actrices han sabido dar adecuada respuesta. Para ella fueron las ovaciones más entusiastas de la noche. Y funcionó también el trabajo interpretativo de Ana María Ventura en otro personaje eterno del teatro y de la literatura española: la mujer que tiene que mantener a sus hijas y sostener además un nivel social muy superior a los ingresos económicos y ha de recurrir para ello a la simulación y adoptar pintorescas estrategias.

Haro Tecglen considera que Narros mira los tres pasados lorquianos con superioridad, a pesar de la situación desfavorable en que hoy en día sigue encontrándose la mujer. También ve nostalgia chejoviana en su puesta en escena, con un final donde todo va a desaparecer. El director de escena introduce una dicción lenta y unos movimientos coreográficos que alargan en exceso la obra, complicando el hecho de mantener la atmósfera. Este crítico valora especialmente el trabajo indomable, vital, teatral y sabio de Alicia Hermida.

Por otro lado la autora de esta tesis publicó en *Acotaciones* [Amestoy d'Ors, 2004]:

A pesar de que la puesta en escena se haya concebido como una revisión de la memoria, Forqué sí desarrolla el trabajo físico y psíquico que supone el paso por edades. Para la primera juventud, bien conseguida, Narros pidió a la actriz que recordase la forma en la que se comportaba y gesticulaba con viveza y desfachatez cuando tenía esos años; al tiempo que pudo realizar un proceso de mimesis tomando como referente a su propia hija. En el personaje de Rosita consideramos que la mayor hermosura y dificultad radica en la carga emocional del último acto y su expresión en el largo monólogo, con un manifiesto punto final en el momento en que el hijo de la Manola se dirige a ella con el apelativo de «doña». En este caso, no creemos que Forqué haya alcanzado en su interpretación toda la hondura que requiere un momento tan intenso. Narros argumenta que la actriz «trabaja en la línea de la sencillez y del gesto pequeño, fácilmente criticable en el panorama teatral actual». Según Narros, «hemos llegado a un momento en el que el teatro se sustenta por los grandes gestos, aunque siempre ha sido así; el teatro no puede pasar inadvertido, el teatro son momentos de vida, y esos momentos tienen que tener todo el desgarrar, o toda la emoción, o toda la rabia que requieren». Narros le pidió a Verónica Forqué que hiciese «una mujer rabiosa consigo misma, que ha perdido los años, la oportunidad, la vida y que en ese momento no sabe a qué atenerse, se siente perdida, desconoce por dónde empezar y, sin embargo, se ve obligada a ello». (...) Alicia Hermida, observa el director de escena, imprime con maestría en el personaje su «origen popular»; es una actriz que ha hecho «teatro para el pueblo» (recordemos su trabajo con «La Barraca Teatro Popular») y ha vivido en «barrios populares». Por último los rasgos que Narros ha querido resaltar en el personaje de Julieta Serrano son «la ignorancia, la discreción y el egoísmo».

SALOMÉ

Título: *Salomé*.

Autor: Oscar Wilde.

Versión: Mauro Armiño.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Sonia Grande.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: José Nieto.

Coreografía (danza de Salomé): Víctor Ullate.

Ayudante de vestuario: Armando S. Sánchez.

Ayudante de escenografía: Ricardo S. Cuerda.

Ayudante de dirección: Luis Luque.

Diseño gráfico: Vicente A. Serrano y Esperanza Santos.

Fotos: Luis Castilla.

Realización de decorados: Odeón.

Vestuario: Cornejo y Hugo Boss.

Utilería especial: Gerardo y Tony.

Transportes: Transdecor.

Sastra: África García.

Maquinaria: José Rubini.

Sonido: Ramón Rico.

Electricidad: David Hortelano y Sergio Méndez.

Regiduría: Gema Monja.

Gerencia: Antonia García Narros y Beatrice Binotti.

Producción: Andrea D'Odorico y Faraute.

Intérpretes: María Adán (Salomé), Millán Salcedo³³¹ (Herodes Antipas, Tetrarca de Judea), Elisa Matilla (Herodías), Chema León (Yokanaán, el profeta), Raúl Prieto (Paje de Herodías y Esclavo), Alex García (Joven sirio, Capitán de la guardia), Toni Márquez (Guardaespaldas, Nazareno 1º), Emilio Gómez (Guardaespaldas, Nazareno 2º), Óscar Ortiz de Zárate (Judío 1º), Paco Blázquez (Judío 2º), Domingo Cruz (Tigelino, embajador romano), David Sánchez (Judío 3º), Néstor Lahuerta (Capadocio), Sergio Sánchez y Abdoulaye Dieng (Verdugo nubio).

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla, 16 de septiembre de 2005.

³³¹ El papel lo iba a interpretar Javier Gurruchaga.

CRÍTICA

CENTENO 2006 Y VALLEJO 2006.

Alcanza Narros una permanente tensión en toda la pieza. Yokanaán es maltratado con excitante crueldad y el trabajo de Chema León, como apunta Vallejo, es «creíble, energético: sus intervenciones empujan la acción». La relación entre Herodes y Salomé, sin embargo, carece de fuerza en los momentos apasionados, y no va más allá de su monarquía dictadora, según Enrique Centeno. Vallejo subraya la opción arriesgada de Narros a la hora de coger a Millán Salcedo para el papel; el director invierte el tipo creando un rey sin majestad, cojitranco y bufo, y la apuesta funciona. Adánez es talentosa y sus recursos son aprovechados al máximo, aunque parte de la crítica la ve demasiado compuesta y sensual —en una línea cercana a Marilyn—. El baile de los siete velos se ve sustituido por una danza coreografiada por Víctor Ullate que sugiere un baile propio de sala de fiestas y que no funciona —a pesar del volumen con el que la arropa la eficaz composición musical de Nieto—. La actriz alcanza su mejor momento en el monólogo con la cabeza de Yokanaán.

ASÍ ES (SI ASÍ OS PARECE)

Título: *Así es (si así os parece)*.

Autor: Luigi Pirandello.

Traducción: Juan Carlos Plaza Asperilla.

Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo (a.i.i.).

Música: Giovanni Paisiello.

Realización de decorados: Odeón.

Vestuario: Cornejo.

Transportes: Transdecor.

Sastra: África Gracia.

Maquinaria: José Rubini.

Electricidad: David Hortelano y Sergio Torres.

Regiduría: Gema Monja.

Gerencia: Beatrice Binotti.

Producción: Antonia G. Narros.

Distribución: Celestino Aranda. Faraute.

Diseño gráfico: Vicente A. Serrano y Esperanza Santos.

Fotos de cartel y ensayos: Luis Malibrán.

Ayudante de vestuario: Ana Rodrigo.

Asistencia coreográfica: Marta Gómez.

Ayudante de dirección: Luis Luque.

Interpretaciones y arreglos musicales: Cristina Prasmanes.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Rubén Ochandiano (Laudisi), Maru Valdivielso (Sra. Amalia), Julieta Serrano (Sra. Frola), Chema León (Sr. Ponza), Rosa Rivas (Sra. Ponza), Juanjo Cucalón (Consejero Agazzi), Ana Arias (Dina), Mérida Molina (Sra. Sirelli), Jorge Calvo (Sr. Sirelli), Fidel Almansa (Sr. Gobernador), David Sánchez (Comisario Centuri), Arantxa Aranguren (Sra. Cinni), Marina Durante (Sra. Nenni), Paco Blázquez (Criado) y Luis Garbayo (Señor).

Estreno: Teatro Valle-Inclán de Madrid, 23 de noviembre de 2006.

CRÍTICA

MARCOS ORDÓÑEZ 2007 Y VELASCO 2006.

Marcos Ordóñez parte de la idea de que el texto de Pirandello es un «cuento hinchado»: «Demasiado hinchado: marea excesivamente la perdiz de las interpretaciones posibles. Lo más sugestivo de la obra es su crueldad ascendente, su núcleo de sufrimiento ninguneado por el cotilleo provinciano y, sobre todo, el ambiguo perfil de su aparente raisonneur, Lamberto Laudisi». El crítico considera que Narros ha manejado a los actores como muñecos estereotipados, dislocados y farsescos, y no ha querido detenerse en buscar la verdad y la hondura. Le parece un error de reparto la elección de Ochandiano, ya que no tiene ni la edad ni la técnica para domar y servir al personaje.

Velasco, que también ve atisbos de grandilocuencia en la dirección, hace referencia a la escenografía de D'Odorico que le hace recordar *Las meninas* velazqueñas.

AY, CARMELA

Título: *Ay, Carmela*.

Autor: José Sanchis Sinisterra.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Luis Miguel Cabo.

Coreografía: Teresa Nieto.

Producción: Faraute³³².

Intérpretes: Verónica Forqué y Santiago Ramos.

Estreno: Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, 3 de febrero de 2006.

CRÍTICA

GARCÍA GARZÓN 2007, ORTS 2006 Y VILLÁN 2007.

García Garzón, desde las páginas de *ABC*, apoya la recuperación del texto de Sinisterra:

Veinte años después, regresa esta desencantada comedia con la misma actriz que la estrenó, Verónica Forqué, que realizó entonces una creación memorable y ahora ha enriquecido su personaje con nuevos matices. Solo por ella, por la lección de tierno desgarró que imparte desde el escenario, por su sensible composición de la cómica Carmela, atolondrada y con conciencia de clase, merecería la pena ver la función. Pero hay más, claro, porque la dirección corre a cargo del sabio Miguel Narros que, en un espacio casi «brookianamente» vacío, convoca los fantasmas de la memoria de Paulino, los espectros de un enfrentamiento que, desventuradamente, aún culebrean en la trastienda de la conciencia nacional; un gran trabajo de dirección, austero, matizado, que mima la atmósfera de duermevela en que transcurre el sueño del viejo cómico vencido. Y está también el estupendo Santiago Ramos, la otra parte de la entrañable empresa de la legua «Carmela y Paulino, variedades a lo fino», el pedómano que quiere ennoblecer su arte, el actor cobardón demasiado apegado a su piel como para arriesgarla. En fin, que el reencuentro con *Ay, Carmela* merece la pena.

A Villán le parece que el texto es perdurable y sencillo, pero le resulta perturbador que una actriz pueda recuperar una obra que hizo hace un cuarto de siglo, como si el tiempo no

³³² Celestino Aranda recuerda cómo en esos años se hacían unos veintidós bolos al mes y en los teatros se realizaban tres representaciones y no una, como sucede ahora.

avanzase. Habla de los dos personajes conmovedores de la pieza: Ramos con su desconcierto de cómico pusilánime, y Forqué con su sonrisa, sus ojos, y su rebeldía inocente (aunque irrite a algunos su voz y soniquete). «Sobria y sombría escenografía de D'Odorico y una dirección de Narros a caballo entre la épica y el intimismo», completa el crítico.

La propuesta entusiasma a los espectadores aunque, según indica la prensa, en lugares como Elche, todavía algunos se muestran reticentes al tema tratado. El trabajo con la estructura del texto, diferente al que presenta la conocida película, alcanza sus puntos álgidos en la recreación del espectáculo que estrenó la pareja, en los números musicales, y en el gracioso e impactante final.

EL BESO DE JUDAS

Título: *El beso de Judas*.

Autor: David Hare.

Versión: Nacho Artime.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Ana Rodrigo.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Luis Miguel Cabo.

Producción: Faraute y Bastanis S. L.

Intérpretes: Joaquín Kremel, Juan Ribó (Ross), Enrique Alcides (Lord Alfred Douglas), Emilio Gómez (Señor Moffat) y Luis Muñiz (Marinero napolitano).

Estreno: Teatro Palacio Valdés de Avilés, 24 de agosto de 2007.

CRÍTICA

FERNÁNDEZ 2007, LLORENTE 2007 Y TOQUERO 2007.

Pieza sobre los últimos años de la vida del autor Oscar Wilde, papel asumido con gozo por Kremel y al que consigue darle todos los matices necesarios en lo que respecta a su evolución, desde que comienza el proceso de Wilde por su condición de homosexual hasta que sale de la cárcel. Creíble Alcides, apasionado Ribó, cumple Gómez y alegre Muñiz. Una obra no exenta de dificultad que combina el humor y la tragedia, y que defiende la libertad y el amor, sin sermones.

MÓVIL

Título: *Móvil*.

Autor: Sergi Belbel.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Sonia Grande.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Luis Miguel Cabo.

Asistencia coreográfica: Marta Gómez.

Sonido: Luis Miguel Cobo y Ramón Rico.

Ayudante de escenografía: Marisa de la Sierra.

Ayudante de dirección: Luis Luque.

Producción: Faraute y Centro Dramático Nacional.

Intérpretes: María Barranco (Sara), Nuria González (Claudia), Raúl Prieto (Jan) y Marina San José (Rosa).

Voces en off: Mérida Molina, Chema León y Marta Gómez.

Estreno: Teatro María Guerrero de Madrid, 17 de mayo de 2007.

CRÍTICA

AYANZ 2007, ESTEBAN 2007, LÓPEZ MOZO 2007 Y VÍLLORA 2007.

Comedia fallida ya que su originalidad reside en la inclusión de los teléfonos móviles, pero el uso constante del aparato supone un lastre para la acción dramática (Víllora estima además que «el texto es de una simpleza tramposa sobre personajes intrascendentes»). Los actores se ven privados del enfrentamiento cara a cara, esencial en la escena y la continua reiteración de esta forma de comunicación monologada agota pronto al espectador. Narros, para muchos, consigue rebajar la frialdad de la propuesta —dando cierta entidad a los personajes y configurando una atmósfera apropiada, gracias, por ejemplo, al empleo del sonido— pero no logra superar los inconvenientes de fondo que plantea la pieza. Tampoco la crítica ve demasiado interés en el tratamiento del tema de la incomunicación. Belbel, a un mes del estreno en el CDN y tras el fracaso que obtuvo en Barcelona, se planteó no estrenar la obra, pero Narros quiso seguir adelante.

El director ha optado por un montaje sencillo, desnudo y eminentemente teatral, en el que no ha querido hacer uso de medios audiovisuales que invaden el presente. Se destaca especialmente la vuelta de María Barranco a los escenarios.

LA SEÑORITA JULIA

Título: *La señorita Julia*.

Segunda versión.

Autor: August Strindberg.

Versión: Juan Carlos Plaza-Asperilla.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Ana Rodrigo.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Luis Miguel Cabo.

Fotos: Luis Malibrán.

Diseño gráfico: Vicente A. Serrano y Esperanza Santos.

Asistente de dirección: Nacho Solana.

Ayudante de escenografía: Marisa de Laiglesia.

Asistencia coreográfica: Marta Gómez.

Ayudante de dirección: Luis Luque.

Realización de decorados: Odeón.

Realización de vestuario: Cornejo.

Imprenta: Lasgón S.L.

Transportes: Transdecor.

Prensa y comunicación: Nico García.

Sastrería y peluquería: Virginia García Rojas.

Maquinaria: Alberto Pérez.

Electricidad: Antonio Regalado.

Regiduría: Gema Monja.

Gerencia: José María Ureta.

Producción: Antonia García Narros.

Distribución: Celestino Aranda. Faraute.

Producción ejecutiva: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: María Adán (Julia), Raúl Prieto (Juan) y Chusa Barbero (Cristina). Violín: Andrea

Szamek. Acordeón: Scott A. Singer.

Estreno: Teatro Principal de Alicante³³³, 11 de enero de 2008.

³³³ Se hizo un preestreno en San Sebastián de los Reyes.

CRÍTICA

Centeno 2008, Díaz Pérez 2008, Martínez Velasco 2008 y Villán 2008.

La prensa publica opiniones muy positivas en relación al estreno de esta pieza violenta, desgarradora, infernal y pasional sobre la relación entre la hija de un conde y un criado. Narros montó este texto en los años cincuenta con Margarita Lozano como protagonista y ahora lo recupera, sin la censura a sus espaldas. Se le alaba la elección del tratamiento naturalista (a excepción de una escena marcadamente irreal donde se fuerzan los efectos para que se entienda que se abandona el terreno realista), el hecho de que no actualice la pieza, la intensificación brutal del conflicto social y sexual —con un aire más latino que escandinavo— y la evolución de los personajes. Eva Díez Pérez en *El Mundo* hace una mención especial al espacio sonoro: «Excelentes paisajes sonoros de Luis Miguel Cobo para subrayar las escenas en que los personajes recuerdan pasajes del pasado o relatan sueños de valor simbólico. Suenan violines heridos, acordeones de tardes lejanas perdidas en pesadillas viejas para sugerir el pasado cruel de los personajes».

LA CENA DE LOS GENERALES

Título: *La cena de los generales*.

Autor: José Luis Alonso de Santos.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Ana Rodrigo.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música y sonido: Luis Miguel Cabo.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Adolfo de Grandi, Ana Goya, Antonio Escribano, Borja Luna, Candela Arroyo, César Camino, Emilio Gómez, Jesús Prieto, Juanjo Cucalón, Lorenzo Area, Lucía Bravo, Luis Garbayo, Luis Muñiz, Sancho Gracia, Tomás Calleja, Víctor Manuel Dogar y Virginia Mateo.

Estreno: Teatro Principal de Alicante, 7 de noviembre de 2008.

CRÍTICA

CENTENO 2009, CRUZ 2009, MELGUIZO 2009 Y VALLEJO 2009.

Con *La cena de los generales* nos encontramos ante un trabajo bien hecho desde el plano de la dirección, que recuerda al inigualable texto que montó Narros hace años titulado *La cocina*, y que Alonso de Santos conoce bien y trata de emular.

Juan Cruz se muestra a favor del montaje. Refiriéndose a Sancho Gracia, escribe:

Consiguió dibujar un maître —hace de maître en *La cena de los generales*— perfecto, acaso porque aprendió de su padre, Gabino, que durante años fue maître del Palace³³⁴. La cena que se describe es peculiar: Franco va al Palace, días después del final de la guerra civil; quiere agradecer a sus generales el apoyo. Pero en el Palace no hay cocineros, solo hay camareros, fascistas o falangistas; los cocineros han sido encarcelados o ejecutados. El delegado militar que va a organizar la cena se encuentra también con un maître díscolo, rojizo al menos... Lo que sigue es un vodevil divertidísimo con el que Alonso de Santos resume, con humor y hondura, millones de historias o de papeles en los que se ha escrito o hablado de la inmediata posguerra, de la memoria histórica, etcétera. Los actores están muy bien, la atmósfera que crean es de enorme realismo, se divierten y pelean en escena; representan una época de España y lo hacen muchas veces con una enorme plasticidad. Una obra de teatro que merece la pena verse.

³³⁴ La mayor parte de los intérpretes han hecho un trabajo preparatorio en tres reconocidas cocinas de Madrid.

Vallejo destaca el oficio para la comedia que tiene Alonso de Santos, especialista en el manejo de resortes y trucos. Gracia trabaja con sobriedad, verdad, medida y peso; la caricatura de Cucalón está sabiamente dibujada, aunque le falta verdad y nervio dramático; la dirección es minuciosa, especialmente en lo coral; y la escenografía «reproduce limpiamente las cocinas del Palace».

Melguizo, en las páginas de *Artes*, añade la siguiente opinión:

Alonso de Santos construye un texto con luces y sombras. Presenta una correcta estructura y un buen planteamiento de la trama y su desarrollo, pero esa carpintería teatral está sustentada sobre situaciones que se reiteran demasiado y sobre la búsqueda de la complicidad fácil con el público a través de chistes manidos (a Franco no le gusta la ensaladilla rusa) o el recurso simplón del moro incauto, que arranca las risas del respetable. Pasa de puntillas sobre las aristas más afiladas de un tema lleno de interés (el de los represaliados del franquismo tras la finalización de la guerra civil) y al final, todo resulta demasiado almibarado. Una función teatral es mucho más que un texto que dicen los personajes. Y es en su vertiente puramente escénica donde el espectáculo salva los muebles. Miguel Narros resuelve con oficio una puesta en escena llena de complicaciones. Mover en escena a dieciocho actores no es nada fácil y él lo consigue sacando todo el partido a una muy lograda escenografía y haciendo un buen uso del ritmo y del espacio. Hay destacables aciertos de dirección (los cocineros miman la preparación de los platos) junto a otros menos afortunados (ese final con el maître tocando el violín parece demasiado empalagoso).

LA ABEJA REINA

Título: *La abeja reina*.

Autor: Charlotte Jones.

Traducción: Verónica Forqué³³⁵.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Ana Rodrigo.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música y espacio sonoro: Luis Miguel Cabo.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Miguel Rellán, Verónica Forqué, Marta Fernández Muro, María Vázquez y Juan Díaz.

Estreno: Teatro Lope de Vega de Sevilla³³⁶, 26 de marzo de 2009.

CRÍTICA

MONTOYA 2010 Y VALLEJO 2009.

El agrisulce texto de Jones, con una difícil traducción del humor inglés realizada por la propia actriz protagonista y con claras alusiones al *Hamlet* shakespeariano, es mejor en su segunda mitad que en la primera —sin cuerpo—, y los actores sufren esta falta de equilibrio. Entre los intérpretes se destaca especialmente a Alba Alonso. Se habla de una escenografía estática pero con entradas y salidas bien justificadas en acciones y movimientos que llenan todas las zonas del escenario. Montoya añade: «A destacar la fuerza de la utilería en algunas escenas, la presencia a modo de cenizas cadavéricas del difunto, y las diferentes alturas donde los movimientos de los personajes tenían posibilidades de dar conexión al espacio escénico. (...) La iluminación convincente con tonos delicados y fríos en el fondo del escenario coincidiendo con la propuesta más platónica y celestial del escenario en altura y una iluminación más cálida, cercana y terrenal en los personajes del proscenio y primeras calles en el intento de convencer aún más sobre la realidad de esas situaciones al público».

³³⁵ Propició que el espectáculo se realizase.

³³⁶ Parece que se hizo una función previa en Carranque, un pueblo de Toledo, según recuerda Gómez Cornejo. Se trataba de un espacio donde no entraba el decorado, que tuvo que ser cortado.

FEDRA

Título: *Fedra*.

Segunda versión.

Autor: Eurípides.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Almudena Rodríguez y Miguel Narros.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Enrique Morente.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Alejandro Granados, Amador Rojas, Berta Temiño, Carmelilla Montoya, David Maldonado, Estefanía Ruiz, Guerau Cabrera, Hugo López, Iván Losada, José María Maldonado, Lola Greco, Lucky Losada, Marta Nogal, Marta Toca, Olga Aznar, Ricardo López, Verónica Llaverro y Virginia Guiñales.

Estreno: Nápoles, 12 de junio de 2010.

CRÍTICA

SALAS 2010 Y SÁNCHEZ MÚGICA 2010.

En la ciudad de Jerez de la Frontera (Cádiz), Narros no recibe una buena crítica por este trabajo, que se considera tosco, banal, comercial, manido e involutivo, y con un guion plano y lineal, a pesar de la potencialidad del texto original. Los intérpretes están sobreactuados, histriónicos y encorsetados. No se considera acertada la estética moderna elegida, burda, televisiva y macarra, de vaqueros, sudaderas y motocicletas, por la que Narros apuesta.

Tampoco la impresión en Madrid es positiva. Roger Salas, tras la representación en los Teatros del Canal, califica el montaje de tenebrista y escribe las siguientes reflexiones:

Procede esta *Fedra* de un original que gestara el propio Narros para Manuela Vargas en 1990; y donde seguía la senda sobre un personaje que ya había creado para ella en 1983: la sombra de la muerte en *Don Juan Tenorio*. Se estrenó *Fedra* en Mérida aquel verano de 1990 y el 9 de octubre sirvió de lujosa velada inaugural al Festival de Otoño en el desaparecido Teatro Albéniz. Entonces Hipólito fue Diego Yori, y Teseo, Juan Quintero. La coreografía era de Manuel Marín y tensaba la cuerda sobre la protagonista, la llevaba al límite expresivo. Se recuerda claramente la escena, con estatuas estilo arcaico, ropa de cuero, la tensión y el poderío que desplegaba Vargas. Hoy se ha sustituido todo eso por la ropa civil (más propia de una versión doméstica de *Fama*) y

la escena aparece desnuda, sin tarimas. Eso sí, luces magistrales de Gómez Cornejo suplen cualquier falta y se yerguen como verdadero soporte o decorado³³⁷. La música de Morente sigue siendo eficaz para sacar de ella buena danza teatral, ballet flamenco moderno. En la nueva coreografía hay una introducción excesivamente larga y una manera de bailar poco convincente, algo que no tiene que ver con la preparación y sí mucho con la credibilidad de los intérpretes. El baile del coro resulta estándar, mecánico y resuelto de una manera poco elaborada de acuerdo al asunto trágico. Es que se baila sin profundidad ni intención. El Hipólito de Amador Rojas resulta artificial y blando, amanerado y díscolo (y risible en un intento de usar la grupa de la moto como potro sexual). (...) También hay varios anacronismos estilísticos que si bien deben ser intencionados, juegan en contra de la obra. El traje final de Fedra recuerda al de Manuela, y es típico del estilo Narros, pero se descuelga del resto de manera manifiesta. La acción bailada coge un poco de fuerza en la segunda sección de la obra, se hace más coral e intensa, pero no remonta de aquel gélido comienzo. Cuando arranca la moto y se forma el corro, hay un cierto aliento que Fedra debe sostener hasta su monólogo final. Lola Greco, que aquí baila lo justo que puede en la actualidad, se ha entregado al papel, y tuvo al menos dos momentos felices, unas vueltas quebradas de prestancia y en ese desboque último, se acerca a la trágica que debe encarnar. Porque la verdad es que la danza española carece hoy de una trágica esencial, de estirpe, como era la Vargas. De hecho, la historia no fluye ni se entiende con la claridad de antaño.

³³⁷ D'Odorico propuso un espacio vacío y unas estructuras metálicas (dos paredes) llenas de focos, siguiendo la estética del rock. El suelo era rojizo y la luz rebotaba, dando un carácter rojizo también al vestuario.

LOS NEGROS

Título: *Los negros*.

Segunda versión.

Autor: Jean Genet.

Adaptación: Juan Caño Arecha³³⁸.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Vestuario: Paco Delgado.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Música: Luis Miguel Cobo.

Coreografía: Marta Gómez.

Producción: Faraute³³⁹.

Intérpretes: Cláudia Coelho (Reina), Ovono Candela (Juez), Boré Buika (Village), D'Noé (Felicité), Carmen Mangué (Bobó), Eloísa Martín (Pianista), Mansueto Manel (Ville de Saint-Nazaire), Patrick Mitogo (Valet), Elton Prince (Archibald), Jennifer Rope (Vertu), Leonid Simeón (Gobernador), Malcolm Sité (Diouf), Marilyn Torres (Neige), Isaac Vidjrakou (Misionero).

Estreno: Teatro Palacio Valdés de Avilés, 19 de noviembre de 2010.

CRÍTICA

GARCÍA GARZÓN 2011 Y VALLEJO 2011.

Javier Vallejo habla del montaje de Narros con apreciaciones considerablemente negativas —sin olvidar el aburrimiento de un público ya acostumbrado a ver elencos formados por negros—: «El montaje de *Los negros* que se estrena ahora en Madrid carece de pulso ritual y de intención que justifiquen el esfuerzo: tiene algunos buenos intérpretes, pero llevados por la dirección a un volumen de voz sostenido excesivo durante una actuación poco matizada en la que la presencia de máscaras estáticas o movidas sin virtuosismo es un lastre difícil de sobrellevar».

Más positiva es la visión de Juan Ignacio García Garzón desde *ABC*:

Miguel Narros, que desde hace cuarenta años atesoraba la idea de montar esta obra, ha reunido un eficaz reparto de actores de color, como reclama el texto, y planteado una vibrante puesta en escena, rebotante de ritmo, plasticidad y densidad simbólica, una fiesta en cuyas entrañas retumban los tambores de la ira. Todo transcurre en un espacio escénico dominado por dos

³³⁸ Era íntimo amigo de Narros.

³³⁹ Celestino Aranda sabía que el título entrañaba dificultades de producción.

estrados de diferentes alturas, una propuesta de Andrea D'Odorico evocadora de los tablados con guillotina de la revolución francesa. Responden los intérpretes, suenan bien y potentes sus voces —algunas en castellano ímpoluto y otras arañadas por acentos evocadores— y cautiva su aparato gestual. Poderosa la presencia de Elton Prince, Marilyn Torres y Boré Buika, honda en matices la de Cláudia Coelho, por citar algunos nombres del amplio elenco. En la función, estupendamente acabada, pesan no obstante, en algunos momentos, la frondosidad poética, a veces farragosa, del texto de Genet, sus reiteraciones y ciertos componentes esquemáticos de su discurso, seguramente ya superados por la devoradora realidad de buena parte de las antiguas colonias.

YERMA

Título: *Yerma*.

Segunda versión.

Autor: Federico García Lorca.

Escenografía: Mónica Boromello³⁴⁰.

Vestuario: Almudena Rodríguez Huertas.

Música: Enrique Morente³⁴¹.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Coreografía: Marta Gómez.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Silvia Marsó, Marcial Álvarez, Iván Hermés, María Álvarez, Lara Grube, Roser Pujol, Rocío Calvo, Asunción Díaz, Soleá Morente, Paloma Montero, Mónica Martínez, Teresa Quintero, Rafael Delgado y Antonio Escribano.

Estreno: Teatro Romea de Murcia, 4 de mayo de 2012.

CRÍTICA

DOMÍNGUEZ 2012, MORALES 2012, TORRES 2012, VALLEJO 2012 Y VILLÁN 2012.

Narros, con este montaje, desea volver a la *Yerma* más esencial, a la más desnuda. «Mi regreso a *Yerma* no es solo por ser una de las obras más bellas del teatro español, también está la necesidad de mostrar cómo aún hoy están las cosas muy deterioradas entre el hombre y la mujer (...). Habla de las relaciones de poder, donde la más débil es la mujer, independientemente de que haya mujeres muy fuertes», explica el director. «He elegido esa desnudez porque la verdad no está disfrazada nunca y, siguiendo con mi tradición docente, de jugar con la verdad, como les he enseñado a mis alumnos, tengo que jugar también yo con esa verdad». Se trata de una propuesta muy andaluza, que no olvida el símbolo —agua, tierra, etcétera— y las metáforas, como la de componer las cintas de la romería, con las que se baila una trenza, con los colores de la bandera republicana y también de la española.

³⁴⁰ D'Odorico deja de hacer las escenografías de Miguel Narros, pero asume el trabajo su ayudante Mónica Boromello. Gómez Cornejo recuerda especialmente el cielo de nubes que Boromello inventó. El público pensó que se trataba de proyecciones, pero era una gasa pintada que podía eludirse cuando se representaban interiores (las gasas iluminadas por detrás hacen desaparecer el dibujo e iluminadas por delante lo hacen aparecer); en este caso había un ciclorama con gasas flotantes delante, lo que permitía seleccionar algunas nubes, cambiar el estado de tormentoso o soleado, y otro tipo de efectos que otorgaban dinamismo a la pieza. Las gasas pintadas empleadas en los montajes de Narros las hacía normalmente Odeón o Sfumato —Jesús Acevedo—.

³⁴¹ El espectáculo, que reprodujo en gran parte la versión anterior, empleó la misma música del año 1997.

Silvia Marsó no es la española racial, pero sí ha sabido convertirse en la gran perdedora, y es una mujer con la que fácilmente se identifica la española contemporánea.

Desde la *Guía del Ocio*, escribe P. J. L. Domínguez:

A ratos, extraña dirección de actores. Quien más lo sufre es Marcial Álvarez, que casi no para de gritar. Una lástima, da el tipo perfectamente y tiene la talla de intérprete requerida. Marsó empieza la función cambiando de registro casi a cada frase (pizpireta, abatida, alegre, melancólica...). Fatigoso. Y mima casi todo lo que dice: viento (ondular de brazos), luna (mirada hacia arriba), piedras (las pisa), pecho (se lo toca), etc. Más fatigoso aún. Pérdida de matices, como en la despedida de Víctor, donde la renuncia de Yerma debería entenderse clamorosamente. Hermés, completamente desaprovechado. Inicio trillado y antiguo de la escena de las lavanderas, con música mal elegida. Fea escena de romería, con un vestuario hasta ese momento impecable, y que ahí parece de baratillo. El final, que se las trae, sujeto con alfileres. Desde que la escena de las lavanderas supera su introducción, todo sube. Muy bien las chicas (sobre todo Mona Martínez). Sigue todo arriba en la cena, donde Marsó demuestra, monólogo final incluido, que podría hacer una gran Yerma. Esas dos escenas son lo mejor de la función. Muy bien puestas y muy bien encarnadas las cuñadas. Y muy bien María Álvarez, Eva Marciel y Roser Pujol, cada vez que abren la boca. En resumen: luces y sombras.

Javier Villán, en páginas de *El Mundo*, publica:

Hay dos escenas clave que definen las dos vertientes del conflicto de Yerma, el social y el personal: la honra y la inocencia culpabilizada; son la escena de las lavanderas y la escena de la romería de la fecundación. En esta la presencia de un macho cabrío descubre la verdadera causa del drama de la infecundidad femenina: la ausencia de varón con todos sus atributos. Recuerda esta la leyenda valleinclanesca de una ermita al lado de la playa de la Lanzada, en la que el milagro de la preñez lo hacía un sacristán garañón. Las lavanderas en el río y su maledicencia es una estampa popular de gran plasticidad y significado. En estos dos momentos clave muestra Miguel Narros la sensibilidad que siempre le acreditó, la capacidad para teñir situaciones de intenso significado conceptual con su vena lírica y plástica. La intensificación del conflicto, desde el entusiasmo y la esperanza, hasta la frustración y el odio, es perfecta, y perfecta la evolución gradual de Silvia Marsó: de una dulzura alegre y burbujeante hasta la desesperación. La interpretación gira en torno a la autoridad de Marsó y es más que aceptable, sobre todo en la rudeza de Juan (Marcial Álvarez). Donde falla la dirección de Narros es en el manejo del espacio escénico, con un río en primer plano, que no siempre delimita los espacios interior y exterior.

No es lógico que Víctor (Iván Hermés) salpique con agua a Yerma, que cose en su dormitorio, por ejemplo; o por lo menos es confuso. Por lo demás parece necesario replantearse el sentido dramático de Lorca en esta obra, desoladoramente desprovista de sexo y de pasión. Los problemas de Yerma reflejan no solo el drama de su infecundidad, sino la situación de la mujer sometida al varón; pero en Yerma, la obsesión de ser madre acaba en una neurosis destructora. Por otra parte, Juan, el marido, no debiera ser el villano de la función; es otra víctima de la honra, del qué dirán y de la maldición genética de su esterilidad. A veces se trasluce el deseo de su mujer, al margen de la obsesión castrante de la procreación; es la heterodoxia placentera del matrimonio, frente a la ortodoxia procreadora de Yerma; otra forma de honra tan nociva como el honor social de Juan que, al ser estéril, teme por la fidelidad de su mujer.

Por último, Javier Vallejo, crítico de *El País*, escribe:

Miguel Narros cuida los detalles de vestuario como los entomólogos las alas de sus mariposas, y dibuja con minucia la relación de la pareja protagonista y el rechazo apenas disimulado que el esquivo Juan de Marcial Álvarez siente por su esposa, una Yerma (Silvia Marsó) muy atractiva, acaso demasiado pulida y elegante, con un pie en el universo de O'Neill y otro en el de Lorca. No tiene el montaje cuerpo trágico, las interpretaciones derivan, por lo general, hacia el dramatismo, y la deseable atmósfera telúrica aparece ablandada o folclorizada: el carácter de las canciones en vivo resulta más apropiado que el de las grabadas (lo atávico marida mal con lo tecnológico). Mona Martínez, en un papel secundario, es quien mejor reproduce el habla rural, sin caer en el costumbrismo.

EL SIRVIENTE

Título: *El sirviente*.

No llegó a estrenarse. El proyecto se retrasó en varias ocasiones y finalmente, por cuestiones de producción, no llegó a ensayarse siquiera. No se vendía bien y no conseguían cerrar apropiadamente el reparto. Se hizo la adaptación, la escenografía y la elección de algunos actores.

Autor: Robin Maugham.

Escenografía: Mónica Boromello.

Vestuario: Almudena Rodríguez Huertas.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Coreografía: Marta Gómez.

Música: Luis Miguel Cobo.

Producción: Faraute.

Intérpretes: Eusebio Poncela, Carles Francino, Víctor Manuel Dogar, Alba Alonso, Rebeca Matellán y Luz Nicolás.

*LA DAMA DUENDE*³⁴²

Título: *La dama duende*.

Segunda versión.

Autor: Pedro Calderón de la Barca.

Escenografía: Mónica Boromello³⁴³.

Vestuario: Almudena Rodríguez Huertas.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo³⁴⁴.

Coreografía: Marta Gómez.

Música: Luis Miguel Cobo.

Fotografía: Luis Malibrán.

Realización decorados: Escénica Integral, S.L.

Transportes: Transdecor.

Peluquería/ Sastrería: Bárbara Quero.

Sonido: Alberto Alejos.

Maquinaria/Regiduría: David Iglesias

Dirección técnica/Electricidad: Antonio Regalado.

Gerencia: José González.

Ayudante de dirección: Luis Luque.

Adjunto producción: José Casero.

Producción: Faraute.

Intérpretes³⁴⁵: Chema León (Don Manuel), Iván Hermés (Cosme), Diana Palazón (Doña Ángela), Mona Martínez (Isabel), Marcial Álvarez (Don Luis), Emilio Gómez (Don Juan), Eva Marciel (Doña Beatriz), Paloma Montero (Clara) y Antonio Escribano (Rodrigo).

Estreno: Teatro Cervantes de Alcalá de Henares, 13 de junio de 2013.

CRÍTICA

GARCÍA GARZÓN 2013, MARTÍNEZ VELASCO 2013 Y VILLÁN 2013.

Narros, en lo que es su última puesta en escena, opta por *La dama duende*, un texto de Calderón que, en palabras de García Garzón, propone «un sugerente entramado que exige

³⁴² En este montaje Narros no se sentía bien, iba en silla de ruedas por sus dificultades de movimiento, estaba malhumorado y se encontraba a disgusto, según expresan sus colaboradores. El espectáculo no tuvo un acabado adecuado y el director no logró entenderse bien con el equipo.

³⁴³ Partió de la idea de una plaza con soportales de corte realista. Los soportales con guillotinas se bajaban y se cerraban con celosías, lo que hacía que fuese muy fácil generar interiores.

³⁴⁴ Ya había llevado a escena este texto bajo la dirección de José Luis Alonso, por lo que conocía todos los trucos. Narros le hizo forzar las ideas empleadas, jugando en mayor grado con las sombras, por ejemplo.

³⁴⁵ Se tuvieron que hacer muchas sustituciones.

delicadeza y claridad». El resultado tiene más desaciertos que aciertos. La crítica dice que el montaje resulta farragoso y caótico: con una escenografía y una iluminación sin sentido, falta de unidad en la forma de decir el verso, errores manifiestos de reparto (con varios actores ajenos al magisterio de Narros), acciones secundarias a veces innecesarias o injustificadas, exacerbada comicidad física incomprensible o una tendencia a la farsa estrafalaria mal llevada. Se salva la versión ágil y limpia de Pedro Vllora. En resumen, un último trabajo de Narros con muy poco de Narros.

III. 2. CLASIFICACIÓN POR ÉPOCAS, PAÍSES Y AUTORES

Narros trabajó en su dilatada carrera textos de diferentes épocas literarias, escritos por dramaturgos de variadas procedencias geográficas. En esta sección se presentará una subdivisión atendiendo a los criterios referidos. Se partirá de una clasificación cronológica dividida en los siguientes apartados: Antigüedad, siglos XVI y XVII, siglos XVIII y XIX, y siglos XX y XXI. Estos apartados presentarán a su vez una división geográfica. Los títulos, dispuestos a modo de esquema, van seguidos de un breve comentario en el que se plantean aspectos como la suma de las obras de un único autor, las dobles o triples versiones de algunos textos o la opinión del director acerca de los escritores tratados. Las secciones que cierran el capítulo se centran en las escenas predilectas de Narros en su faceta de docente y las obras que se planteó dirigir en algún momento de su vida profesional pero cuya producción nunca emprendió.

Antigüedad

Eurípides:

Fedra (1990³⁴⁶, 2010)

Aristófanes:

La paz (1969)

Séneca:

Medea (1984)³⁴⁷

No son muchos los acercamientos de Miguel Narros desde la dirección de escena al teatro grecolatino³⁴⁸, lo que no deja de resultar curioso teniendo en cuenta la teatralidad, fuerza, sugerencia y hondura de estos referentes culturales; textos que, a priori, teniendo en cuenta el tipo de teatro que defiende Narros, podrían entrar perfectamente dentro de sus claves escénicas —con grandes personajes, posibilidades imaginativas o potentes diálogos—. Además, curiosamente, las aproximaciones a este periodo literario llevarán al director a

³⁴⁶ En 1990 se basó también en las versiones de Séneca y de Racine sobre Fedra.

³⁴⁷ Se basó también en la versión de Eurípides sobre Medea.

³⁴⁸ Ni desde la empresa privada —lo cual estaría más justificado dada la dificultad económica que supone afrontar un texto de este periodo—, ni desde la empresa pública.

desarrollar espectáculos que incorporan varias ramas de las artes escénicas. En el caso de *La paz*, de Aristófanes, dirigida en los últimos años de la dictadura, se accede al texto desde una perspectiva de teatro de protesta y denuncia, y se concibe una puesta en escena que busca la multidisciplinariedad próxima al *happening*. Los espectáculos basados en *Medea* y *Fedra*, por su parte, son propuestas de danza. Estos últimos títulos mencionados están vertebrados alrededor de la emblemática figura de Manuela Vargas: para ella son concebidos, y sobre su recuerdo evolucionan las diversas reposiciones —con más éxito en la primera versión de *Fedra* que en la segunda—.

En cualquier caso, Narros se dejará seducir por los mitos clásicos y sus reescrituras. Al principio de su carrera pone en escena la *Fedra* de Unamuno, y posteriormente monta en dos ocasiones la *Antígona* de Jean Anouilh, del año 1942; en la segunda de las aproximaciones opta por una perspectiva muy adaptada a su tiempo.

Siglos XVI y XVII

Teatro español

Lucas Fernández:

Auto de la Pasión (1958)

Miguel de Cervantes:

Numancia (1966)

La gitanilla (1996)

Lope de Vega:

El caballero de Olmedo (1958, 1990)

El villano en su rincón (1964)

El rufián Castrucho (1968)

La dama boba (1979)

El castigo sin venganza (1985)

La discreta enamorada (1995)

La Estrella de Sevilla (1998)

José de Valdivielso:

El hospital de los locos (1963, 1972, 1988)

Guillén de Castro:

Las mocedades del Cid (1968)

Tirso de Molina:

El burlador de Sevilla (1966, 2003)

El condenado por desconfiado (1970)

Calderón de la Barca:

La dama duende (1958, 2013)

Fiesta barroca (1992)³⁴⁹

Mañanas de abril y mayo (2000)

Es más que evidente la predilección de Miguel Narros por los clásicos del Siglo de Oro español [Amestoy d'Ors, 2011], como se puede ver en el inicio de su trayectoria con Pequeño Teatro o en sus dos etapas en el Teatro Español³⁵⁰: la primera de ellas agrupó varios textos clásicos, y cuando, en los años ochenta, retomó la dirección de este teatro situado en la céntrica plaza de Santa Ana de Madrid, uno de sus principales objetivos fue la defensa de las grandes obras de repertorio clásico (entendiendo por «clásico», según decía, desde los griegos hasta Valle-Inclán). Consideraba que un teatro público debía prestar una atención especial a este tipo de textos [Cardona, 1985], y más teniendo en cuenta que todavía no se había creado la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para Narros, nuestra tradición áurea debía ser apreciada en la misma medida en que se reconocía el trabajo de Bach o de Mozart, y comentaba que grandes directores de cine (Dreyer, por ejemplo) consideraban a Lope de Vega como origen de la cinematografía (aspecto que se observa especialmente en la estructura de *El castigo sin venganza*) [García Rivas, 1985 b].

En este contexto, el autor más representado por el director de escena fue, sin duda, el mencionado Lope de Vega, del que hace siete títulos, tanto tragedias —*El castigo sin venganza* es para Narros la primera tragedia del teatro español [Amestoy Eguiguren, 2012]— como comedias o tragicomedias. Dos son las versiones que afrontará de *El caballero de Olmedo*. Narros siempre se sintió próximo a autores como Lope que conocen el truco teatral, se divierten a sí mismos y divierten a los demás. Le acompaña en esta predilección

³⁴⁹ Aunque la mayoría de textos de este espectáculo pertenecen a Calderón, hay también un texto de Quiñones de Benavente.

³⁵⁰ «Con los clásicos, una vez vencida la pereza, te das cuenta de las posibilidades escénicas y dramáticas que encierran» [Almagia, 1995].

D'Odorico: «Me ha costado siempre mucho esfuerzo leer a Calderón, y en cambio Lope me gusta mucho. Hay algo que rechazo en Calderón y tal vez entienda mejor a Lope por ser italiano, porque comprendo muy bien sus ganas de vivir» [Alonso de Santos, 1985]. Para Narros, Lope de Vega es «la alegría» y Calderón «la sabiduría» [Amestoy Eguiguren, 2013].

El director madrileño asume en su trayectoria dos títulos de Tirso de Molina, con un par de versiones de *El burlador de Sevilla*. Cuando la CNTC le encarga su segundo montaje del texto, declara: «Por mí mismo no hubiera escogido *El burlador de Sevilla*, porque ya lo puse en escena en 1967, cuando dirigí el Teatro Español, con José Luis Pellicena. Pero volví a leerlo, me entusiasmé y acepté. El romanticismo del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla que es la versión del mito que se monta una y otra vez, me molesta³⁵¹. El planteamiento de Tirso es mucho más escueto y, sin embargo, resulta más interesante: su protagonista no tiene que justificarse, es un hombre que vive, engaña y no pide permiso para hacer lo que hace. Simplemente actúa. Esa es su grandeza» [Vallejo, 2003]. *El condenado por desconfiado*, por su parte, no fue un título que despertase fascinación en Narros, por lo que se introdujo en el trabajo sin ganas, y esto afectó al resultado de su puesta en escena.

Son también dos las obras de Calderón de la Barca que lleva a las tablas³⁵²; una de ellas motivada por el centenario del nacimiento de su autor (se monta *Mañanas de abril y mayo* con un resultado no demasiado afortunado, y posiblemente encontrando la motivación en las posibilidades estéticas que ofrece el título). Llama especialmente la atención que no se enfrente a lo largo de su vida al emblemático texto calderoniano *La vida es sueño*; quizá el momento más apropiado hubiese sido en su segunda etapa como director del Teatro Español, pero en estos años estaba muy reciente el admirable montaje de José Luis Gómez.

Dos son las ocasiones en las que Narros afronta la puesta en escena de *La dama duende*, y resulta singular que una de ellas corresponda a los primeros años en que trabaja como director de escena —1958— y la segunda suponga la producción con la que cierra su carrera antes de morir —en 2013—. «La monté siendo muy joven con mi querida Margarita Lozano, y supongo que no tiene nada que ver con esta, porque no me acuerdo de nada (...), he querido regresar a este Calderón que es muy interesante y al que se puede tomar a guasa haciendo un realismo fantástico; además es un autor que me apasiona como Shakespeare, cosa que he demostrado montándoles tantas veces», declara en 2013 [Torres].

³⁵¹ Irónicamente, Narros montó hasta cuatro veces la obra de Zorrilla.

³⁵² No contabilizo la loa y la mojiganga que incluyó en *Fiesta barroca*.

Destaca también el hecho de que Narros encarase tres montajes del auto sacramental de Valdivielso titulado *El hospital de los locos*³⁵³. Era un texto que, según parece, le servía como comodín para trabajos con grupos de actores jóvenes, por su brevedad y la posibilidad de juego. Es una obra que curiosamente aborda también en varias ocasiones el director Luis Escobar³⁵⁴, modelo de Miguel Narros en muchos sentidos.

Narros se enfrenta a Miguel de Cervantes en dos momentos, con el emblemático montaje de *Numancia* —texto con el que abre su primera etapa en el Teatro Español y que este próximo año 2016 retomará Juan Carlos Pérez de la Fuente, actual director de dicho espacio— y una adaptación de *La gitanilla*, para el Ballet Nacional de España.

Además de los autores mencionados, Narros dirige un título de Lucas Fernández, autor salmantino de finales del siglo XV y principios del XVI; lleva a escena el universo histórico-legendario recreado por Guillén de Castro en torno al personaje del Cid Campeador; y monta la inigualable *Fiesta barroca*. Narros se aproxima a los autos sacramentales en varios momentos de su carrera y se deja fascinar por el mundo de símbolos representados por seres humanos: «Esto adquiere siempre un contraste surreal y es muy tentador», Vera [1992].

Su predilección por los clásicos parte de que son textos bien escritos, y Narros se dejaba fascinar por esa buena escritura. Además, son obras que propician el juego y el movimiento escénico —«el movimiento actoral que proporcionaban los otros directores de su generación era incomparable con el que alcanzaba Narros», dice su ayudante de dirección Begoña Valle—.

Teatro inglés

William Shakespeare:

El rey Lear (1967, 1983, 1997)

Medida por medida (1969)

Macbeth (1980)

El mercader de Venecia (1984; no llegó a estrenarse)

El sueño de una noche de verano (1986, 2003)

Romeo y Julieta (2002)

³⁵³ Los otros dos títulos que cuentan con tres montajes son *El Rey Lear* y *Las mujeres sabias*. Todos ellos pertenecientes al mismo periodo histórico-literario.

³⁵⁴ Narros también sigue a su maestro en la puesta en escena del texto titulado *Las mocedades del Cid*. La adaptación de Escobar llevó por título *El amor es un potro desbocado*.

William Shakespeare, junto con Lope de Vega, es otro de los autores predilectos de Miguel Narros. Shakespeare significa para Narros «la revolución permanente de la escena» [Amestoy Eguiguren, 2013] y el origen de toda la literatura dramática posterior. En su carrera cuenta con seis títulos del dramaturgo inglés. Son tres las versiones que hace de *El rey Lear* (en tres momentos muy diferenciados de su carrera —1967³⁵⁵, 1983 y 1997—), y dos las recreaciones de *El sueño de una noche de verano*. A estos títulos se suman *Medida por medida*, *Macbeth*, una versión particular de *Romeo y Julieta* y *El mercader de Venecia*, que no llegó a estrenarse.

Teatro francés

Molière:

Las mujeres sabias (1956, 1967, 1984)

Racine:

Fedra (1990)³⁵⁶.

Narros hace frente a tres versiones de *Las mujeres sabias*: un título que encaja a la perfección con esa faceta del director inclinada a lo lúdico.

Siglos XVIII y XIX

Teatro español

Leandro Fernández de Moratín:

El sí de las niñas (1969, 1996)

Ventura de la Vega:

Jugar con fuego (2000)

José Zorrilla:

Don Juan Tenorio (1968, 1983, 1989³⁵⁷)

³⁵⁵ Especialmente exitosa.

³⁵⁶ Pieza también incluida en la sección titulada «Antigüedad», por la presencia de Eurípides y Séneca en la propuesta. Se recreará nuevamente este trabajo en el año 2010.

³⁵⁷ En este año realizó dos versiones del texto: una en Venezuela y otra en Madrid encuadrado en el ámbito de la danza.

Narros trabaja sobre cuatro versiones de *Don Juan Tenorio* (una de ellas en Venezuela y otra asumida desde la disciplina de la danza). En principio no se siente atraído por el texto [Laborda, 1968], que nace como fruto del apasionamiento pero no desde la reflexión y el análisis. De hecho, desvela Francisco Vidal que la primera vez que monta *El burlador de Sevilla* lo hace para no tener que dirigir el texto de Zorrilla. Le resultan de más interés el *Don Juan de Marañón*; fragmentos de *El hermano Juan*, de Unamuno; y *El infamador*, de Juan de la Cueva. Sin embargo finalmente se decidirá a afrontarlo por exigencia social, que gusta de la tradición de ver el *Don Juan* representado anualmente, y porque encuentra la fórmula precisa para convertir el personaje en algo que considera actual —un soñador que se comporta del modo en que lo hace para evitar que sean dañados sus propios sentimientos—, hallando los detonadores que vinculan ese texto con la realidad —el paralelismo con el carácter escandaloso y provocador de los *hippies*—.

Asimismo asume dos exitosas versiones de uno de los textos clave del teatro neoclásico español: *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín.

Por último, se enfrentó a la zarzuela en tres actos del año 1851 titulada *Jugar con fuego*.

Teatro francés

Pierre de Marivaux:

El triunfo del amor (1958)

La doble inconstancia (1993)

Prosper Mérimée:

Carmen, Carmela (2004)

Dos son las piezas de Pierre de Marivaux que Miguel Narros lleva a escena. Dice del autor:

De Marivaux me interesa por qué esos personajes se proponen actuar de una manera, y ser de una forma determinada, sin contar con la debilidad humana que les va a hacer caer y, en cierta forma, le va a hacer quedar en ridículo. Se han hecho muchas cosas con *El triunfo del amor*. Todo ocurre en un espacio de juego. Es un jardín donde existe un templete con un cupido. Todo pasa alrededor de este templete. Hay unos personajes que son de la Commedia dell'Arte, Arlequín y Brighella, el jardinero. El Arlequín es una especie de sirviente de la hermana del preceptor del príncipe. De estos personajes se llegó a hacer una lectura en Francia, que yo no vi: en el jardín estaban los señores y debajo, en el sótano, estaban los sirvientes, y nunca se comunicaban

directamente sino indirectamente. Se pueden hacer muchas cosas. En el teatro, la libertad ha de ser absoluta. El director y los actores tienen que estar en absoluta libertad, para poder volar y poder expresar lo que se siente [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 32].

Narros, que parece tener una relación de amor-odio con el escritor parisino, tras montar *La doble inconstancia* se lamenta de no haber dispuesto de más tiempo para llegar a elaborar una reflexión más profunda de la obra [Torres, 1993]: «En las últimas revisiones sobre este escritor se ha hablado de su crueldad e incluso satanismo, a mí me fascina cómo se enamoran sus personajes, pero las formas que tienen de hacer triunfar ese amor ya no me parecen tan lícitas». En cualquier caso, Narros afirma limitarse a exponer los hechos, sin condenar ni justificar las pasiones amorosas de los personajes, que le sirven para transmitir todo lo que de divertimento hay en la obra.

También recrea el director la novela corta de Mérimée, centrada en el icónico personaje de Carmen.

Teatro italiano

Carlo Goldoni:

Los enamorados (1998)

Dado su amor por la literatura italiana, no podía faltar en este compendio de puestas en escena un título de Goldoni —reformador del teatro del siglo XVIII— que, desde el punto de vista del director, refleja «una desmitificación de la pasión que, lejos de adquirir caracteres trágicos, se convierte en ridícula». «Es una obra que alcanzó una gran popularidad en su época y que fue muy representada en España desde el año 1760», señala Andrea D’Odorico. «Lleva la relación hombre-mujer a sus últimas consecuencias, en donde aparecen los celos, los caprichos, las peleas, y todo ello en un tono divertido», añade el escenógrafo y productor [G. de Viñaspre, 1999].

Teatro inglés

Oscar Wilde:

Salomé (2005)

Narros tarda muchos años en decidirse a montar una obra de Oscar Wilde, y se decanta por un título que precisamente no es muy representativo de su estilo más cómico e irónico, sino que muestra al poeta trágico ahondando en pasiones desgarradas. «No me apetecían demasiado las obras inglesas, pero sí este disparate que debió ser tremendamente moderno en su época», expone Narros. *Salomé* fue escrita por Wilde para Sarah Bernhardt y prohibida en Inglaterra por abordar temas bíblicos. El montaje de Narros se ambienta en Oriente Próximo, con el petróleo de fondo, y parte de un estilo de danza próximo al *hip hop*. El montaje observa el lado más infantil del personaje femenino protagonista, por la que el hombre se encapricha [Constenla, 2005].

Teatro alemán

Georg Büchner:

Woyzeck (1973; no llegó a estrenarse)

El único acercamiento al Romanticismo alemán por parte de Narros fue la obra inconclusa de Buchner: *Woyzeck*. Fue prohibida por la censura, por lo cual nunca se estrenó.

Siglos XX y XXI

Teatro español

Guillermo Perrín y Miguel Palacios:

Bobemios (1985)

Miguel de Unamuno:

Soledad (1956)

Fedra (1957)

Carlos Arniches:

Los milagros del jornal (1964)

Ramón María del Valle-Inclán:

La marquesa Rosalinda (1970)

El yermo de las almas (1996)

Jacinto Benavente:

La malquerida (1988)

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero:

Las de Caín (1991)

Federico García Lorca:

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1959)

Doña Rosita la soltera (1977, 2004)

Así que pasen cinco años (1978, 1989)

Homenaje a Federico García Lorca en el 50 aniversario del estreno de *Yerma* (con una lectura de

Doña Rosita la soltera) (1984)

Yerma (1997, 2012)

Rafael Alberti:

La gallarda (1992)

Manuel Pombo Angulo:

Te espero ayer (1969)

Antonio Buero Vallejo:

El concierto de San Ovidio (1986)

La realidad iluminada. Homenaje a Antonio Buero Vallejo (2000)

Luis Riaza:

Retrato de dama con perrito (1979)

Jaime Salom:

Casi una diosa (1993)

Fernando Vizcaíno Casas:

Sicoanálisis de una boda (1965)

José María Sanmartín:

Lily y Bonita (1963)

Miguel Narros:

Yo elegí el flamenco (1989)

Antonio Gala:

La truhana (1992)

Los bellos durmientes (1994)

Fernando Arrabal:

El rey de Sodoma (1983)

Juan José Alonso Millán:

¿Trae usted su llave? (1971)

Diego Salvador:

Los niños (1970)

José Sanchis Sinisterra:

Ay, Carmela (2006)

José Luis Alonso de Santos:

La cena de los generales (2008)

Ignacio Amestoy:

Ederra (1983)

Víctor Manuel y Ana Belén:

Ravos (1972)

Rosa de amor y fuego (1989)

Sergi Belbel:

Móvil (2007)

Casi todos los autores españoles de la segunda mitad del siglo XX que Miguel Narros lleva a escena son premios Lope de Vega que, como director del Teatro Español, tiene el compromiso de montar (es el caso de dramaturgos como Manuel Pombo Angulo o Diego Salvador Blanca), o encargos de otros organismos de producción públicos o privados

(como sucede con la comedia de Alonso Millán titulada *¿Trae usted su llave?* o los títulos de Antonio Gala). Compartimos con Begoña Valle la reflexión de que Narros no demostraba demasiado interés por la dramaturgia de su momento. No obstante Celestino Aranda justifica a Narros diciendo que vivió otro momento teatral diferente al actual, en que hay una apuesta muy firme a favor de los autores vivos³⁵⁸. También es cierto que muchos de los textos de autores contemporáneos que asume son controvertidos, como es el caso de *Ederra*, de Ignacio Amestoy (Premio Lope de Vega del año 1981). Podría haber renunciado a la obligación de sacarlos adelante, y más teniendo en cuenta la cómoda trayectoria centrada en los clásicos que había ido construyendo; sin embargo supo afrontar con valentía el reto. El hecho de eludir el compromiso no hubiese sido propio de su filosofía de trabajo.

Y es que Narros no tiene miedo a la polémica y a la pasión en el teatro. Es de hecho lo que va a darle vida. Por esta razón no se amedrenta a la hora de montar textos de autores complejos como Arrabal, de quien le interesan los textos en los que hace terrorífico lo cotidiano. Considera que el autor sorprende con la forma y la utilización de los temas en sus textos, y a través de su propia personalidad [García 1983].

Como excepciones de textos de autores españoles elegidos directamente por el director sin ningún tipo de exigencia podemos mencionar *La cena de los generales*, de José Luis Alonso de Santos, y *Ay, Carmela*, de José Sanchis Sinisterra, producidas ambas por Faraute en los últimos años. Se trata, como se puede observar, de autores muy consolidados y mediáticos. Dos son las piezas que monta de Antonio Gala. En relación al estreno de *Los bellos*

³⁵⁸ El propio Narros, en una entrevista para *El Cultural*, declara [Perales, 2002]:

«—Casi nunca ha llevado a escena a los autores contemporáneos.

—No, no he encontrado el autor que me gustara y he preferido tener más libertad en el teatro.

—¿Recibe obras de los autores?

—Ya menos. He sido jurado muchas veces de premios como el Tirso de Molina o el Lope y tienes que tragarte cosas tremendas. Además, como lo que le gusta al jurado es que el premio no quede desierto, al final premias cosas que son endebles.

—O sea, ¿que ha leído muchas obras de los ochenta?

—Y de los noventa también. He encontrado alguna cosa, pero creo que también el público ha cambiado, fruto en parte de una política de gobierno. Los socialistas, en cierta forma, se dedicaron a promocionar obras de todo tipo y daban mucha importancia a hacer espectáculos exquisitos. El público se ha acostumbrado a eso y desconfía de autores y actores desconocidos.

Un poco antes, en el año 1995, Narros dice [Almagia]: «A mí me interesan los textos, y por ahora no he encontrado al autor joven que vea el teatro desde un punto de vista parecido al mío. Yo quiero ser libre, no sé si mi elección es culpa de no estar rodeado de gente con una obra que me interese, o es que no soy capaz de someterme a la tiranía de un autor vivo».

Resulta curioso, por otra parte, comprobar cómo en los años ochenta, desde el Teatro del Arte, se plantean convocar un concurso para autores nuevos con el fin de elegir un texto que pueda llevarse a escena. Narros plantea el siguiente punto de vista: «Lo que ocurre es que los autores vivos españoles, en general, escriben un teatro demasiado hermético y elitista. Me parece que no es el momento para un teatro de este tipo, sino que se hace necesario un teatro que tenga mayores raíces populares» [Arce, 1983].

durmientes declara: «Antonio es una persona muy fácil para trabajar con ella, pero también me hubiera gustado que nos hubiésemos arriesgado un poquitín más los dos y haber hecho algo menos comercial» [Almagia, 1995].

Narros siente una natural debilidad por Federico García Lorca, cuya importancia es tal que, según el director, debería estar permanentemente en nuestros teatros, como pasa con Shakespeare en Inglaterra. Lorca es para él el autor por excelencia del siglo XX. Resulta curioso recordar que el director leyó a Lorca a través de manuscritos que pasaban de mano en mano cuando tenía catorce o quince años y todavía estaba prohibido en España. Los textos de Lorca no estuvieron permitidos oficialmente hasta el año 1956, en el que fue rehabilitado por Luis Escobar, fundador del teatro de Falange [Pérez Coterillo, 1973]. Cuatro son las recreaciones que hace Narros de títulos de Lorca³⁵⁹ (uno de ellos basado en el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*). Afronta dos versiones de *Doña Rosita la soltera* —además de una lectura dramatizada—, *Así que pasen cinco años* —título clave en el conjunto de su producción con el que se sintió especialmente a gusto, posiblemente por el tratamiento que propone de la irrealidad— y *Yerma*.

Narros lleva a escena dos obras de Valle-Inclán, y considera que con este autor comienza en España la modernidad del teatro [Amestoy Eguiguren, 2002 b]. Sin embargo no deja de resultar curioso que no afronte ninguno de los títulos más importantes del escritor gallego. Narros, según Celestino Aranda, consideraba que su traslación al teatro entrañaba una gran dificultad. D’Odorico, por su parte, nos deja las siguientes declaraciones relacionadas con este autor, que posiblemente coincidían con la opinión de Narros: «A Valle no lo soporto representado; creo que no se puede hacer, y me parece una barbaridad sacarlo de su genialidad en el papel impreso» [Herrerías 1996].

A pesar de valorar su escritura, solamente montará dos títulos del emblemático Antonio Buero Vallejo, con el que se retomará en España la modernidad tras la guerra [Amestoy Eguiguren, 2002 b]. El primero de ellos principalmente por insistencia de Ignacio Amestoy (gran admirador de Buero), y el segundo, por encargo de la comunidad de Castilla-La Mancha, como homenaje al autor de Guadalajara.

Como ya se ha dado a entender, Narros apostaba en ocasiones por títulos que entrañan dificultades. En este sentido es loable que programe y dirija *La malquerida*, de Benavente — un autor sobre el que siempre ha habido reticencias y con el que Narros ya había trabajado

³⁵⁹ No debemos olvidar que, el hecho de que se liberen los derechos de ciertos autores, influye decididamente en las elecciones literarias y de producción.

al llevar a escena su adaptación de *El rey Lear*, en 1967—. En este sentido, el montaje ejemplifica claramente la diferencia entre las direcciones de escena costumbristas e incluso vulgares que se habían hecho del teatro de Benavente en décadas precedentes y las nuevas direcciones propuestas por creadores como Narros, partidarios de la verdad y de la profundización en el conflicto. Narros se da cuenta de la capacidad que Benavente tenía para construir teatro y plantear situaciones llenas de dramatismo. Mientras que, como se ha adelantado, muchos asocian a Benavente con el melodrama, Narros declara: «Benavente siempre tiene un escollo donde agarrarse para no caer en el melodrama. Su obra está llena de las implicaciones dramáticas de la literatura de su época. Pero, sin que suene a barbaridad, si hubiera nacido en otro país, sería un Chéjov, aunque en este último los conflictos internos son más importantes y en Benavente más literarios» [Torres, 1988]. Añade la consideración de que Benavente no es solo un maestro, sino un punto de partida; sin su presencia, por ejemplo, no se hablaría de Lorca. El autor se convierte en un referente tanto estilístico como político [Seguí, 1988].

De Miguel de Unamuno monta también dos piezas; es para él un escritor que merecía ser recuperado y al que admira por lo que tiene de renovador, y por la importancia que da en su teatro al conflicto, a la palabra y al papel del actor, por encima del ingenio³⁶⁰.

A los nombres de los autores ya mencionados hay que sumar Carlos Arniches, Fernando Vizcaíno Casas, Luis Riaza, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Rafael Alberti, Jaime Salom y Sergi Belbel (el más joven de los autores a los que se ha enfrentado). Tampoco se pueden olvidar las experiencias musicales con José María Sanmartín, Víctor Manuel, Ana Belén, Guillermo Perrín y Miguel Palacios. Narros asume asimismo la labor de guionista en propuestas como *Yo elegí el flamenco*.

Teatro italiano

Luigi Pirandello:

Los gigantes de la montaña (1977)

Seis personajes en busca de un autor (1982, 1994)

La vida que te di (1997)

Así es (si así os parece) (2006)

³⁶⁰ Así lo manifiesta Manuel García Blanco, catedrático de la Universidad de Salamanca, en el programa de mano de *Fedra*.

Gian Carlo Menotti:

Amahl y los Reyes Magos (1963)

Narros y D'Odorico se enfrentan a cuatro títulos de Pirandello (dos fueron las versiones que impulsaron de *Seis personajes en busca de autor*, con poco más de diez años de diferencia). Ambos sienten fascinación por este autor, origen del teatro moderno, y consiguen trasladar esa fascinación al resto de la profesión³⁶¹ y al público español. Admiran el hecho de que todos aquellos recursos que empleará el teatro posterior estén ya en Pirandello, desde el mayor artificio teatral hasta el más hondo trasfondo humano y filosófico [Millás, 1982]: la ruptura de la cuarta pared, la mezcla de ficción y realidad, el juego dentro-fuera, el tratamiento del personaje, de la vida y de los sentimientos. Todo ello sitúa al dramaturgo como una de las cumbres de la dramaturgia universal, y su importancia crece con el paso del tiempo.

También conoció de cerca Narros, en sus primeros pasos como director, la clásica ópera navideña de Menotti, titulada *Amahl y los Reyes Magos*.

Teatro en lengua francesa

Marcel Achard:

¿Quiere usted jugar con «mí»? (1957)

Jean-Paul Sartre:

A puerta cerrada (1993)

Georges Schehadé:

Historia de vasco (1957 o 1958)

Jean Anouilh:

Antígona (1958, 1975)

Jean Genet:

Los negros (1974, no llegó a estrenarse; 2010)

³⁶¹ No hay que olvidar que directores como Miguel del Arco, que en los últimos años ha presentado una revisión de Pirandello con su exitoso espectáculo titulado *La función por hacer*, fue alumno de Narros; además su pareja figuró en uno de los montajes que el Narros realizó en torno a *Seis personajes en busca de autor*.

Bernard-Marie Koltès:

Combate de negros y perros (1990)

Además de a Achard, Koltès y Sartre, Narros lleva a escena en dos ocasiones la *Antígona*, de Anouilh, y muestra sus predilecciones insistiendo dos veces en el montaje de *Los negros*, de Genet —autor que le debió conquistar por lo que tenía de teatral y simbólico—. También montó a Georges Schehadé, autor en lengua francesa de origen libanés³⁶²; esta pieza, *Historia de vasco*, se presenta solo un año antes de que el director se disponga a montarla en España, lo que demuestra su interés por el teatro contemporáneo de mitad del siglo XX.

Sobre Koltès declara: «Koltès es hoy el equivalente o el sucesor de Beckett en la escena francesa (...). El teatro de Koltès también tiene puntos de contacto con el de Chéjov: se basa en las apariencias, en las situaciones, pero por debajo tiene una trampa interesante: en sus personajes late una búsqueda de la comunicación, de la felicidad» [Bayón, 1990]. Le considera el autor más sabio de los últimos años [Amestoy Eguiguren, 2002 b].

Por otra parte, tras darle vueltas a la pieza titulada *A puerta cerrada* a lo largo de varios años, monta definitivamente el texto de Sartre en los noventa, momento que considera adecuado para resucitar al padre del existencialismo. Rosana Torres publica las siguientes declaraciones del director [1993 a]: «Sobre todo porque, al venirse abajo toda una serie de ideales y sistemas que han muerto, se produce una necesidad de reflexionar, de pararse... Habíamos cogido tal velocidad que entiendo que esta invitación sartriana a la autocrítica se pueda ver como un frenazo gordo». Narros, consciente de que se vive en una sociedad ampulosa con un teatro exhibicionista, en el que se podría afirmar que él mismo ha caído en más de una ocasión, quiere utilizar este montaje como compensación: «¿No nos faltan otras muchas cosas?».

Teatro en lengua alemana

Arthur Schnitzler:

Anatol (1961)

C. F. Ramuz:

Renard (1959)

Historia de un soldado (1960)

³⁶² Dido, Pequeño Teatro de Cámara de Madrid, contempla la puesta en escena de alguna otra obra del autor. En concreto se montó *El señor Bob'le* en enero de 1957.

Peter Weiss:

Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el señor Sade) (1994)

Friedrich Dürrenmatt:

Proceso por la sombra de un burro (1966)

Siendo todavía muy joven, Narros presentará al público español la obra del austriaco Arthur Schnitzler. Concretamente llevará a las tablas la pieza titulada *Anatol*, del año 1893.

Narros desentrañará tres títulos de autores suizos: dos de Charles Ferdinand Ramuz (ambos en su primera etapa) y uno de Friedrich Dürrenmatt —el emblemático *Proceso por la sombra de un burro*—. El director madrileño probablemente se dejó fascinar por la escritura particular, limpia y exquisita de Ramuz, como se indica en el programa de mano del espectáculo producido por Pequeño Teatro, y por ser un ejemplo de arte total.

El autor alemán Peter Weiss proporciona a Narros uno de los grandes aciertos de su carrera con el rico y complejo texto *Marat-Sade*. El montaje permitió a Narros resaltar un vivo discurso revolucionario, sin descuidar los componentes espectaculares. Por otra parte, resulta llamativo que Narros no se aproxime a autores de tanto calado en la dramaturgia contemporánea como Bertolt Brecht.

Teatro escandinavo

Henrik Ibsen:

Hedda Gabler (1971)

August Strindberg:

La señorita Julia (1961, 2008)

Sonata de espectros (1973; no llegó a estrenarse)

La danza macabra (1981)

Miguel Narros solo profundiza en una ocasión en la escritura del noruego Henrik Ibsen, dejándose fascinar por el análisis pormenorizado del diálogo de *Hedda Gabler*.

Respecto al autor sueco August Strindberg, Narros conocía muy bien su escritura y siempre le agradaba volver a él. Se trataba de autor poco conocido en España a comienzos

de la segunda mitad del siglo XX. Tres son los títulos que elige³⁶³, con dos versiones de *La señorita Julia*. De este último texto dice:

En esa cocina se cuecen muchas cosas. Se cuece la interrupción de la natalidad. La señorita Julia tuvo una perra que se quedó preñada y le hacen unos brebajes para que aborte, porque la perra se ha ido con un perro bastardo y no se acepta la bastardía. En esa cocina la señorita Julia descubre sus sentimientos, su capacidad de amor. La señorita Julia no es una mujer joven, es una mujer ya madurita, tiene unos ciertos años. Ha sido educada por la madre de una forma equívoca para vengarse del padre. La ha educado como a un hombre. En ese momento ella descubre el amor, la pasión, los instintos, a través de un criado, que es Juan. Con él descubre el amor, que no es un amor muy satisfactorio. Lo que ha descubierto es algo terrible que no le gusta. No le gusta tampoco el ser humano con el que ha tenido esta experiencia. Juan va a querer explotar la categoría de Julia poniendo un hotel de mala reputación en el que ella recibirá a la gente [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 33].

Adjunto a continuación la reflexión de Strindberg que se incluyó en el programa de mano para la representación realizada en el Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús en 1961:

En esta obra no he intentado crear algo nuevo —ello es imposible—. He procurado solamente modernizar la forma según las exigencias que, en mi parecer, han de utilizar los hombres de teatro para el arte actual. Con este fin me he dejado seducir por un tema que podría calificarse de ajeno a las luchas partidistas de hoy, ya que el problema de grandeza y de la decadencia, el conflicto entre lo alto y lo bajo, entre lo bueno y lo malo, entre el hombre y la mujer es y continuará siendo de un interés perdurable. Tratándose de una obra psicológica moderna, en la que los movimientos más tensos del alma deben reflejarse más en la cara que en los gestos y en los trucos escénicos, es preferible, sin duda alguna, utilizar un escenario pequeño y, sobre todo, una pequeña sala. Quizás veríamos así nacer un nuevo arte dramático y el teatro sería de nuevo el refugio de la gente cultivada.

Teatro en lenguas eslavas

Anton Chéjov:

*Las tres hermanas*³⁶⁴ (1960)

Tío Vania (1978, 2002)

³⁶³ Dice en alguna ocasión que *Sonata de espectros* es su obra más fantástica [Moraleta, 1976].

³⁶⁴ Andrea D'Odorico tenía entre sus planes antes de morir hacer un montaje de este texto.

Stanislaw Witkiewicz:

Comedia repugnante de una madre (1979; no llegó a estrenarse)

Chéjov es otro de los autores contemporáneos con los que Narros se sintió especialmente identificado por esa búsqueda de la verdad humana, manifestada en una escritura no exenta del componente poético. Trabajó sobre dos títulos del autor ruso y realizó dos versiones de *Tío Vanía*, la primera en compañía de Layton y Plaza. Una obra, esta última, en la que se podía aplicar especialmente bien el trabajo con el «método».

Comedia repugnante de una madre, del polifacético autor polaco Stanislaw Witkiewicz, no logró estrenarse en 1979 por problemas con la censura; este texto tuvo que esperar a ser representado en 2008, precisamente a manos de uno de los directores discípulos de Narros de la década de 1980 (Jaroslaw Bielski), el cual la presentará en su sala Réplika Teatro.

Teatro en inglés del Reino Unido e Irlanda

J. B. Priestley:

Música en la noche (1953)

John Van Druten:

La bruja en zapatillas (1957)

Samuel Beckett:

*Final de partida*³⁶⁵ (1984)

Christopher Fry:

La dama no es para la boguera (1957 o 1958; no llegó a estrenarse por la censura; 2001)

Robin Maugham:

El sirviente (2012; no llegó a estrenarse)

Arnold Wesker:

La cocina (1973)

Shelagh Delaney:

Un sabor a miel. (1961, 1971)

³⁶⁵ Beckett escribió originalmente esta obra en francés, pero él mismo la tradujo al inglés.

David Hare:

El beso de Judas (2007)

Charlotte Jones:

La abeja reina (2009)

Si bien Narros no muestra especial aprecio por la dramaturgia contemporánea española, sí tiene predilección desde muy joven por la dramaturgia contemporánea en lengua inglesa³⁶⁶. Esta inclinación se consolidó tras la unión con William Layton, y se mantuvo siempre, aunque su interés por la literatura de vanguardia se percibe de manera más continuada en sus primeros años de profesión. En el listado expuesto se pueden observar los ejemplos y, en el próximo apartado, dedicado a la literatura norteamericana, se verán algunos títulos indicativos como *El cuaderno rojo*.

En relación a la repetición de obras dramáticas, mientras que de *Sabor a miel* Narros realiza dos versiones con muy pocos años de diferencia, del texto *La dama no es para la hoguera* también emprenderá dos versiones, pero muy separadas en el tiempo (la primera ni siquiera se llegó a estrenar).

El programa de mano del primer montaje de *Sabor a miel*, redactado por José María de Quinto, resalta especialmente la importancia del nuevo teatro inglés, marcado por el deseo de llevar la verdad de forma viva a los escenarios; un teatro «que trata de la realidad con un evidente y explícito deseo de que sea modificada».

Respecto al teatro de Irlanda, Narros solo se acerca a Beckett en una ocasión, con el Teatro del Arte, consiguiendo un importante éxito. Optó por este texto principalmente por motivos económicos, dado el reducido número de personajes que tenía la pieza, y porque le resultaba estimulante montar a un autor que nunca había llevado a escena y en el que se había basado para su puesta en escena de *El rey Lear* (introduciendo materiales de deshecho tras la tormenta) [Armada, 1984]. De este autor, que siempre le ha atraído, dice:

Ver *Esperando a Godot* me causó perplejidad, Beckett ha supuesto para el teatro contemporáneo no solo vanguardia y ruptura en el momento que surgió, sino que ha marcado pautas a la hora de montar su teatro. (...) Pienso que Beckett lo que incorpora a su teatro no son situaciones absurdas, sino desesperadas. Su lenguaje no es el del teatro del absurdo. Es un autor que todo él es una fórmula en sí mismo. (...) Me gustan los personajes de Beckett, las situaciones que

³⁶⁶ Se sintió muy atraído, por ejemplo, por los *angry young men*: John Osborne, Kingsley Amis, Alan Sillitoe...

plantea, lo escueto de su forma de expresión y la enorme poesía que esta contiene. (...) Sus obras tienen algunas de las características de los carros blindados y de los tontos: aunque se dispare contra ellos y se les tiren tartas de crema siguen su camino impertérritos [Torres, 1985].

Teatro norteamericano

Eugene O'Neill:

Largo viaje hacia la noche (1988)

William Faulkner:

Réquiem por una mujer (1956)

Tennessee Williams:

La rosa tatuada (1958)

Arthur Miller:

Panorama desde el puente (2000)

William Luce:

Emily (sobre textos de Emily Dickinson recopilados por Timothy Helgeson) (1983)

Robert Marasco:

El cuaderno rojo (1970)

Robert James Waller:

Los puentes de Madison (2002)

Narros trabaja sobre textos de Faulkner, Williams, Marasco, Luce, O'Neill, Miller y Waller. Dice el director: «Faulkner hace un retrato de la cultura americana, de la hipocresía americana, muy tremendo; quizá fue esto lo que me interesó» [Amestoy Eguiguren, 2002 a].

En una entrevista con Laborda [1958], con motivo del estreno de *La rosa tatuada*, un joven Miguel Narros declara que «el teatro de Tennessee Williams, siempre interesante y siempre muy humano, adquiere en esta obra una enorme importancia poética. Asimismo su desarrollo es valiente, sin concesiones».

Para Narros, O'Neill aborda el tema del fracaso del sueño americano. Hace un planteamiento de lo cotidiano lleno de simbologías, y piensa que al público español, aunque

no le interese la forma de vida de la gente estadounidense, sí capta lo que le pasa al ser humano [Galán, 1988].

Curiosamente el estreno de la pieza de Miller *Panorama desde el puente* coincidirá con la puesta en pie de otro texto clave del mismo autor, *Muerte de un viajante*, llevada a cabo por Juan Carlos Pérez de la Fuente. Fueron revisitaciones necesarias en el panorama teatral español, dada la importancia de este dramaturgo.

Teatro hispanoamericano

Hilda Bates:

Tres amigas (1963)

Mario Vargas Llosa:

La chunga (1987)

Narros presentó una puesta en escena de un poco afortunado texto de la autora argentina Hilda Bates, finalista del Premio Tirso de Molina. También dirigió un texto del autor hispanoperuano Mario Vargas Llosa: *La chunga*, título que, precisamente, ha sido retomado en 2013 por Joan Ollé para una puesta en escena en el Teatro Español. Narros, como se ve en los comentarios publicados en prensa, se sintió tentado a rechazar la oferta del montaje de este texto porque presentaba un universo localista ajeno al del director. También es posible que considerase escasa su sustancia dramática, como matizó parte de la crítica en su momento.

Textos como herramienta docente

Por lo que nos cuentan Ignacio Amestoy y Francisco Vidal, sabemos que, en el periodo del TEM Narros podía decidirse por trabajar desde una escena de *Los cazadores*, del autor mexicano Paco Ignacio Taíbo I, hasta *La dama no es para la hoguera*, de Christopher Fry, pasando por *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller; *Prometeo encadenado*, de Esquilo; *El despertar de la primavera*, de Frank Wedekind; o *Té y simpatía*, de Robert Anderson. Por su parte, Begoña Valle, que ha acompañado a Narros en gran parte de su etapa docente posterior, considera que Narros, como profesor, tenía predilección por títulos como *Largo viaje hacia la noche* —especialmente la escena de los dos hermanos—, *El sueño de una noche de verano* y los clásicos españoles del Siglo de Oro.

Otros textos no representados

Hubo textos que Narros deseó dirigir en algún momento de su carrera pero cuyo proyecto no llegó a buen término. Fue el caso de *La gaviota*, de Fernán Caballero, sobre el que Narros quiso hacer un espectáculo de danza con Manuela Vargas en el año 1985 [Bejarano, 1985]; *Los soldados*, de Lenz; *La gaviota*, de Chéjov; *El astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca [Celis, 2000]; *El infamador*, de Juan de la Cueva; *Las amistades peligrosas*; un *Quijote* que representase las cinco personalidades del protagonista [Gutiérrez, 1988]; los dos *Edipo* de Sófocles unidos —se quiso desarrollar en el Teatro Español, pero probablemente el proyecto se frustró por la muerte de su protagonista, José Bódalo—; *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca —deseó afrontarlo en varios momentos pero, según dice Celestino Aranda, nunca se encontró la circunstancia ideal, por problemas con derechos de autor o coincidencias con los montajes de otras compañías—; la *Celestina*, que trató de hacer con María Casares en el año 1984³⁶⁷; o una *Lisístrata*, de raíz flamenca, que se propuso estrenar en el año 2006.

A principios del siglo XXI, cuando le preguntaron al director por los montajes que deseó poner en pie pero que no consiguió sacar adelante, contestó: «¿La *Celestina*? Me gustaría que Celestina no caminase por encima del escenario, sino por debajo. Todo estaría lleno de practicables y Celestina surgiría como de un mundo subterráneo que emergiese hacia el mundo que está en la superficie. ¿*Edipo rey* y *Edipo en Colona*? En el Edipo sí hay muchas cosas pensadas. Toda la parte de la peste, donde habría una especie de gran éxodo, de sacerdotes... Todo el primer Edipo iba a ser rodeado de agua. Mientras el segundo iba a estar rodeado de tierra. El tercero..., queda por pensar si se hacía sobre los *Siete contra Tebas* o sobre *Antígona*. ¿*La Gaviota*? Haría un montaje realista, pero idealizando ese realismo» [Amestoy Eguiguren, 2002 a: 52].

³⁶⁷ No lograron producirla por problemas de reparto. Casares no pudo asumir el personaje y Margarita Lozano y Nuria Espert tampoco. La pieza iba a tener entre cinco y seis horas de duración, posiblemente con una cena incluida en el precio de la entrada. Elicia, Areúsa, Sempronio y Pármene iban a ser interpretados por María Fernanda d'Ocon, María Luisa San José, Emilio Gutiérrez Caba y Santiago Ramos. La escenografía la diseñaría el propio Miguel Narros, y en la versión colaborarían Lourdes Ortiz y Fernando Savater [J. P. G., 1984].

IV. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El estudio que se ha desarrollado lleva por título *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*. Una cabecera con pleno sentido³⁶⁸, ya que nos encontramos ante un profesional, cuyo trabajo, a lo largo del segunda mitad del siglo XX, ha transformado, enriquecido y afianzado la escena española, marcando un camino sin el cual nuestro teatro no sería lo que es. No es posible entender el teatro español sin tener en cuenta a Miguel Narros.

Porque Narros, como se ha visto, fue actor y pudo palpar de primera mano los mecanismos de la interpretación para luego establecer el puente necesario entre el actor y el director —convirtiéndose en un espléndido director de actores—. Fue joven actor y se interesó por el trabajo de hombres de la escena como Luca de Tena, Felipe Lluch o el renovador Jardiel Poncela, del que recordaba una maqueta con escenarios móviles, giratorios y ascensores [Vílora, 2013]; fue actor y se dejó enamorar por esa época de maravillosas y variopintas intérpretes españolas y extranjeras como Elvira Noriega³⁶⁹, Amelia de la Torre, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Ginger Rogers o Bette Davis; fue actor y compartió las tablas con reconocidos cómicos como Guillermo Marín, José María Rodero o Francisco Rabal; fue actor y pisó desde la adolescencia tanto escenarios emblemáticos como el del Teatro María Guerrero como escenarios improvisados al aire libre de pequeños pueblos de España; fue actor y se dejó guiar por la mano de espléndidos profesores como Carmen Seco, en lo que hoy es la reconocida Real Escuela Superior de Arte Dramático de la que fue alumno, y directores de primera fila como Humberto Pérez de la Ossa y, sobre todo, Luis Escobar, conocedor del teatro extranjero, cuya capacidad de innovación y creatividad trajo aire fresco al vetusto teatro de la posguerra; fue actor y se empapó con gran inteligencia de la gente culta que le rodeaba y que le podía enriquecer como creador.

³⁶⁸ Varias son las tesis doctorales sobre dirección de escena realizadas en estos últimos años que llevan o llevarán un título semejante en el que sólo cambia el nombre del director en cuestión. Remito a la tesis redactada por Vene Herrero (*José Estruch: apuntes para la Dirección Escénica en España*), presentada en la Universidad Complutense, y que figura en la bibliografía.

³⁶⁹ Le fascinaba su forma de decir el verso y la espiaba siempre que podía entre cajas. Celestino Aranda recuerda lo bien que imitaba Narros a la actriz.

Narros no tuvo miedo en mirar más allá y poner la vista en lo que se estaba haciendo en el extranjero, trasladándose a París, relacionándose con Gérard Philipe, María Casares o Jeanne Moreau, y trabajando con Jean Vilar —de quien aprendió cómo el actor, creador de múltiples personajes, es el que da vida al texto, al tiempo que el texto le da al actor una forma de pensamiento y comportamiento—; pero tampoco quiso desdeñar aquello que se hacía en otras ciudades españolas, como Barcelona, donde vivió algunos años.

Narros fue también profesor, en escuelas públicas y privadas, maestro de hombres y mujeres de la escena de renombrado prestigio que no habrían llegado a ser lo que son sin el impulso de este espléndido mentor que les guió en las aulas y en las tablas. Ana Belén³⁷⁰, Carlos Hipólito, José Luis Alonso de Santos, Nuria Gallardo o Carmelo Gómez son algunos de estos nombres. Y es que Narros trabajó con casi toda la profesión actoral: desde María Fernanda d'Ocon, Arturo Fernández, Mari Carmen Prendes, María Luisa Merlo, Carlos Lemos, Nati Mistral, Aurora Redondo, Enriqueta Carballeira, Agustín González o José Luis Coll, pasando por Imanol Arias, Pedro Casablanc, Juan Gea, Clara Heyman o Eusebio Poncela, y llegando hasta Javier Cámara, Aitana Sánchez-Gijón, Miguel del Arco, Blanca Portillo o María Adán. Narros fue profesor, como decimos, y apoyó firmemente a William Layton para que en España se pudiese dar inicio, en un momento muy concreto, a un nuevo modo de entender la interpretación y el teatro.

Miguel Narros fue gestor, director en dos ocasiones de un importante teatro público —el Teatro Español—, entre 1966 y 1970 y entre 1984 y 1989; al tiempo que creador de numerosas iniciativas privadas.

Narros, además, fue uno de los más importantes diseñadores de vestuario del momento —como hombre pleno de teatro que era, sabía trabajar también espléndidamente con la luz o con el espacio—. Empezó a dibujar con Manuel Comba y Vitín Cortezo, de quien siempre guardó un fantástico recuerdo, y trabajó profesionalmente como figurinista desde 1959, asumiendo retos tan apoteósicos como los trescientos trajes de la *Fiesta barroca* (1992). Hoy son deudores de su trabajo personalidades tan relevantes como Sonia Grande, colaboradora habitual de Woody Allen.

³⁷⁰ La vida les unió en el rodaje de *Zampo y yo*, película dirigida por Luis Lucía en el año 1965, donde Narros estaba como supervisor de vestuario. Él le preguntó a la niña si quería ser una actriz de verdad y la condujo hasta el TEM para que aprendiese a actuar. Ella siempre ha dicho que él era su Pigmalión, y él respondía «y tú, mi Galatea». Decía Ana Belén: «Después de tantos años de trabajo, quizá una de las cosas que tengo más claras es que si yo existo en este momento, si he llegado a tener una ética y una estética de mi profesión, y a amarla como la amo, ha sido por ti» [Monleón, 1983 d].

Y Miguel Narros fue, fundamentalmente director de escena. Director de nada más y nada menos que ciento treinta montajes en sesenta años, prácticamente todos ellos de primera fila. Con títulos tan emblemáticos como *El rey Lear*, *Numancia* o *El sí de las niñas*. Fue director no solo de espectáculos teatrales, sino también musicales o de danza, y trabajó asimismo en cine y televisión, aunque le agradase menos. Fue un creador capaz de afrontar desde un monólogo —formato que no le gustaba especialmente— a un espectáculo con centenares de participantes, y que se encargó de montajes producidos por él mismo, por teatros públicos —como la Compañía Nacional de Teatro Clásico— o por compañías privadas.

Narros trabajó principalmente en Madrid pero también dirigió montajes en otros lugares como Andalucía, Valencia o Navarra. Y no dudó en desplazarse al extranjero cuando le llegaron las oportunidades, como la que se dio en Nueva York en 1972.

Ejerció su profesión en un momento en el que tenía como compañeros a otros grandes directores de escena —que presentaron propuestas muchas de ellas emblemáticas por su compromiso político o por su interés escénico—; directores como José Tamayo —cuyo trabajo despertó especialmente el interés de William Layton y supuso una de las razones por las que el pedagogo decidió quedarse en España³⁷¹—, Adolfo Marsillach³⁷², José Luis Alonso³⁷³, Alberto González Vergel³⁷⁴, Lluís Pasqual³⁷⁵ o José Luis Gómez³⁷⁶, entre otros³⁷⁷.

Fue además un director preocupado por todos los ámbitos de la puesta en escena, y que colaboró con los mejores. Dio al espacio el desarrollo que merecía más allá de una decoración. Y concibió el figurinismo como un arte de primera fila, pleno en su sentido escénico y narrativo. Fue un renovador de la escena española, con ideas escénicas tan

³⁷¹ Recordemos su versión de *Calígula*, de Albert Camus, en el Teatro Bellas Artes (1963), o su montaje de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán (1971).

³⁷² Con puestas en escena como la de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en el Teatro Español (1968), o sus trabajos posteriores en el Teatro de la Comedia. Mariano de Paco Serrano leerá a lo largo de este curso 2015-2016, en la Universidad de Murcia, una tesis doctoral sobre el trabajo de Marsillach en el Teatro de la Comedia.

³⁷³ Estrena piezas como *El rey se muere*, en el Teatro María Guerrero (1964), o *Romance de Lobos*, de Valle-Inclán (1970). Gabriel Quirós Alpera presentó en la Universidad Complutense de Madrid y en Queen Mary University of London una tesis doctoral sobre José Luis Alonso y la dirección escénica en España, codirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo.

³⁷⁴ Estrenó *La camisa*, de Lauro Olmo, en el Teatro Goya (1962) y puso en pie en el Teatro Español *Medea*, de Séneca, en versión de Miguel de Unamuno (1971).

³⁷⁵ Con estrenos como *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Christopher Marlowe, en el Teatre Lliure (1978), o *El público*, en el Teatro María Guerrero (1983).

³⁷⁶ Estrena piezas como *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán (1995), o *Entremeses*, de Cervantes (1996), en el Teatro de la Abadía de Madrid, gestionado por él mismo.

³⁷⁷ Creyó que era la forma, no los fines, lo que le diferenciaba de los otros directores de su generación. Cada uno tenía su personalidad, y eso se imprimía en el montaje. Narros se consideraba meticuloso en la interpretación y con una estética personal que aplicaba a su propia vida [García, 1983].

revolucionarias que en su momento muchas de ellas no fueron plenamente comprendidas. A día de hoy, cuando llega un nuevo espectáculo pretendiendo ser rompedor, Nuria Gallardo siempre encuentra que lo planteado por su director ya lo realizó Narros con varias décadas de antelación.

Narros desarrolló su trabajo durante un periodo afortunado en lo que respecta a la crítica teatral, y su trabajo pudo ser valorado por grandes periodistas culturales como Lorenzo López Sancho, Eduardo Haro Tecglen, Javier Villán, Enrique Centeno, Ignacio García Garzón o su cercana amiga Rosana Torres. Las consideraciones realizadas por todos ellos han sido analizadas en uno de los capítulos de esta tesis. Los críticos y comentaristas de las grandes ciudades analizarán sus propuestas, pero el trabajo de Narros también tendrá entrada en la sección de espectáculos de los periódicos de pequeñas ciudades de provincia, por las innumerables giras que llevó a cabo. Estudiar los análisis publicados acerca del teatro de Narros es conocer el estado del periodismo cultural de la segunda mitad del siglo XX y la entrada en el siglo XXI. Resulta emocionante, por ejemplo, comprobar que una de las primeras críticas que le hicieron a Narros —la correspondiente al espectáculo titulado *Historia de vasco*— fue publicada en el número uno de la revista *Primer Acto*.

Además, las piezas de Narros fueron documentadas por los mejores fotógrafos de cada periodo. Artistas como Gyenes, Besabe, Mengotti, Piscis, Manuel Martínez Muñoz, Bielva, Pedro Pablo Hernández, Fernando Suárez, Álvaro García Pelayo, Mariano Casado, Ros Ribas, Chicho, Pablo Santana, Giorgio Lombardi, Javier Granda, Jero Morales, Carmen Picazo, Atin Aya, Fernando Alda, Boni, Anastasio Ciudad, Chus Terán o Daniel Alonso captaron en imágenes las piezas del maestro de la puesta en escena. Algunas de estas fotografías pueden verse en el CD que se adjunta.

El trabajo de Narros fue reconocido y recibió innumerables galardones —aunque aparentemente nunca les dio demasiada importancia, ya que no consideraba que fuesen representativos de nada [Amestoy Eguiguren, 2012]—, entre ellos, la Medalla de Oro de Valladolid (su primer premio en el año 1968), el Premio Dédalo en 1985, el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones (en el año 1959 y en 1986), el Premio El Espectador y la Crítica en dos ocasiones también, el diploma de Caballero de la Orden de las Artes y de las Letras concedido por el Ministerio de Cultura Francés, el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en 2000, la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 2001, el Max al mejor director por *Panorama desde el puente* en 2002, el Premio Corral de Comedias Festival de Almagro en 2002 (junto a su pareja artística Andrea D’Odorico), el Premio de las Artes

de Castilla-La Mancha en 2004 y el Max de Honor en 2009. Incluso una semana antes de fallecer le fue concedido el Premio Fuente de Castalia.

No le faltaron admiradores en la recepción del conjunto de su obra, vasta e importante en la sociología del teatro español contemporáneo [Haro Tecglen, 1989]. Los estrenos de Narros eran tomados como acontecimientos anuales que generaban siempre la llegada de fieles y admiradores, conocidos y anónimos: desde Francisco Nieva, que le alababa como «creador incontaminado», hasta Mari Carmen Prendes, que destacaba «su gran imaginación», pasando por José Luis Pellicena, para el cual Narros era «la creatividad y el estímulo», o Analía Gadé, que le consideraba «un maestro de actores» [Monleón, 1983 d]. El trabajo de Narros siempre tuvo en cuenta al público.

Narros, en sus setenta años de profesión, se alzó como uno de los grandes de la escena en España. Su comportamiento partió de un profundo y respetuoso amor al teatro —y también a la vida—; amor que inculcó en la hermosa y unida familia teatral que fue formando paso a paso. Trabajó por y para la profesión, y por y para el público y la sociedad, ofreciendo una actitud y unos resultados constantes, coherentes, uniformes, serios y elegantes. Aprovechó los buenos momentos y también supo sacar lecciones de aquellos más complicados —aunque siempre estuvo bien apoyado—, en una lucha continua en busca de la superación y del buen hacer.

Como ya se ha dicho, tuvo una perspectiva visionaria y una actitud muy valiente a la hora de afrontar los límites de las artes escénicas en la segunda mitad del siglo XX; fue un creador extraordinariamente novedoso, al tiempo que supo guardar como nadie el respeto a la tradición. No dudaba a la hora de apostar por la interdisciplinariedad —no hay que olvidar su pasión por el flamenco—, la experimentación con el espacio o la elección de un actor joven o desconocido para un reparto —aunque siempre contó con sus actores de confianza en los que podía apoyarse para encontrar seguridad—. Le estimulaba además sobremanera el hecho de montar propuestas complejas; se crecía ante las adversidades.

Su teatro partía siempre del texto y de la fidelidad absoluta a los autores, entre los que veneraba a Lope de Vega, Shakespeare, Lorca o Pirandello, hasta el punto de montar sus textos en más de una ocasión. Tenía Narros la virtud de dar audaces vueltas a las obras que manejaba, sin por ello resultar desleal al original. Y, como amante de las palabras que era, extraía sentido a cada una de las que figuraban en un libreto. Para él era prioritario saber lo que se quiere contar a la hora de afrontar un texto.

Sin obviar el compromiso con la contemporaneidad, su trabajo partió principalmente del juego y del poder de la imaginación. Quería que el escenario fuese un espacio de libertad donde el artista se realizase, y en el que nunca se olvidase el sentido del humor. Por encima del realismo, a lo largo de su carrera le acompañó una especial inclinación por aquellas piezas que le permitían dar el salto hacia la irrealidad y el lirismo. Valoraba la técnica, inculcada por Layton, y la consideraba necesaria, pero prefería huir de lo sistemático, del análisis excesivo, y partir del desorden, de la improvisación y de la intuición a la hora de crear.

Su meta como artista era encontrar la belleza y la perfección, hasta el punto que se vio tentado por el preciosismo. Buscó esa belleza en el gesto, en la escenografía, en el vestuario y en todos los componentes de la puesta en escena. La plástica en sus montajes estuvo siempre excepcionalmente servida, gracias al gusto exquisito que le caracterizaba.

Trató de trabajar con espacios vacíos, sencillos, desnudos, con pocos elementos pero muy selectos. Concebía esos espacios en todas sus dimensiones, sacándoles el máximo provecho, en relación a aspectos como las entradas y salidas, los suelos o la profundidad matizada por gasas. En esta tarea, y en otras muchas, le acompañó casi toda su carrera su mano derecha, el arquitecto Andrea D'Odorico.

Narros destacó especialmente por ser un magnífico director de actores; daba importancia a todo aquel que estuviese sobre el escenario, aunque solo fuese un figurante. Se le achacaron, no obstante, errores recurrentes como el exceso de acción o la morosidad en algunos planteamientos rítmicos. Era un virtuoso a la hora de hacer entender a los actores cómo eran sus personajes (basándose incluso en los más mínimos detalles), mover grandes grupos, manejar objetos o crear segundas acciones. Tenía asimismo una extraordinaria habilidad para reunir equipos de trabajo y que esos equipos fuesen a favor del montaje; algo fundamental en el universo de la escena.

Era un profesional incansable, al que le encantaba divertirse en el trabajo, riguroso, exigente y muy difícil cuando no conseguía lo que quería. Era un hombre curioso y cultivado, gran observador de la realidad y profundo conocedor del alma humana; aspectos que le ayudaron a la hora de afrontar su profesión. También le pesó su timidez, que le hizo una persona insegura en muchas de las manifestaciones de la vida, todas aquellas que le sacaban de su reino: el escenario.

Narros murió en el año 2013 dejándonos huérfanos a gran parte de la profesión, pero también habiendo construido un camino de referencia para la cultura.

SUMMARY

History of stage direction in Spain: Miguel Narros

The year 2013 saw the passing of Miguel Narros, one of the most outstanding men of theatre of recent decades, and a creator to whom we remain in debt today. His extensive legacy deserves a special place in our memory and stands as a subject of study of the keenest interest, in view of the increasing amount of research being done on the discipline of stage direction.

The objective of the thesis being presented is to provide an overview of Narros' work, so as to draw conclusions related to the situation of theatre in Spain throughout the second half of the twentieth century and in the early twenty-first century and to elucidate the director's poetic conception and a theory of his stage practice.

The thesis has focused on the director's biography—in which work and personal life are closely intertwined—, the artistic and technical credits and dates of his stage productions, the compiling and summarising of a number of reviews in the press, the classification and discussion of the different historical and literary periods dealt with by the director, as well as the poetics of his theatre (his points of reference, his conception as stage director—form and content— and his position on the elements that make up a stage production). Also attached is a selection of photographs of more than half of his stagings (in addition to some of the director himself) which are testimony to his creation and a reflection of a number of the characteristics of his theatre.

The study—based on information from the written press, public and private archives (which provided everything from photographs to handbills) and a number of personal interviews, among other sources— reveals a professional whose work transformed, enriched and consolidated the Spanish stage. Indeed, Spanish theatre simply cannot be understood without taking into account Miguel Narros.

Narros worked as an actor and immersed himself in the teachings of the figures that populated the theatre world of the mid-twentieth century, such as Jardiel Poncela, Elvira Noriega, José María Rodero, Carmen Seco and, above all, Luis Escobar. He set his sights

on what was being done outside Madrid and became familiar with the theatre of cities like Paris (where he worked with Jean Vilar), Barcelona or New York. Narros was also a teacher in public and private educational institutions (and promoter of the innovative working method of William Layton in Spain), maestro of prestigious men and women of the theatre who could not have become what they are without the support of this outstanding mentor, who guided them in both classrooms and on the boards, including: Ana Belén, José Carlos Plaza or Carlos Hipólito. Virtually the entire profession, at one point or another, passed through the theatrical world of Miguel Narros. He was a manager, twice director of an important public theatre (the Teatro Español) and creator of numerous private initiatives (Teatro del Arte, Producciones Faraute S.L. or Producciones Andrea D'Odorico S.L.).

And Miguel Narros was essentially a stage director. He premiered one hundred and thirty stage productions over sixty years, nearly all of them top of the line, including *King Lear*, *Numancia*, *Six Characters in Search of an Author*, *When Five Years Pass*, *The Trickster of Seville*, and *The Maidens' Consent*. He directed not only theatre productions, but also musicals and dance—for he loved flamenco—and worked in film and television. He was active at a time when his colleagues included other great stage directors, such as José Tamayo, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso, etc.

As a director, he also looked after all aspects of staging, and he worked with the best—adaptors, musicians, etc.— He gave space the development it merited, beyond mere decoration. And he conceived costume design as a pre-eminent art form, in its stage and narrative plenitude. He was one of the most important costume designers of his time and, as a man steeped in the theatre, he also knew how to splendidly manage light and sound. Today, even internationally renowned professionals like Sonia Grande are indebted to his work.

Narros' career also spanned a period that was fortunate with regard to theatre criticism, and his work was extensively covered with by major cultural journalists like Lorenzo López Sancho and Eduardo Haro Tecglen. Commentators in the big cities discussed his offerings, but Narros' productions would also have a place in the dramatic arts section of small provincial cities, due to the countless tours upon which he embarked. To study the criticism of Narros' theatre is to gain knowledge of the state of cultural journalism in the second half of the twentieth century and the early years of the twenty-first century. In

addition, Narros' works were documented by the best photographers of his day, such as Gyenes, Ribas or Chicho.

Narros' work achieved renown and he won countless awards, and there was no dearth of admirers of his vast and substantial body of work in the sociology of contemporary Spanish theatre. Narros' premieres were received as major annual events that always brought out followers and admirers.

In his seventy-year career, Narros became one of the greats of theatre in Spain. His approach was rooted in a deep and respectful love for theatre, a love that he instilled in the theatre family he endeavoured to create. He worked on behalf of and for professionals, on behalf of and for the audience and society at large, with an attitude and results that were constant, coherent, uniform, serious, elegant and commensurate with the times, as shown in the study. He benefited from good times and he also knew how to draw lessons from more difficult times —although he was always well supported— in a continuous effort to go one step beyond and do things well.

He had a visionary perspective and a highly courageous attitude in facing the limits of the dramatic arts of his era; he was an extraordinarily innovative creator, while he managed to respect tradition better than anyone. He never hesitated in undertaking interdisciplinary work, experimenting with space or selecting a young or unknown actor for a role, although he always had a number of trusted actors he could turn to. He also found it quite stimulating to take on complex projects, and he thrived in the face of adversity.

His theatre was always rooted in the text and in absolute faithfulness to authors, amongst whom he venerated Lope de Vega, Shakespeare, Lorca and Pirandello, to the point of staging their texts more than once. Another of his passions was English-language literature. He was not particularly inclined towards contemporary Spanish dramaturgy, however. Narros had the virtue of audaciously turning upside down the works he tackled, but without betraying the original. And, as the lover of language that he was, he found meaning in every one of the words in a libretto. For him, it was paramount to clearly know what story is being told when dealing with a text.

Without overlooking his commitment to being contemporary, his work was mainly based on playfulness, and on the power of the imagination. He wanted the stage to be a space of freedom in which the artist could realize himself, a place where one never forgot one's sense of humour. More than realism, throughout his career he felt a special inclination for plays that allowed him to make the leap towards unreality and poetry. He

prized the study of theory and knowledge of technique, and thought they were necessary; but he preferred to eschew systems or excessive analysis, and he was committed to disorder, improvisation and intuition in the creative process.

His goal as an artist was to discover beauty and perfection. And he pursued these objectives in gestures, scenography, characterisation, and in all the components of staging. The visual arts in his productions were always extraordinarily accomplished, due to the exquisite taste he possessed.

He gravitated towards empty, simple and uncluttered spaces, with very few but select items. He conceived these spaces in all their dimensions, making the most of them with respect to aspects like entrances and exits, floors or depth tempered by chiffon, for example. In these tasks, and in many others, he was assisted throughout nearly his entire career by his right-hand man, the architect Andrea D'Odorico.

Narros was particularly outstanding as a director of actors: he considered everyone on a stage to be important, even walk-ons. He was criticized, however, for recurring errors such as an excess of action or delays in certain rhythmic conceptions. He was a virtuoso in making his actors understand what the characters were like, even making use of the most minor details to do so, in moving large groups and casts with crowds (his *Baroque Festival* is unforgettable), in handling objects or in creating both main and secondary actions. He also had an exceptional ability to bring together teams and make those teams work in favour of the staging.

He was a tireless professional, who loved having fun in his work; rigorous and demanding, and tough when he couldn't get what he wanted. He was a curious and learned man, a great observer of reality, and deeply knowledgeable of the human soul, although he was weighed down by a shyness that made him an insecure person in many of life's manifestations, such as handling words, writing, and in anything else that took him away from his domain: the stage.

APÉNDICES

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

En un CD adjunto se incluyen imágenes de setenta y cuatro de los montajes dirigidos por Miguel Narros, así como once fotografías escogidas de la vida del director (retratos, ensayos, etcétera). De cada montaje se presentan entre una y cinco fotografías. A través de las instantáneas de los espectáculos se pretende no solo ofrecer testimonio de la propuesta escénica, sino ilustrar algunas de las características propias del teatro de Narros. Se puede observar en ellas, entre otras cosas, el trabajo gestual de los actores (la relevancia del movimiento, la proxémica —por ejemplo, se emplea en muchas ocasiones el contacto directo entre personajes a través de abrazos—, el histrionismo, el manejo del suelo o las alturas contrastadas en las que se sitúan los intérpretes), la meditada disposición del mobiliario en la escena y aquel que usa de manera más recurrente (bancos, mesas, sillas, taburetes, etcétera), la precisa y no poco abundante utilería, la caracterización (detallada, teatral, contemporánea y arriesgada), la concepción del vestuario (con los cambios de traje o complementos, el manejo del color, el volumen, los acabados, las radicales apuestas estéticas o la belleza de las propuestas), la escenografía (tan pendiente de las líneas arquitectónicas, de los diversos niveles posibles o de la limpieza del espacio para posibilitar la creación sin limitaciones), la repetición de títulos (con sus divergencias y semejanzas), o las características de sus repartos (desde aquellos en los que se incorporan grandes grupos hasta los que se apoya en actores fetiche o artistas afamados).

En las próximas líneas se ofrecerá un listado de las fotografías seleccionadas. En ellas se proporcionarán los siguientes datos: título, lugar de representación, fecha y fotógrafo. En aquellos casos que no se indique alguno de estos datos es porque tal dato es desconocido.

Las imágenes provienen en su mayoría del Centro de Documentación Teatral y del archivo personal de Antonia García Narros, sobrina del director.

- 1.1 *Las mujeres sabias*. 1956. Barceló.
- 1.2 *Las mujeres sabias*. 1956.
- 2.1 *El triunfo del amor*. 1958.
- 2.2 *El triunfo del amor*. 1958.
- 3.1 *Auto de la pasión*. Teatro Beatriz, Madrid. 1958. Basabe.
- 3.2 *Auto de la pasión*. Teatro Beatriz, Madrid. 1958. Basabe.
- 4.1 *Los milagros del jornal*. Teatro Español, Madrid. 22-12-1964. Gyenes.
- 4.2 *Los milagros del jornal*. Teatro Español, Madrid. 22-12-1964. Gyenes.
- 5.1 *El villano en su rincón*. Teatro Español, Madrid. 22-12-1964. Gyenes.
- 5.2 *El villano en su rincón*. Teatro Español, Madrid. 22-12-1964. Gyenes.
- 5.3 *El villano en su rincón*. Teatro Español, Madrid. 22-12-1964. Gyenes.
- 6.1 *Numancia*. Teatro Español, Madrid. 1966. Gyenes.
- 6.2 *Numancia*. Teatro Español, Madrid. 1966. Gyenes.
- 7.1 *El rey Lear*. 26-03-1967.
- 7.2 *El rey Lear*. 26-03-1967.
- 7.3 *El rey Lear*. 26-03-1967.
- 8.1 *Las mujeres sabias*. Teatro Español, Madrid. 14-09-1967.
- 8.2 *Las mujeres sabias*. Teatro Español, Madrid. 14-09-1967.
- 9.1 *El rufián Castrucho*. Teatro Español, Madrid. 29-04-1968. Basabe.
- 9.2 *El rufián Castrucho*. Teatro Español, Madrid. 29-04-1968. Basabe.
- 10.1 *Las mocedades del Cid*. Teatro Español, Madrid. 15-11-1968. Gyenes.
- 10.2 *Las mocedades del Cid*. Teatro Español, Madrid. 15-11-1968. Gyenes.
- 11.1 *Medida por medida*. Teatro Español, Madrid. 29-01-1969.
- 11.2 *Medida por medida*. Teatro Español, Madrid. 29-01-1969.
- 12.1 *Te espero ayer*. 28-02-1969.
- 12.2 *Te espero ayer*. 28-02-1969.

- 12.3** *Te espero ayer*. 28-02-1969.
- 13.1** *El sí de las niñas*. Teatro Español, Madrid. 08-04-1969. Gyenes.
- 13.2** *El sí de las niñas*. Teatro Español, Madrid. 08-04-1969. Gyenes.
- 13.3** *El sí de las niñas*. Teatro Español, Madrid. 08-04-1969. Gyenes.
- 14.1** *La paz*. 23-12-1969. Gyenes.
- 14.2** *La paz*. 23-12-1969.
- 14.3** *La paz*. 23-12-1969. Gyenes.
- 15.1** *El condenado por desconfiado*. Teatro Español, Madrid. 06-03-1970. Manuel Martínez Muñoz.
- 15.2** *El condenado por desconfiado*. Teatro Español, Madrid. 06-03-1970. Manuel Martínez Muñoz.
- 16.1** *La marquesa Rosalinda*. Manuel Martínez Muñoz.
- 16.2** *La marquesa Rosalinda*. Manuel Martínez Muñoz.
- 16.3** *La marquesa Rosalinda*. Manuel Martínez Muñoz.
- 17.1** *Los niños*. 1970. Manuel Martínez Muñoz.
- 17.2** *Los niños*. 19-06-1970.
- 18.1** *Sabor a miel*. 26-03-1971.
- 18.2** *Sabor a miel*. 26-03-1971.
- 19.1** *Hedda Gabler*. Teatro Muñoz Seca, Madrid. 21-12-1971. Manuel Martínez Muñoz.
- 19.2** *Hedda Gabler*. Teatro Muñoz Seca, Madrid. 21-12-1971. Manuel Martínez Muñoz.
- 20.1** *La cocina*. Teatro Goya, Madrid. 07-09-1973. Manuel Martínez Muñoz.
- 20.2** *La cocina*. Teatro Goya, Madrid. 07-09-1973. Manuel Martínez Muñoz.
- 21.1** *Los gigantes de la montaña*. Teatro María Guerrero, Madrid. 18-03-1977. Manuel Martínez Muñoz.
- 21.2** *Los gigantes de la montaña*. Teatro María Guerrero, Madrid. 18-03-1977. Manuel Martínez Muñoz.
- 21.3** *Los gigantes de la montaña*. Teatro María Guerrero, Madrid. 18-03-1977. Manuel Martínez Muñoz.

- 22 *Tío Vania*. 1978.
- 23.1 *Así que pasen cinco años*. 1978. Manuel Martínez Muñoz.
- 23.2 *Así que pasen cinco años*. Teatro Eslava, Madrid. 1978. Bielva.
- 23.3 *Así que pasen cinco años*. Teatro Eslava, Madrid. 1978. Bielva.
- 24.1 *Retrato de dama con perrito*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 1979.
- 24.2 *Retrato de dama con perrito*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 1979.
- 25.1 *Macbeth*. Teatro Español, Madrid. 28-10-1980. Manuel Martínez Muñoz.
25. 2 *Macbeth*. Teatro Español, Madrid. 28-10-1980. Manuel Martínez Muñoz.
- 26.1 *Seis personajes en busca de autor*. 1982.
- 26.2 *Seis personajes en busca de autor*. 1982.
- 26.3 *Seis personajes en busca de autor*. 1982.
- 27.1 *Ederra*. Teatro Español, Madrid. 1983.
- 27.2 *Ederra*. Teatro Español, Madrid. 1983.
- 28.1 *El rey de Sodoma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 27-05-1983. Manuel Martínez Muñoz.
- 28.2 *El rey de Sodoma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 27-05-1983. Manuel Martínez Muñoz.
- 28.3 *El rey de Sodoma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 27-05-1983. Manuel Martínez Muñoz.
- 29 *Don Juan Tenorio*. Almagro. 1983. Bielva.
- 30.1 *El rey Lear*. 1983. Fernando Suárez.
- 30.2 *El rey Lear*. 1983. Fernando Suárez.
- 31.1 *Final de partida*. Real Coliseo Carlos III. 10-05-1984.
31. 2 *Final de partida*. Real Coliseo Carlos III. 10-05-1984.
- 32.1 *Las mujeres sabias*. Madrid. 04-1984. Fernando Suárez.
- 32.2 *Las mujeres sabias*. Madrid. 04-1984. Fernando Suárez.
- 33.1 *El castigo sin venganza*. Teatro Español, Madrid. 15-11-1985. Fernando Suárez.

- 33.2 *El castigo sin venganza*. Teatro Español, Madrid. 15-11-1985. Fernando Suárez.
- 33.3 *El castigo sin venganza*. Teatro Español, Madrid. 15-11-1985. Fernando Suárez.
- 34.1 *El concierto de San Ovidio*. Teatro Español, Madrid. 25-04-1986. Chicho.
- 34.2 *El concierto de San Ovidio*. Teatro Español, Madrid. 25-04-1986. Chicho.
- 34.3 *El concierto de San Ovidio*. Teatro Español, Madrid. 25-04-1986. Ros Ribas.
- 35.1 *El sueño de una noche de verano*. Teatro Español, Madrid. 25-12-1986. Chicho.
- 35.2 *El sueño de una noche de verano*. Teatro Español, Madrid. 25-12-1986. Chicho.
- 35.3 *El sueño de una noche de verano*. Teatro Español, Madrid. 25-12-1986. Chicho.
- 36.1 *La Chunga*. Madrid. 1987. Pablo Santana.
- 36.2 *La Chunga*. Madrid. 1987. Pablo Santana.
- 37.1 *La malquerida*. Teatro Español, Madrid. 03-02-1988. Chicho.
- 37.2 *La malquerida*. Teatro Español, Madrid. 03-02-1988. Chicho.
- 37.3 *La malquerida*. Teatro Español, Madrid. 03-02-1988. Chicho.
- 38.1 *Largo viaje hacia la noche*. Teatro Español, Madrid. 11-1988. Chicho.
- 38.2 *Largo viaje hacia la noche*. Teatro Español, Madrid. 11-1988. Chicho.
- 38.3 *Largo viaje hacia la noche*. Teatro Español, Madrid. 11-1988. Chicho.
- 39.1 *Así que pasen cinco años*. Teatro Español, Madrid. 28-04-1989. Chicho.
- 39.2 *Así que pasen cinco años*. Teatro Español, Madrid. 28-04-1989. Chicho.
- 39.3 *Así que pasen cinco años*. Teatro Español, Madrid. 28-04-1989. Chicho.
- 39.3 *Así que pasen cinco años*. Teatro Español, Madrid. 28-04-1989. Chicho.
- 40.1 *El hospital de los locos*. Teatro Albéniz, Madrid. 11-1988. Chicho.
- 40.2 *El hospital de los locos*. Teatro Albéniz, Madrid. 11-1988. Chicho.
- 41.1 *Don Juan Tenorio*. Venezuela. 1989. Giorgio Lombardi.
- 41.2 *Don Juan Tenorio*. Venezuela. 1989. Giorgio Lombardi.
- 42.1 *El caballero de Olmedo*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1990. Ros Ribas.
- 42.2 *El caballero de Olmedo*. Teatro de la Comedia, Madrid. 25-09-1990. Chicho.

- 42.3 *El caballero de Olmedo*. Teatro de la Comedia, Madrid. 25-09-1990. Chicho.
- 43.1 *Fedra*. 1990. Javier Granda.
- 43.2 *Fedra*. Teatro Albéniz, Madrid. 10-1990. Chicho.
- 43.3 *Fedra*. Teatro Albéniz, Madrid. 10-1990. Chicho.
- 44.1 *Las de Caín*. 01-1991. Carmen Picazo.
- 44.2 *Las de Caín*. 01-1991. Carmen Picazo.
- 44.3 *Las de Caín*. 01-1991. Carmen Picazo.
- 45.1 *La Gallarda*. Sevilla. 04-1992. Fernando Alda.
- 45.2 *La Gallarda*. Sevilla. 04-1992. Fernando Alda.
- 45.3 *La Gallarda*. Sevilla. 04-1992. Fernando Alda.
- 46.1 *Fiesta barroca*. Plaza Mayor, Madrid. 06-07-1992. Buni.
- 46.2 *Fiesta barroca*. Plaza Mayor, Madrid. 06-07-1992. Buni.
- 46.3 *Fiesta barroca*. Plaza Mayor, Madrid. 06-07-1992. Buni.
- 46.4 *Fiesta barroca*. Plaza Mayor, Madrid. 06-07-1992. Buni.
- 47.1 *La truhana*. 1992.
- 47.2 *La truhana*. 1992.
- 47.3 *La truhana*. 1992.
- 48.1 *A puerta cerrada*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 02-02-1993. Chicho.
- 48.2 *A puerta cerrada*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 02-02-1993. Chicho.
- 49.1 *Casi una diosa*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 04-02-1993. Chicho.
- 49.2 *Casi una diosa*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 04-02-1993. Chicho.
- 50.1 *Marat-Sade. Persecución y asesinato de Juan Pablo Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el Señor de Sade*. Teatro María Guerrero, Madrid. 16-02-1994. Chicho.
- 50.2 *Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el señor Sade)*. Teatro María Guerrero, Madrid. 16-02-1994. Chicho.

- 50.3** *Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el señor Sade)*. Teatro María Guerrero, Madrid. 16-02-1994. Chicho.
- 50.4** *Marat-Sade (Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral del Hospicio de Charenton, dirigido por el señor Sade)*. Teatro María Guerrero, Madrid. 16-02-1994. Chicho.
- 51.1** *Los bellos durmientes*. Teatro Marquina, Madrid. 21-09-1994. Chicho.
- 51.2** *Los bellos durmientes*. Teatro Marquina, Madrid. 21-09-1994. Chicho.
- 51.3** *Los bellos durmientes*. Teatro Marquina, Madrid. 21-09-1994. Chicho.
- 52** *Seis personajes en busca de autor*. Teatro Albéniz, Madrid. 26-01-1995. Chicho.
- 53.1** *La discreta enamorada*. 1995. Anastasio Ciudad.
- 53.2** *La discreta enamorada*. Claustro de los Dominicos, Almagro. 19-06-1995. Chicho.
- 54.1** *El sí de las niñas*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1996. Chicho.
- 54.2** *El sí de las niñas*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1996. Chicho.
- 54.3** *El sí de las niñas*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1996. Chicho.
- 55.1** *El yermo de las almas*. Teatro María Guerrero, Madrid. 1996. Chicho.
- 55.2** *El yermo de las almas*. Teatro María Guerrero, Madrid. 1996. Chicho.
- 56.1** *La vida que te di*. Teatro Albéniz, Madrid. 02-02-1998. Chicho.
- 56.2** *La vida que te di*. Teatro Albéniz, Madrid. 02-02-1998. Chicho.
- 57.1** *La Estrella de Sevilla*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1998. Chicho.
- 57.2** *La Estrella de Sevilla*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1998. Chicho.
- 57.3** *La Estrella de Sevilla*. Teatro de la Comedia, Madrid. 1998. Chicho.
- 58** *Los enamorados*. 1998.
- 59** *Mañanas de abril y mayo*. 2000. Chus Terán.
- 60.1** *Panorama desde el puente*. Teatro Albéniz, Madrid. 04-04-2001. Daniel Alonso.
- 60.2** *Panorama desde el puente*. Teatro Albéniz, Madrid. 04-04-2001. Daniel Alonso.
- 61.1** *Tío Vania*. Teatro Albéniz, Madrid. 09-01-2003. Daniel Alonso.
- 61.2** *Tío Vania*. Teatro Albéniz, Madrid. 09-01-2003. Daniel Alonso.

- 61.3 *Tío Vania*. Teatro Albéniz, Madrid. 09-01-2003. Daniel Alonso.
- 62.1 *El burlador de Sevilla*. Teatro Pavón, Madrid. 25-03-2003. Daniel Alonso.
- 62.2 *El burlador de Sevilla*. Teatro Pavón, Madrid. 25-03-2003. Daniel Alonso.
- 62.3 *El burlador de Sevilla*. Teatro Pavón, Madrid. 25-03-2003. Daniel Alonso.
- 62.4 *El burlador de Sevilla*. Teatro Pavón, Madrid. 25-03-2003. Daniel Alonso.
- 63.1 *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Teatro Español, Madrid. 16-09-2004. Daniel Alonso.
- 63.2 *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Teatro Español, Madrid. 16-09-2004. Daniel Alonso.
- 63.3 *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Teatro Español, Madrid. 16-09-2004. Daniel Alonso.
- 63.4 *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Teatro Español, Madrid. 16-09-2004. Daniel Alonso.
- 64.1 *Salomé*. Teatro Albéniz, Madrid. 08-02-2004. Daniel Alonso.
- 64.2 *Salomé*. Teatro Albéniz, Madrid. 08-02-2004. Daniel Alonso.
- 64.3 *Salomé*. Teatro Albéniz, Madrid. 08-02-2004. Daniel Alonso.
- 65.1 *Así es (si así os parece)*. Teatro Valle-Inclán, Madrid. 21-11-2006. Daniel Alonso.
- 65.2 *Así es (si así os parece)*. Teatro Valle-Inclán, Madrid. 21-11-2006. Daniel Alonso.
66. 1 *Ay, Carmela*. 2006.
66. 2 *Ay, Carmela*. 2006.
- 67 *Móvil*. Teatro María Guerrero, Madrid. 16-05-2007. Daniel Alonso.
- 68.1 *La señorita Julia*. Teatro Fernán Gómez, Madrid. 18-03-2008. Daniel Alonso.
- 68.2 *La señorita Julia*. Teatro Fernán Gómez, Madrid. 18-03-2008. Daniel Alonso.
- 68.3 *La señorita Julia*. Teatro Fernán Gómez, Madrid. 18-03-2008. Daniel Alonso.
- 69.1 *La cena de los generales*. 2008.
- 69.2 *La cena de los generales*. 2008.
- 70.1 *La abeja reina*. 2009.
- 70.2 *La abeja reina*. 2009.

- 70.3 *La abeja reina*. 2009.
- 71.1 *Los negros*. Teatros del Canal, Madrid. 25-01-2011. Daniel Alonso.
- 71.2 *Los negros*. Teatros del Canal, Madrid. 25-01-2011. Daniel Alonso.
- 71.3 *Los negros*. Teatros del Canal, Madrid. 25-01-2011. Daniel Alonso.
- 72.1 *Yerma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 10-01-2013. Daniel Alonso.
- 72.2 *Yerma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 10-01-2013. Daniel Alonso.
- 72.3 *Yerma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 10-01-2013. Daniel Alonso.
- 72.4 *Yerma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 10-01-2013. Daniel Alonso.
- 72.5 *Yerma*. Teatro María Guerrero, Madrid. 10-01-2013. Daniel Alonso.
- 73 *La dama duende*. 2013.
74. Miguel Narros. *Infancia*, 1944.
75. Los padres de Miguel Narros y su hermano Paquito.
76. Miguel Narros. *Juventud*.
77. Miguel Narros y Berta Riaza en el Teatro Windsor Palace de Barcelona.
78. Miguel Narros, su cuñado Mario, su hermano Pepe y sus sobrinos.
79. Narros con el equipo de *El castigo sin venganza*, 1985.
80. Ensayo de *Fiesta barroca*, 1992.
81. Miguel Narros. *Madurez*.
82. Narros con el equipo de *El sí de las niñas*, 1996.
83. Miguel Narros y Andrea D'Odorico en los ensayos de *La vida que te di*, Teatro Guerra (Lorca).
84. Ensayo de *Tío Vania*, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA EFE (1994): «Narros dirige el Marat-Sade del CDN», *La Vanguardia* (11-II), p. 41.
- _____ (2001): «Pamplona acoge el estreno nacional de la obra de Fry, dirigida por Miguel Narros», (17-IV).
- ÁLMAGIA, CAROLINA (1995): «El teatro está en un impasse», *Egin* (21-X).
- ALMANSA, LUIS (1983): «Ha estrenado Fernando Arrabal. ¡Qué horror!», *Iluminados y ConVersos*. Suplemento de *Pueblo* dedicado a la cultura.
- ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1978): «*Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, por el TEC», *Primer Acto*, 182 (XII), pp. 44-56.
- _____ (1984): «Con Andrea D’Odorico, escenógrafo de *La casa de Bernarda Alba*», *Primer Acto*, 205 (IX-X), pp. 32-42.
- ÁLVAREZ CABALLERO, ÁNGEL (1984): «Una *Medea* para Manuela Vargas», *El País* (30-VI).
- AMESTOY D’ORS, AINHOA (2003 a): «La música en la puesta en escena de *Mañanas de abril y mayo*, bajo la dirección de Miguel Narros», RESAD (supervisado por Fernando Pérez Ruano; sin publicar).
- _____ (2003 b): «Producciones Andrea D’Odorico S.L.», RESAD (supervisado por Helena Pimenta; sin publicar).
- _____ (2003 c): «Miguel Narros en el Centro de Documentación Teatral», RESAD (supervisado por Fernando Doménech Rico; sin publicar).
- _____ (2004): «Narros vuelve a casa con una revisión del paso del tiempo», *Acotaciones*, 13 (VII-XII), pp. 160-166.
- _____ (2011): «Miguel Narros y el teatro español del Siglo de Oro», Universidad Católica de Valencia.
- AMESTOY EGUIGUREN, IGNACIO (1982): «Sé infiel, pero mira con quién», *Diario 16* (13-III).
- _____ (1983 a): «*El Rey Lear*, una imagen desolada de la condición humana», *Diario 16*.
- _____ (1983 b): «El espectáculo de la fugacidad», *Diario 16*.
- _____ (2002 a). «Miguel Narros: en el filo del teatro». En L. García Lorenzo y A. Peláez (eds.), *Miguel Narros: una vida para el teatro* (pp. 15-52), Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- _____ (2002 b): «Miguel Narros. Director de teatro, homenajeado en Almagro», *El Mundo* (VII).
- _____ (2004): «Andrea D’Odorico. Madrid olvida su historia», *El Mundo* (12-XII).
- _____ (2012)³⁷⁸: «Autorretratos. Los secretos de Miguel Narros», *El Mundo*.
- _____ (2013): «La insatisfacción como motor del arte», *El Mundo* (22-VI).
- AMORÓS, ANDRÉS (1985): «Las pretensiones de “La golfemia”», *Diario 16*.
- ANÓNIMO (1957 a): «*La bruja en zapatillas*», *La Vanguardia Española* (21-IV), p. 26.
- _____ (1957 b): «La semana escénica», *ABC* (7-XII), p. 75.

³⁷⁸ Es posible que se publicase a principios del 2013.

- _____ (1958 a): «Éxito del Esbart Verdaguers», *La Vanguardia* (9-IV), p. 9.
- _____ (1958 b): «El *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, en el Infanta Beatriz», *ABC* (1-IV), p. 60.
- _____ (1958 c): *Ya*.
- _____ (1958 d): *Arriba*.
- _____ (1968): «*El tragaluz*, cuatro veces centenaria», *ABC* (28-IV), p. 111.
- _____ (1971): «Una nueva obra de Alonso Millán en la Comedia», *ABC* (24-IX).
- _____ (1972): «Miguel Narros dirige una obra de teatro en Nueva York», *ABC* (18-III), p. 88.
- _____ (1983 a): «El Teatro del Arte estrena en Madrid su versión de *El rey Lear*, de Shakespeare», *El País* (20-I).
- _____ (1983 b): «En voz baja. Analía Gadé susurra la vida y los poemas de Emily Dickinson», *Cambio 16*.
- _____ (1983 c): «Ignacio Amestoy estrena *Ederra*, una “tragedia clásica” último premio Lope de Vega de teatro», *El País* (19-III).
- _____ (1983 d): «Un polémico Arrabal. *El rey de Sodoma* llega a Madrid», *Efe*.
- _____ (1983 e): «El *Don Juan* de Narros en teatro y televisión», *El País* (22-X).
- _____ (1983 f): «Tras doce años de ausencia, el Tenorio vuelve al teatro y a TVE», *Ya* (25-X).
- _____ (1983 g): *Diario 16* (29-X).
- _____ (1983 h): «Aquí está don Juan Tenorio», *Cambio 16* (7-XI).
- _____ (1984): «*Final de partida. Nada*», Palma de Mallorca, *El día* (19-VI).
- _____ (1985 a): «*El castigo sin venganza*, vuelve a los escenarios en noviembre», Aragón, *El día* (12-V).
- _____ (1985 b): «Recuperado un texto “maldito” de Lope», Aragón, *El día*.
- _____ (1985 c): «Lope de Vega sigue triunfando», Pamplona, *Navarra hoy* (18-XI).
- _____ (1986 a): «*Sueño de una noche de verano*, situada en los años veinte por Narros y Mendoza», *Diario 16*.
- _____ (1986 b): «Estrenan en Madrid una versión novedosa de *Sueño de una noche de verano*», Bilbao, *La Gaceta del Norte* (28-XII).
- _____ (1986 c): «El viernes se estrena *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare», *El Alcázar* (24-XII).
- _____ (1988 a): «Muestra de Arte Dramático: Los vicios disfrazados de locos», *ABC* (1-VI), p. 98.
- _____ (1988 b): «Margarita Lozano y Alberto Closas protagonizan el *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O’Neill», *La Vanguardia* (19-X), p. 38.
- _____ (1991): «*El caballero de Olmedo*, drama de amor y muerte en el Mercat», *Observador* (7-III).
- _____ (1992): «Miguel Narros organizará una fiesta barroca en Madrid», *El Mundo* (12-II).
- ANTONIA, MAYTE (1992): «Fiesta barroca», *Diario 16* (5-VII).
- ANTUÑANO, JOSÉ G. L. (2000): «Un Calderón olvidado», *ABC*. Castilla y León (6-III).
- ARAGONÉS, JUAN EMILIO (1969): «Español: *El sí de las niñas*, de Moratín», *Informaciones* (9-IV), p. 31.
- ARAZO, MARÍA ÁNGELES (1988): «*La malquerida*, con profundo análisis de tragedia», *Ya*.
- _____ (1991): «Principal: *Las de Caín*, de los hermanos Álvarez Quintero», *Las Provincias*, Valencia (9-II).

- ARCE, JUAN CARLOS (1983): «Miguel Narros... quitar el cartón piedra», *El Público*, Madrid (X).
- ARCO, ANTONIO (1996): «*La discreta enamorada* y el listo de Narros», *La Verdad*, Cartagena (8-III).
- _____ (2002): «Somos como ratas buscando comida», *La Verdad*, Murcia (29-I).
- ARMADA, ALFONSO (1984): «Entrevista con Miguel Narros, director de *Final de partida*», *Primer Acto*, 206 (XI-XII), p. 33-35.
- ARMIÑO, MAURO (1990): «Sombras para una sombra», *El Sol* (30-IX).
- ARROYO, JULIA (1968): «Un *Don Juan* inevitablemente muerto», *Ya* (11-X).
- _____ (1984): «Una desafortunada reconversión de Molière», *Ya*.
- _____ (1985 a): «Estreno en Bruselas de *El castigo sin venganza*», *Ya* (16-X).
- _____ (1985 b): «*El castigo sin venganza*, bien acogida en Bruselas», *Ya* (17-X).
- _____ (1985 c): «*El castigo sin venganza*. El recurso de la teatralidad», *Ya* (17-XI).
- _____ (1986): «Homenaje a Antonio Buero Vallejo», *Ya* (27-IV).
- _____ (1987): «La situación de nuestro teatro es caótica», *Ya*.
- _____ (1988): «Muestra de Arte Dramático: Los vicios disfrazados de locos», *ABC* (1-VI).
- AYANZ, MIGUEL (2003): «Miguel Narros: “Tirso, como Calderón y Lope, escribió un canto a la libertad”», *La Razón* (28-II).
- _____ (2007): «*Móvil*. Narros, sin cobertura», *La Razón* (25-V).
- BACIGALUPE, CARLOS (1996): «Argucias de mujer», *El Correo* (25-II).
- BAYÓN PEREDA, MIGUEL (1983): «Una vida para el teatro», *Cambio 16* (30-V).
- _____ (1990): «Narros estrena a Koltès en el Centro Dramático», *El País* (27-IV).
- BAYONA, JOSE ANTONIO (1958): «Estreno en Madrid de *La rosa tatuada*», *La Vanguardia* (12-IV).
- BEJARANO, FERNANDO (1983): «La pasión teatral arropó el estreno de *Ederra*», *Diario 16* (21-V), p. 28.
- _____ (1985 a): «El Teatro Español estrena hoy en Bruselas *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega», *Diario 16* (15-X).
- _____ (1985 b): «Éxito con peros del montaje de Miguel Narros en Europalia», *Diario 16* (17-X).
- _____ (1985 c): «La música de *El castigo sin venganza* abrió la temporada del Teatro Español», *Diario 16* (8-XI).
- _____ (1985 d): «Ana Marzoa y Juan Ribó, una bella pasión», *Diario 16* (16-XI).
- _____ (1986): «Miguel Narros lleva *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, a los años veinte», *Diario 16* (26-XII).
- BELAUSTEGUIGOITIA, SANTIAGO (2004): «Canales, Greco y Narros, apuestan en Sevilla por una “*Carmen simpática*”», *El País* (8-VI).
- BENACH, JOAN-ANTON (1991): «Cómo sufrir discretamente *Las de Caín*», *La Vanguardia* (7-IV).
- _____ (1996): «El progresista Moratín. *El sí de las niñas*», *La Vanguardia* (20-IX).
- _____ (1998): «La guerra sucia del rey don Sancho. *La Estrella de Sevilla*», *La Vanguardia* (29-III).
- BLOIN, BÁRBARA (2006): «Dido Pequeño Teatro de Cámara de Madrid», *Assaig de teatre*, 56.

- BONO, FERRÁN (1997): «Narros estrena un *Rey Lear* basado en el choque entre juventud y vejez», Valencia, *El País* (20-XII).
- BRAVO, JULIO (1990): «Merche Esmeralda sembró de embrujo el Romea en la presentación de su ballet», *ABC* (23-IX), p. 117.
- _____ (2003): «El Ballet Nacional desempolva su traje de gala para sus bodas de plata», *ABC* (13-III).
- _____ (2012): «Medea y el Ballet Nacional de España», <http://unabutacaconvistas.blogspot.com.es/2012/10/medea-y-el-ballet-nacional-de-espana.html> (11-X) [consultada: 05/02/2015].
- CALZADO, DAVID (2013): «Figurines inéditos de Miguel Narros para Manuela Vargas ven a luz en el *ABC Cultural*», *ABC Cultural* (12-VII).
- CAÑAS, GABRIELA (1984): «La improvisación de Lola Flores deslució la lectura dramática de la obra en el teatro Español», *El País* (31-XII).
- _____ (1985): «La emoción es el mismo proceso», *El País* (12-I).
- CARAZO AGUILERA, JAVIER (2011): «William Layton, director de escena en España», *Acotaciones*, 26, pp. 47-66.
- _____ (2015): *William Layton en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- CARDONA, ISABEL (1985): «Miguel Narros. Un loco que guía a otros locos», *El País*.
- CARRASCO, MARTA (2004): «Herida de amor huida: *Carmen*», *ABC* (11-VI).
- CASADO, FRANCISCO (2000): «El culebrón del XVII», *El Correo de Andalucía* (7-IX).
- CELIS SÁNCHEZ, MARÍA ÁNGELA (2000): «Crónica del coloquio sobre la representación de *Mañanas de abril y mayo*, de Pedro Calderón de la Barca», *XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, pp. 439-446.
- CENTENO, ENRIQUE (1990): «*El caballero de Olmedo* abre la temporada del Teatro Clásico», *Diario 16* (26-IX).
- _____ (1990): «Del amor y de la muerte», *Diario 16* (30-IX).
- _____ (1992 a): «Traca barroca», *Diario 16* (8-VII).
- _____ (1992 b): «*La Trubana*», *Diario 16* (10-X).
- _____ (1993 a): «Gala, la bruja de Dalí. *Casi una diosa*», *Diario 16* (6-II).
- _____ (1993 b): «El infierno soy yo. *A puerta cerrada*», *Diario 16* (3-IV).
- _____ (1994): «Antonio Gala, el predicador», *Diario 16* (23-IX).
- _____ (1995): «Lope, un enredo más. *La discreta enamorada*», *Diario 16* (30-X).
- _____ (1999): «El buen gusto como fin. *Los enamorados*»
- _____ (2006): «*Salomé*».
- _____ (2001): «*Panorama desde el puente*».
- _____ (2008): «*La señorita Julia*».
- _____ (2009): «*La cena de los generales*».
- CONSTENLA, TEREIXA (2005): «Miguel Narros dirige una *Salomé* juvenil que seduce a ritmo de “hip-hop”», Sevilla, *El País* (9-IX).
- CORBALÁN, PABLO (1964): «*El villano en su rincón*, de Lope de Vega, en el Español», *Informaciones* (23-XII).
- _____ (1975): «*Antígona*, de J. Anouilh».
- _____ (1979 a): «*La dama boba*, de Lope de Vega», *Informaciones* (5-XII), p. 30.

- _____ (1979 b): «Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza», *Informaciones* (20-III).
- _____ (1982): «Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*», *Hoja del lunes* (22-III).
- _____ (1983 a): «*El rey Lear*. Experimento sobre Shakespeare», *Informaciones* (25-I).
- _____ (1983 a): «Desde mi butaca. Lo que va de Shakespeare a Rivas».
- _____ (1983 b): «Acumulación de la ambición», *Informaciones* (24-V).
- _____ (1983 c): «*El rey de Sodoma*. Reiteración en torno a Freud», *Informaciones* (6-VI); p. 18.
- _____ (1998): «*La Estrella de Sevilla*», *Diario 16* (8-X).
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2001): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: La encrucijada de los realismos*, CSIC, Madrid, pp. 530-532.
- CRUZ, JUAN (2009): «*La cena de los generales*», http://blogs.elpais.com/juan_cruz/2009/09/la-cena-de-los-generales.html (16-IX) [consultada: 27/03/2015].
- DÍAZ PÉREZ, EVA (2008): «*La señorita Julia*. Atormentado Strindberg».
- DÍAZ SANDE, JOSÉ RAMÓN (1989): «*Don Juan*. Repensar el ballet español».
- _____ (1994): «*Marat-Sade*. El grito acusador de Peter Weiss», *Reseña*, 249, p. 3.
- DÍEZ-CRESPO, MANUEL (1979): «*Retrato de una dama con perrito*», *El Alcázar*.
- _____ (1982): «*Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello», *El Alcázar* (18-III).
- _____ (1983 a): «*El rey Lear* en nueva versión», *El Alcázar*.
- _____ (1983 b): «*Emily*, por Analía Gadé», *El Alcázar*.
- _____ (1983 c): «*Ederra*», *El Alcázar*.
- _____ (1983 d): «*El rey de Sodoma*. Lamentable espectáculo de Arrabal», *El Alcázar*.
- _____ (1984): «*Las mujeres sabias*, de Molière-Llovet», *El Alcázar*.
- _____ (1985 a): «*Bobemios en La Corrala*», *El Alcázar* (7-VII).
- _____ (1985 b): «*El castigo sin venganza*, en el Español», *El Alcázar* (7-VII).
- _____ (1986): «*El concierto de San Ovidio*, en el Español», *El Alcázar* (23-XI).
- DOMÉNECH, RICARDO (1961): «*La señorita Julia*, de Augusto Strindberg, a cargo de Teatro de Cámara “Dido”», *Primer Acto*, 21 (IV), p. 44-45.
- _____ (1966): «Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo», *Yorick*, 19 (X), p. 9.
- DOMÍNGUEZ, P. J. L. (2013): «*Yerma*», *Guía del Ocio* (29-I).
- DOVEIL, TERESA (1985): «Narros relata las dificultades para montar *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega», Santander, *El diario montañés* (16-XII).
- E., L. (1957): «*La bruja en zapatillas*, de John Van Druten», *La Vanguardia Española* (23-IV), p. 19.
- ENRÍQUEZ, JOSÉ (1990): «Sobrio drama de amor», *Ya* (30-IX).
- ESTEBAN, RAFAEL (2007): «Miguel Narros: “Sergi Belbel me propuso que no hiciera móvil”», *El Cultural*, *El Mundo* (17-V).
- EZKER, A. (2000): «Calderón lleva la primavera al Gayarre con su comedia *Mañanas de abril y mayo*», Navarra, *Diario de noticias* (11-III).
- FERNÁNDEZ, SAÚL (2007): «*El beso de Judas*. El amor libre», *La Nueva España de Avilés* (2-IX).
- FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO (1962): «*La Historia de un soldado*», *La Vanguardia Española* (30-X), p. 28.
- FERNÁNDEZ LERA, ANTONIO (1988): «O’Neill en el Teatro Español. Largo viaje hacia la destrucción», *El Público* (X), pp. 4-9.

- FERNÁNDEZ RUBIO, ANDRÉS (1985): «El honor y la pasión», *El País* (15-XI).
- _____ (1992): «270 actores celebran en la Plaza Mayor de Madrid un auto sacramental», *El País* (18-VI).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, ÁNGEL (1966): «*Numancia*. Inauguración de temporada en los teatros nacionales».
- _____ (1968): «*El rufián Castrucho*, de Lope de Vega», *Primer Acto*, 97 (VI).
- _____ (1978): «*Tío Vania*, de Anton Chéjov: Teatro», *Diario 16* (5-XII).
- _____ (1979): «Una hora de teatro grande. *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza», *Diario 16* (15-III).
- _____ (1992): «*La gallarda*, de Alberti, sube a escena tras casi medio siglo de espera», *El País* (22-IV).
- FERNÁNDEZ TORRES, ALBERTO (1982): «El teatro y la vida», *Cambio 16* (22-III).
- _____ (1988): «*La Malquerida*, setenta y cinco años después», *El Ideal Gallego*.
- FERRÁNDIZ CASARES, JOSÉ (2001): «*La dama no es para la hoguera*. Envuelta de frescura y poesía», *Información de Alicante* (14-X).
- _____ (2002): «*Los puentes de Madison*. Unos pasajes sobresalientes», *Información de Alicante* (24-III).
- FRANCISCO, ITZIAR DE (2003): «Métodos de un seductor», *El Cultural. El Mundo* (27-II).
- G. DE VIÑASPRE, EDUARDO (1999): «Miguel Narros presenta *Los enamorados*, amor y humor del siglo XVIII», *El País* (4-II).
- GALÁN, EDUARDO (1988): «Miguel Narros: “Eugene O’Neill aborda siempre el fracaso del sueño americano”», *Ya* (19-X).
- _____ (1992): «Lujo y despilfarro en la Fiesta barroca: carta al lector», *ABC* (4-VII).
- GALINDO, CARLOS (1985): «Mañana se presenta *Bohemios* en la Corrala veraniega», *ABC* (4-VII), p. 76.
- _____ (1988): «*Largo viaje hacia la noche*, hoy, bajo el prisma de O’Neill», *ABC* (19-X).
- _____ (1989 a): «Narros: “Los personajes de Lorca siempre están esperando una revisión escénica», *ABC* (25-IV), p. 90.
- _____ (1989 b): «Miguel Narros deja en El Español la programación hecha hasta 1991», *ABC* (10-XI), p. 84.
- _____ (1990 a): «*La Fedra* flamenca de Miguel Narros llega hoy a Madrid», *ABC* (9-X).
- _____ (1990 b): «*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, abre la temporada del Teatro Clásico», *ABC* (26-IX), p. 103.
- _____ (1992 a): «Gran fiesta barroca para el Madrid Cultural», *El Mundo* (12-II).
- _____ (1992 b): «Un auto sin frenos que alcanza los trescientos ochenta y seis millones de pesetas», *ABC* (24-VI), p. 89.
- _____ (1994): «Miguel Narros recupera *Marat/Sade*, de Peter Weiss, veinticinco años después», *ABC* (16-II), p. 90.
- GALINDO, FEDERICO (1970): «Al fin se estrenó *Los niños*, Premio Lope de Vega», Agencia Logos, *El Ideal Gallego*.
- GAMA, AMPARO DE LA (1990): «Intelectuales, actores y escritores se dieron cita ayer en el estreno de *El caballero de Olmedo*», *Diario 16* (29-IX).

- GARCÍA, ÁNGELES (1983): «Analía Gadé interpreta el drama de la poetisa americana Emily Dickinson bajo la dirección de Miguel Narros», *El País* (1, IV).
- GARCÍA, JUAN (1983): «Miguel Narros, cuatro importantes montajes en una temporada», *Ya* (2-V).
- GARCÍA ARÁEZ, JOSEFINA (1997): *Verso y teatro*, (edición de la autora), Madrid.
- GARCÍA ESPINA, GABRIEL (1971): «Cinco estrenos, en corto y por su orden», *Hoja del lunes*.
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (1983): «Nuria Gallardo, Alicia visita a doña Inés», *ABC* (28-X), p. 97.
- _____ (1985): «Hoy se estrena *El castigo sin venganza* un Lope cinematográfico», *ABC* (15-X), p. 89.
- _____ (1986): «*El sueño de una noche de verano*, hermosos espectáculo, en el Español», *ABC* (28-XII), p. 77.
- _____ (2000): «Amores embozados y celos sin rebozo», *ABC* (15-X), p. 76.
- _____ (2003): «*El sueño de una noche de verano*. El sueño eterno», *ABC* (17-X), p. 62.
- _____ (2007): «*¡Ay, Carmela!*: Fantasmas de la memoria», *ABC* (22-III).
- _____ (2010): «*Los negros*. La mirada del otro», *ABC* (31-I).
- _____ (2013): «*La dama duende*. ¿Quién los ató?», *ABC* (6-IX).
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (ed.) (1999): *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- _____ (2014): «La dirección de escena en España (3). Luis Escobar», *Rinconete* (V).
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO, Y PELÁEZ MARTÍN, ANDRÉS (eds.) (2002): *Miguel Narros: una vida para el teatro*, Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO (1982): «Personajes intemporales y actores de hoy», *Ya* (14, III).
- _____ (1983 a): «Un Shakespeare universal y un montaje nacional», *Ya* (27-I).
- _____ (1983 b): «*Ederra*, un Lope de Vega defraudante», *Ya* (21-V).
- _____ (1983 c): «Con Arrabal no volvió el escándalo», *Ya* (29-V).
- _____ (1983 d): «Un *Tenorio* inteligentemente actualizado por Narros», *Ya* (29-X).
- GARCÍA RIVAS, ANA (1985 a): «Voy a dirigir *Bohemios* porque el género de la zarzuela me parece muy tentador», *Diario 16* (5-VII).
- _____ (1985 b): «Miguel Narros monta *El castigo sin venganza*, de Lope, en el 350 aniversario de su muerte», *Diario 16* (7-IX).
- GARCÍA RUIZ, VÍCTOR Y TORRES NEBREDA, GREGORIO (2002): *Historia y antología del teatro español de posguerra*, volumen V, Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 72-73.
- GAVIÑA, SUSANA (2000): «Narros: “La zarzuela ha ganado seriedad pero todavía necesita una mayor inversión”», *ABC* (23-III).
- _____ (2002): «El mundo del teatro se pone al servicio de la música clásica para difundirla y renovar su público», *ABC* (27-IX).
- GIL, CARLOS (1999): «*La Estrella de Sevilla*. Palabra de honor», *Gara* (17-II).
- GÓMEZ PICAZO, ELÍAS (1961 a): «*La señorita Julia*, de Strindberg, por el teatro Dido», *Madrid*.
- _____ (1961 b): «Eslava: Estreno de *Anatol*, de Arthur Schnitzler», *Madrid*.
- _____ (1968): «Estreno de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro», *Madrid*.
- _____ (1969 a): «Teatro Español: Estreno de *Medida por medida*», *Madrid*.
- _____ (1969 b): «Español: *El sí de las niñas*, de don Leandro Fernández de Moratín», *Madrid*.

- _____ (1971³⁷⁹): «Beatriz: Estreno de *Sabor a miel*, de Shelagh Delaney», *Madrid*.
- GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS (1960): «*Las tres hermanas*, de Chéjov, por Dido, pequeño teatro», *Ya*.
- _____ (1961): «Estreno de *Anatol* en Eslava», *Ya*.
- _____ (1966): *Ya*.
- _____ (1967 a): *Ya* (28-VII).
- _____ (1967 b): «Estreno de una versión de Molière en el Español y una obra de Ruiz Iriarte en la Comedia», *Ya* (16-IX).
- GORTARI, CARLOS (1973): *Reseña*, 69, pp. 25-26.
- GRACIA, FERNANDO (1983): «Un Tenorio del teatro esperpéntico y una Doña Inés de solo quince años», *Diario 16* (19-X).
- GUERENABARRENA, JUANJO (1986): «El Teatro Español. Una lección de Buero», *El Público* (VI), p. 14-15.
- _____ (1987): «Clásicos: claves para un debate», Boletín, Compañía Nacional Teatro Clásico, Madrid, Ministerio de Cultura.
- _____ (1989): «*Así que pasen cinco años*. Narros reencuentra la poesía que se hace humana», *El Público*, 68, pp. 5-10.
- GUTIÉRREZ, CARMEN (1988): «A los jóvenes actores les falta estar diez años seguidos en un pequeño y discreto papel al lado de maestros», *El Correo Español* (27-IX).
- GUTIÉRREZ, JORGE R. (1992): *El Periódico de Cataluña* (15-IX).
- GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA (2000): «El director teatral Miguel Narros cree que el año Calderón está pasando sin pena ni gloria», Santander, *El Diario Montañés* (15-IX).
- HARO TECGLEN, EDUARDO (1979 a): «Lenguaje y terciopelo antiguo. *Retrato de dama con perrito*», *El País* (9-III).
- _____ (1979 b): «Una noche en el circo. *La dama boba*», *El País* (30-XI).
- _____ (1980): «Un producto híbrido. *Macbeth*», *El País* (30-X).
- _____ (1981): «Existencialismo primitivo. *Danza macabra*», *El País* (26-IV).
- _____ (1982): «Nueva visita a Pirandello. *Seis personajes en busca de autor*», *El País* (13-III).
- _____ (1983 a): «Un lento pregón de Shakespeare. *El Rey Lear*», *El País* (22-I).
- _____ (1983 b): «Nostalgia de encaje antiguo. *Emily*», *El País* (5-IV).
- _____ (1983 c): «Demasiado, demasiado. *Ederra*», *El País* (21-V).
- _____ (1983 d): «Una obra muerta. *El rey de Sodoma*», *El País* (29-V), p. 45.
- _____ (1983 e): «Ballet solemne. *Don Juan Tenorio*», *El País* (29-X).
- _____ (1984 a): «Risas para Beckett. *Final de partida*», *El País*.
- _____ (1984 a): «Reconstrucción. *Las mujeres sabias*», *El País*.
- _____ (1984 b): «El teatro Español y la institucionalización de la cultura», *El País*.
- _____ (1985 a): «El mensaje roto. *Bobemios*», *El País* (7-VII).
- _____ (1985 b): «Un ejercicio de estilo. *El castigo sin venganza*», *El País* (17-XI).
- _____ (1986 a): «Un puente sobre el tiempo. *El concierto de San Ovidio*», *El País* (28-IV).
- _____ (1986 b): «Un bello circo. *El sueño de una noche de veranos*», *El País* (28-XII).

³⁷⁹ El diario vespertino *Madrid*, fue cancelado y prohibido por la dictadura en el año 1971, a causa de un Editorial de Calvo Serer, en el que demandaba de manera encubierta la retirada del poder de Francisco Franco.

- _____ (1987): «Demasiado poco, demasiado largo. *La chungaa*», *El País* (5-XI).
- _____ (1988 a): «El “efecto Benavente”. *La malquerida*», *El País* (7-II).
- _____ (1988 b): «Un gran psicodrama. *Largo viaje hacia la noche*», *El País* (21-X).
- _____ (1989): «Demasiado. *Así que pasen cinco años*», *El País* (30-IV).
- _____ (1990 a): «Un cierto olor a podrido. *Combate de negros y perros*», *El País* (29-IV).
- _____ (1990 b): «Carácter nacional. *El Caballero de Olmedo*», *El País* (1-X).
- _____ (1992 a): «Magnífico, Calderón aparte», *El País* (8-VII).
- _____ (1992 b): «Zarzuela fina. *La trubana*», *El País* (10-XII).
- _____ (1993 a): «Retrato de una desconocida. *Casi una diosa*», *El País* (9-II).
- _____ (1993 b): «Marivaux, burgués y revolucionario. *La doble inconstancia*», *El País* (28-IX).
- _____ (1994): «Las huellas de la revolución. *Marat-Sade*», *El País* (18-II).
- _____ (1995 a): «En busca del hombre perdido. *Seis personajes en busca de autor*», *El País* (28-I).
- _____ (1995 b): «Crónica de Madrid y sus mujeres. *La discreta enamorada*», *El País* (29-X).
- _____ (1996 a): «Una larga conquista. *El sí de las niñas*», *El País* (2-XI).
- _____ (1996 b): «Una voz antigua. *El yermo de las almas*», *El País* (17-XII).
- _____ (1997): «Senos de arena. *Yerma*», *El País* (22-XII).
- _____ (1998 a): «Las madres. *La vida que te dió*», *El País* (10-II).
- _____ (1998 b): «Imagen del poder. *La Estrella de Sevilla*», *El País* (5-X).
- _____ (1999): «Azotes del corazón. *Los enamorados*», *El País* (4-X).
- _____ (2000): «Amarse sin conocerse. *Mañanas de abril y mayo*», *El País* (6-X).
- _____ (2001): «Pasión y muerte. *Panorama desde el puente*», *El País* (9-IV).
- _____ (2002): «*El sueño de una noche de verano*», *El País* (17-X).
- _____ (2003): «Los infelices. *Tío Vania*», *El País* (12-I).
- _____ (2004): «Las tres y las cuatro solas. *Doña Rosita la soltera*», *El País* (10-IX).
- HERA, ALBERTO DE LA (1986): «*El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare», *Ya* (30-XII).
- _____ (1987): «El difícil juego del tiempo perdido. *La chungaa*», *Ya* (7-XI).
- _____ (1988 a): «Un buen montaje coral y un reparto desigual. *La malquerida*», *Ya* (10-II).
- _____ (1988 b): «Un gran montaje y un admirable espectáculo. *Largo viaje hacia la noche*», Murcia, *Ya*.
- _____ (1992): «Ceremonia de confusión. *Fiesta barroca*», Toledo, *Ya* (11-VII).
- _____ (1995): «Lope de Vega está presente. *La discreta enamorada*», *Ya* (3-XI).
- HERAS, JOSÉ ANTONIO DE LAS (1984): «Los actores del *Tenorio* continúan sin cobrar», *Pueblo* (17-I).
- HERNÁNDEZ-SORIANO, EMILIO (1968): «Entrevistas con los directores de dos Teatros Nacionales: José Luis Alonso y Miguel Narros», *Yorick*, 29.
- HERRERAS, ENRIQUE (1996): «Andrea D’Odorico, un escenógrafo en el país del tresillo», *Turia* (5-VIII).
- _____ (1997): «*El rey Lear*, de William Shakespeare. Misión de audaces», *Turia* (29-XII).
- HERRERO, FERNANDO (1992): «Interrogantes sobre un cuidado espectáculo», *El Norte de Castilla* (11-VII).
- HERRERO, FRANCISCO (2000): «La pregunta esencial», *El Norte de Castilla* (6-III).

- HERRERO, VENE (2013): *José Estruch: apuntes para la Dirección Escénica en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- HONTAÑÓN, LEOPOLDO (1985): «*Bobemios* inicia la programación veraniega del Ayuntamiento», *ABC* (7-VII).
- HUERTA CALVO, JAVIER; PERAL VEGA, EMILIO Y URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR (2005): *Teatro español [de la A a la Z]*, Espasa, Madrid.
- JUANES, JOSÉ DE (1964): «*Los milagros del jornal* y *Un villano en su rincón*, en el Español», *Arriba* (24-XII).
- _____ (1970): «*La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, en el Español», *Arriba* (26-IV).
- J. P. G. (1984): «Narros no hará esta temporada *La Celestina* en el Español», *Ya* (19-X).
- LABORDA, ÁNGEL (1958): «*La rosa tatuada*, de Tennessee Williams, en el Infanta Isabel», *Informaciones* (11-IV).
- _____ (1968): «Hoy, apertura de la temporada del Español», *ABC* (10-X), p. 103.
- _____ (1969 a): *ABC* (8-IV), p. 70.
- _____ (1969 b): *ABC* (23-XII).
- _____ (1971): «Se abre el nuevo Muñoz Seca con *Hedda Gabler*», *ABC* (23-XII), p. 97.
- _____ (1978): «Entrevista con Enrique Llovet y William Layton, adaptador y director de *Tío Vania* de Chéjov», *ABC* (25-XI), p. 60.
- LADRA, DAVID (1983): «El *Don Juan* de Narros», *Primer Acto*, 201 (XI), pp. 89-92.
- LAFORA, VICTORIA (1988): «El montaje de *Largo viaje hacia la noche* de O'Neill abre la temporada del Teatro Español», *El día*, Palma de Mallorca (X).
- LARA, P. (2004): «Canales baila y recita al toque de guitarra de la *Carmen* de Bizet», *Cordoba* (13-VII).
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1979): «*La dama boba*», *Gaceta Ilustrada* (30-XII), p. 85.
- _____ (1988): «*La malquerida*, de Benavente», *ABC* (6-III), p. 12.
- _____ (1989): «Final de *Así que pasen cinco años*», *ABC* (20-VIII), p. 12.
- _____ (1990): «*El caballero de Olmedo* en Escena», *ABC* (4-XI).
- LEGAZA, J. L. (1985): «Música para *El castigo sin venganza*. El *Tristán* español de José García Román», *Ya* (9-XI).
- LEY, J. L. (1995): «*La discreta enamorada*. Un Lope con migas en la barba», *El País*, Barcelona (21-IX).
- LISOWSKA, AGNIESZKA, (2013): *Del Teatro Estudio de Madrid (TEM) al Teatro Experimental Independiente (TEI): la independencia del actor*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- LLORENTE, MARC (2007): «*El beso de Judas*. Kremel o el recital de un gran actor», *Información Alicante* (23-X).
- LLOVET, ENRIQUE (1963): «Segundo premio teatral Tirso de Molina», *ABC* (2-VI), p. 95.
- _____ (1964): «*El villano en su rincón*, de Lope y *Los milagros del jornal*, de Arniches, en el Español», *ABC* (23-XII), p. 109.
- _____ (1966): «*Proceso por la sombra de un burro*, por el Teatro Estudio de Madrid, en el Beatriz», *ABC* (3-II), p. 73.
- _____ (1978): «*Así que pasen cinco años*, de García Lorca», *ABC* (21-IX).

- LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO (2007): «*Móvil*. Comedia de enredo cibernética», <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro279.htm>, (VI) [consultada: 23/05/2015].
- LÓPEZ NEGRÍN, FLORENTINO (1990): «La envidia y el montaje de Narros», *El Independiente* (30-IX).
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO (1966 a): *ABC*.
- _____ (1966 b): «Nueva versión de *El Burlador de Sevilla*, en el Español», *ABC* (29-XII), p. 97.
- _____ (1967 a): «*El rey Lear*, de Shakespeare, en el Teatro Español», *ABC* (29-III), pp. 97-98.
- _____ (1967 b): «*Las mujeres sabias*, de Molière, en el Español», *ABC* (16-IX), p. 87.
- _____ (1968 a): *ABC*.
- _____ (1968 b): «*Don Juan*, vuelve al Español», *ABC* (15-X), p. 99.
- _____ (1968 c): «*Las mocedades del Cid*, en el Español», *ABC* (17-XI), p. 79.
- _____ (1969 a): «*Medida por medida*, de Shakespeare, en el Español», *ABC* (31-I), p. 61.
- _____ (1969 b): «*Te espero ayer*, de Pombo Angulo, en el Español», *ABC* (2-III), p. 65.
- _____ (1969 c): «*El sí de las niñas*, de Moratín, en el Español», *ABC* (10-IV), pp. 73-74.
- _____ (1969 d): «*La Paz*, de un autor nuevo, “Agromanófanes”, en el Español», *ABC* (26-XII), p. 79.
- _____ (1970 a): «*El condenado por desconfiado*, de Tirso, en el Español», *ABC* (8-III).
- _____ (1970 b): «*La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, en el Español», *ABC* (26-IV).
- _____ (1970 c): «Estreno de *Los niños* en el Español», *ABC* (21-VI), pp. 71-72.
- _____ (1970 d): «*El cuaderno rojo*, teatro de horror norteamericano, en el Beatriz», *ABC* (14-XI).
- _____ (1971 a): «Ana Belén triunfa en la protagonista de *Un sabor a miel*, en el teatro Beatriz», *ABC* (28-III).
- _____ (1971 b): «Estreno de *¿Trae usted su llave?*, de Alonso Millán, en la Comedia», *ABC* (26-IX).
- _____ (1977): «Extraordinario montaje de *Los gigantes de la montaña*, de Pirandello», *ABC* (20-III).
- _____ (1978 a): «*Así que pasen cinco años*, una profunda dimensión teatral de García Lorca», *ABC* (22-IX).
- _____ (1978 b): «*Tío Vania*, de Chéjov, por el TEC, en el Marquina», *ABC* (8-XII).
- _____ (1980): «*Macbeth*, al fin un espectáculo para el Español», *ABC* (30-X).
- _____ (1981): «*La danza macabra*, un Strindberg bien servido», *ABC* (29-IV).
- _____ (1982): «*Seis personajes en busca de autor*, nueva confirmación pirandelliana», *ABC* (14-III).
- _____ (1983 a): «Un *Rey Lear* íntegro en versión audaz de gran fuerza plástica y verbal», *ABC* (21-I).
- _____ (1983 b): «*Emily*. Monólogo para la reaparición de Analía Gadé», *ABC* (6-IV).
- _____ (1983 c): «*Ederra*, presentación de un nuevo autor con mucho bagaje teatral», *ABC* (23-V).
- _____ (1983 d): «*El rey de Sodoma*, otra polémica obra del escandaloso Arrabal», *ABC* (30-V).
- _____ (1983 e): «Don Juan y la muerte flamenca, según Miguel Narros», *ABC* (29-X).
- _____ (1984 a): «Cuando el *Fin de partida* se ha hecho esperar demasiado», *ABC*.
- _____ (1984 b): «*Las mujeres sabias*, segunda vuelta, en el Progreso», *ABC*.

- _____ (1984 c): «Lectura dramatizada de *Yerma*, medio siglo después, en el Español», *ABC* (31-XII).
- _____ (1985): «Barroca, romántica versión de *El castigo sin venganza*», *ABC* (17-XI).
- _____ (1986): «Un gran *Concierto de San Ovidio* veinticuatro años después, en el Español», *ABC* (26-IV).
- _____ (1987): «*La chungu*, el pasado entre humo y dado de un misterio», *ABC* (4-XI).
- _____ (1988 a): «El mejor teatro benaventino sale de la fresquera del tiempo», *ABC* (6-II).
- _____ (1988 b): «Desmesura y pasión en este *Largo viaje hacia la noche*, del Español», *ABC* (22-X).
- _____ (1989): «Narros, mirando *así que pasen cinco años*, diez años después en El Español», *ABC* (30-IV).
- _____ (1990 a): «*Combate de negros y perros*, digresión y naturalismo, y gran montaje de Narros», *ABC* (29-V).
- _____ (1990 b): «Un *Caballero de Olmedo* más narresco que lopesco», *ABC* (30-IX).
- _____ (1992 a): «Calderón puesto al gusto del días en la Fiesta barroca de la Plaza Mayor», *ABC* (7-VII).
- _____ (1992 b): «*La truhana*; ruidoso, brillante y superficial gran espectáculo festivalero de evocación de la novela picaresca», *ABC* (10-X), p. 100.
- _____ (1993 a): «*Casi una diosa*, de Jaime Salom, o el atractivo que separa a lo real de lo pintado», *ABC* (5-II), p. 99.
- _____ (1993 b): «La condición humana, en *A puerta cerrada*, por encima del tiempo», *ABC* (3-IV), p. 101.
- _____ (1993 c): «El modernista encanto de Marivaux en *La doble inconstancia*, en el Teatro de la Comedia», *ABC* (24-IX), p. 79.
- _____ (1994 a): «Gran revisión del *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en el María Guerrero», *ABC* (18-II), p. 99.
- _____ (1994 b): «*Los bellos durmientes*, divertimento supergala en el Marquina», *ABC* (23-IX), p. 87.
- _____ (1995 a): «Narros lleva al máximo la magia de *Seis personajes en busca de autor*», *ABC* (27-I), p. 86.
- _____ (1995 b): «*La discreta enamorada*, de Lope de Vega, según Narros», *ABC* (28-X).
- _____ (1996 a): «*El sí de las niñas*, de Moratín, un prerromántico en el mundo actual», *ABC* (3-XI).
- _____ (1996 b): «*El yermo de las almas*. Un gran paso de Valle-Inclán al nuevo siglo», *ABC* (17-XII).
- _____ (1998 a): «*La vida que te di*: el gran Pirandello ante la muerte», *ABC* (6-II).
- _____ (1998 b): «*La Estrella de Sevilla*, otra vez Lope de Vega en la Comedia», *ABC* (3-X).
- LURUEÑA, ÓSCAR (1987): «*La chungu* de Vargas Llosa», *Diario de Cádiz*.
- MÁÑEZ, JULIO A. (1988): «El trabajo sólido de Narros», *Levante*.
- MARÍN, ANA (1992): «Madrid vuelve al siglo XVII», *Ya* (28-VI).
- MARQUERIE, ALFREDO (1958 a): «En el Infanta Beatriz se estrenó *La rosa tatuada* de Tennessee Williams», *ABC* (12-IV), p. 51.
- _____ (1958 b): «*El caballero de Olmedo* de Lope de Vega en el Retiro», *ABC* (10-IX), p. 37.

- _____ (1958 c): «*La dama duende* de Calderón en el Retiro», *ABC* (11-IX), p. 40.
- _____ (1958 c): «Dido estrenó *Tres hermanas*, de Chéjov», *ABC* (1-III), p. 65.
- _____ (1961 a): «Dido presentó *La señorita Julia*, de Strindberg», *ABC* (5-IV), p. 59.
- _____ (1961 b): «En Eslava se estrenó *Anatol*, de Schnitzler», *ABC* (4-VI), p. 62.
- _____ (1967): *Pueblo*.
- MARTÍN, JULIA (1990): «*Vuelve don Juan*», *El País* (29-IX).
- MARTÍNEZ, EMILIO (2001): «Narros dirige en el Teatro Principal de Alicante una obra de Christopher Fry», *El País* (13-X).
- MARTÍNEZ, LARA (2003): «*El burlador de Sevilla*. Un seductor de armas tomar», *ABC* (24-V).
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1956): «*Soledad*, de Miguel de Unamuno, por el Teatro de Ensayo» y «*Réquiem por una mujer*, de W. Faulkner», Barcelona, *La Vanguardia Española* (10-V), p. 26.
- MARTÍNEZ VELASCO, JULIO (1984): «*Vuelve don Juan*», Sevilla, *ABC* (29-VI), p. 82.
- _____ (1993): «*A puerta cerrada*», Sevilla, *ABC* (10-X), p. 110.
- _____ (1996): «*El sí de las niñas*, una joya literaria con una espléndida dirección», Sevilla, *ABC* (12-XII), p. 85.
- _____ (2001): «*La dama no es para la hoguera*», Sevilla, *ABC* (28-X).
- _____ (2002): «*Los puentes de Madison*: poco más que una novela rosa», Sevilla, *ABC* (11-V).
- _____ (2008): «*La señorita Julia*. A ciento veinte años vista», *ABC* (19-I).
- _____ (2013): «*La dama duende*. Póstumo aplauso a Miguel Narros», Sevilla, *ABC* (13-XII), pp. 64-65.
- MATEO LÓPEZ, NIEVES (2013): «Carmen Seco en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1904-1908): Influencias de la Escuela Romántica y Realista de las maestras precedentes», Madrid, *Don Galán*, III, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_6 [consultada: 23/05/2015].
- MELGUIZO, JOAQUÍN (2009): «*La cena de los generales*, de Alonso de Santos/Miguel Narros. Podría haber sido», *Artes y blai* (14-XI).
- MILLÁS, JAIME (1982): «Pirandello, en la frontera de la realidad y la ficción», *El País* (30-I).
- MIRAS, DOMINGO (1983): «Reencuentro con los clásicos», *Primer Acto*, 197 (I-II), p. 4.
- MOLERO, HELENA (1990): «La Compañía Nacional de Teatro Clásico programa cuatro obras de Lope de Vega», *El Independiente* (26-IX).
- MOLINA, MARGOT (1997): «Narros estrena en Sevilla una *Yerma* de agua y tierra», Andalucía, *El País* (25-II).
- MONLEÓN, JOSÉ (1970 a): «Estreno de *Los niños*, Premio Lope de Vega», *Triunfo* (27-VI), pp. 44-45.
- _____ (1970 a): «*Los niños*, un montaje truncado», *Triunfo* (4-VII), p. 41.
- _____ (1971): «*Sabor a mieb*», *Triunfo* (17-IV).
- _____ (1975): «Algo más que un drama político», *Triunfo* (8-II), p. 51.
- _____ (1979): «*La dama boba*», *Triunfo* (8-XII), p. 67.
- _____ (1983 a): «Un drama ambiguo», *Diario 16* (21-V), p. 28.
- _____ (1983 b): «Arrabal, una asignatura pendiente», *Diario 16*.
- _____ (1983 c): «El Tenorio de Narros», *Diario 16* (5-XI).
- _____ (1983 d): *Diario 16* (8-V).

- _____ (1984 a): «Un poco más cerca...», *Diario 16*.
- _____ (1984 b): «*Las mujeres sabias*. Segundas partes...», *Diario 16*.
- _____ (1985): «*El castigo sin venganza*. De drama de honor a drama de amor», *Diario 16* (17-XI).
- _____ (1986 a): «*El concierto de San Ovidio*», *Diario 16* (3-V).
- _____ (1986 b): «*El sueño de una noche de verano*», *Diario 16*.
- _____ (1987): «*La chunga*», *Diario 16* (6-XI).
- _____ (1988 a): «*La malquerida*», *Diario 16*.
- _____ (1988 b): «*Largo viaje hacia la noche*», *Diario 16* (28-X).
- _____ (1989): «*Así que pasen cinco años*», *Diario 16* (9-V).
- MONTANER, JOAQUÍN (1957): «Estreno de *¿Quiere usted jugar con «mí»?*, de Marcel Achard», *La Vanguardia Española* (29-V), p. 26.
- MONTERO, MANUEL (1989): (3-X).
- _____ (1992): «Las calles de Madrid serán un gran escenario», *El Periódico* (VI).
- MONTOYA, NICOLÁS (2010): «Teatro basado en el humor inglés», *Diario de Jerez* (29-XI).
- MORALEDA, ROSA L. (1976): «Miguel Narros prepara *La sonata de espectros*, de Strindberg», *El País* (13-VIII).
- MORALES, MANUEL (2012): «La *Yerma* más desnuda», *El País* (11-I).
- MORÁN, CARMEN (2002): «La revolución del director teatral Miguel Narros», *El País* (8-VIII).
- MOSTAZA, BARTOLOMÉ (1958): «Marivaux, en el Festival de Madrid», *Ya*.
- _____ (1961): «Strindberg, en Dido».
- M. P. F. (1965): «Actuaciones del Teatro Estudio de Madrid en el ciclo del Teatro de las Naciones», *ABC* (24-VI), p. 99.
- MUÑOZ, DIEGO (1985): «El Teatro Español abre su temporada con una obra de Lope, prohibida en su época», *La Vanguardia*.
- _____ (1989): «El Concejal de Cultura acusa: “Narros gastó cien millones sin autorización”», *El Mundo* (9-IV).
- _____ (1990): «El retorno de Miguel Narros», *El País* (19-IV).
- MUÑOZ, V. (2000): «Narros rinde tributo a Calderón», *El Semanario*, 148. *La Calle de Córdoba* (21 al 27-I).
- NARROS, MIGUEL (1964): «Notas al montaje de *Fedra*», *Primer Acto*, nº 58 (XI).
- _____ (1983): «¿Está vigente hoy el mito de don Juan?», *Ya* (30-X).
- _____ (1988 a): «Sangre y cuerpo para un texto», *Ya* (5-II).
- _____ (1988 b): «El porqué de *La malquerida* de Benavente».
- _____ (1988 c): *Primer Acto*.
- _____ «Para Danza. es, por Miguel Narros», <http://www.danza.es/multimedia/revista/reflexiones> [consultada: 25/05/2015].
- NOGUERO, JOAQUIM (1999): «Estrellats», *Avui* (1-IV).
- OLANO, ANTONIO D. (1953): «*Música en la noche*. María Guerrero», *El Alcázar* (23-III).
- OLIVA (1967): «Gran Teatro del Liceo. *El rey Lear*, por la Compañía del Teatro Español», *El Mundo Deportivo* (16-X), p. 40.
- OLIVA, CÉSAR (2003): *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid.
- _____ (2009): *Versos y trazas: (un recorrido personal por la comedia española)*, Editum, Murcia, p. 232.
- ORDÓÑEZ, MARCOS (2003): «Lo que más me gusta de ti es tu novia», *El País* (22-III).

- _____ (2007): «Pirandello con tortícolis», *El País* (6-I).
- _____ (2014): «El señor Layton (una conversación con Carlos Hipólito)», <http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2014/03/el-senor-layton-una-conversacion-con-carlos-hipolito.html> (20, III) [consultada: 18/05/2015].
- ORTEGA, PILAR (1985): «El Español inicia su temporada con Lope de Vega».
- ORTUÑO, G. (2006): «Verónica Forqué y Santiago Ramos entusiasman con *¡Ay, Carmela!*», *La Verdad*.
- ORTUÑO, JOAN IGNASI (1991): «Barcelona acoge a dos clásicos españoles», *El Periódico* (7-III).
- PAISANO, JOSÉ JAVIER (2002): «Arqueología teatral», *El Correo de Andalucía*, Sevilla (19-I).
- PARRA, JAVIER (1983): «Estreno de *Ederra*, de Ignacio Amestoy, Premio Lope de Vega 1982», *Ya* (14-V).
- _____ (1985): «*Bobemios* abre mañana Los Veranos de la Villa, en la Corrala», *Ya* (4-VII).
- _____ (1988): «Con *La malquerida*, nuestro teatro recupera lo mejor de Benavente», *Ya* (5-II).
- PARRA, PILAR (1983): «*El Tenorio* llegó a Madrid de la mano de Miguel Narros», *Diario 16* (29-X).
- _____ (1984): «Analia Gadé, María Kosty, Gracita Morales y Amparo Baró son *Las mujeres sabias*».
- PASCUAL, ITZIAR (1991): «Un *Caballero de Olmedo* hacia el norte», *El Mundo* (19-VII).
- PELÁEZ, ANDRÉS (2002): «Miguel Narros, figurinista», en García Lorenzo, Luciano, y Peláez Martín, Andrés (eds.) *Miguel Narros: una vida para el teatro*, Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- PERALES, LIZ (2000): «Historia de una delación», *El Cultural* (6-XII).
- _____ (2002): «Hoy la juventud abusa de su gran poder», *El Cultural* (13-III).
- _____ (2004): «Una Carmen con duendes», *El Cultural* (15-VII).
- _____ (2015): «El Shakespeare más erótico», *El Cultural* (8-V).
- PÉREZ COTERILLO, MOISÉS (1971): «Con Wesker en *La cocina* de Narros», *Primer Acto*, 162 (XI), p. 62.
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (1991): «Un montaje que llena de amor la tragedia de *El caballero de Olmedo*», *El Periódico*, (10-III).
- _____ (1995): «Un Lope ingenioso y bien hecho. *La discreta enamorada*», *El Periódico* (19-IX).
- PÉREZ-RASILLA BAYO, EDUARDO (2000): «*Mañanas de abril y mayo*. Un ingenioso mecanismo», *Reseña*, 321 (XI), p. 32.
- _____ (2004): «*Doña Rosita la Soltera*. Perfecta factura formal», <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro017.html> (IX) [consultada: 30/05/2015].
- _____ (2007): «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956», en *Cincuenta años de teatro contemporáneo, temáticas y autores*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 69-70.
- PÉREZ SIERRA, RAFAEL (1980): «La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón», III Jornadas de teatro clásico español, Almagro, p. 276.
- PICK (1961): «María Guerrero: Estreno de *Un sabor a miel*, por Dido, Pequeño Teatro de Madrid», *Informaciones* (25-I).
- PIÑA, BEGOÑA (1989): «Cambio en el Español. Con Miguel Narros», *Primer Acto*, 231.
- _____ (1995): «Lope y la defensa de la juventud», *Diario 16* (26-X).

- PLANAS, MARTÍN (1956): «Representación de *Las mujeres sabias* de Molière», *La Vanguardia Española* (29-VIII), p. 20.
- PLAZA, JOSÉ MARÍA (1990): «Medea y Don Juan, dos caras de la danza española», *Guía de Madrid* (X), p. 24.
- PREGO, ADOLFO (1958): «*La rosa tatuada*, de Tennessee Williams, en el Infanta Beatriz», *Informaciones* (12-IV), p. 9.
- _____ (1961 a): «*La señorita Julia*, de Strindberg, por Dido, Pequeño Teatro», *Informaciones* (5-IV), p. 7.
- _____ (1961 b): «*Anatol*, de Arthur Schnitzler, en el Eslava», *Informaciones* (4-VI), p. 6.
- _____ (1971): «Inauguración del teatro Muñoz Seca con *Hedda Gabler*, de Ibsen», *ABC* (28-XII).
- _____ (1973): «*La cocina*, de Arnold Wesker», *ABC* (9-IX).
- _____ (1975): «*Antígona*, de Jean Anouilh», *ABC* (2-II).
- PUYO, CARMEN (1984): «Miguel Narros, Eduardo Mendoza y la magia de Shakespeare», *Heraldo de Aragón* (15-VIII).
- QUIRÓS ALPERA, GABRIEL (2010): *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid y Queen Mary University of London.
- RAGUÉ ARIAS, MARÍA JOSÉ (1995): «*La discreta enamorada*. Disfrutar la comedia de Lope», *El Mundo* (16-IX).
- RECHE SELAS, ALEJANDRO (2012): «Charo López: “La mayoría de los seres humanos tenemos secretos que no compartimos con nadie”», <http://elrinconcillodereche.blogspot.com.es/2012/06/charo-lopez-la-mayoria-de-los-seres.html> (8-VI) [consultada: 21/06/2015].
- RICO, EDUARDO G. (1984): «*Las mujeres sabias*, de Molière, según Narros-Llovet».
- RICO, MERCEDES: «El sueño de Yoko», *El País* (16-III).
- _____ (1990): «Imponente Medea», *El País* (3-X).
- RIVAS, ROSA (1985): «Trece años edificando escenarios», *El País* (19-I).
- RODA, FREDERIC (1995): «El mundo de Lope. *La discreta enamorada*», *La Vanguardia* (15-IX).
- RODRIGO, PEDRO (1958 a): «*El triunfo del amor* de Marivaux en el Paseo de las Estatuas», *Madrid* (8-IX), p. 15.
- _____ (1958 b): «Reposición de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, en el Paseo de las Estatuas», *Madrid* (10-IX), p. 2.
- _____ (1958 c): «*La dama duende* de Calderón de la Barca, en el Paseo de las Estatuas», *Madrid* (11-IX), p. 12.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, A. (1953): «Anoche se estrenó por el TEU en el María Guerrero *Música en la noche* de Priestley», *ABC* (26-III), p. 35.
- ROMANOS, RICARDO (2000): «Fascinación», *La Rioja. Logroño* (29-III).
- ROMO, JOSÉ LUIS (2010): «“He dicho que no muchas veces”», *Metrópoli. El Mundo* (26-I).
- RUIZ, INMACULADA (1992): «*La Fiesta barroca* trasladó Madrid hasta el siglo XVII», *El País* (7-VII).
- SALAS, ROGER (1996): «La máquina del tiempo», *El País* (25-IX).
- _____ (2010): «La moto y el tiempo», *El País* (14-I).

- SAMANIEGO, FERNANDO (1978): «El TEC estrena *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca», *El País* (20-IX).
- _____ (1983): «Miguel Narros aporta a *don Juan* el mito del héroe romántico y la magia teatral», *El País* (25-X).
- SAN MIGUEL, MARTA (1983): «Don Juan vuelve a Madrid», *Pueblo* (27-X).
- SÁNCHEZ, ANTONIO M. (2000): «Luminosa escenografía para un texto vivo», *La Opinión de Málaga* (19-I).
- SÁNCHEZ MÚGICA, FRANCISCO (2010): «Descenso a los infiernos», *Diario de Jerez* (3-III).
- SÁNCHEZ-OCAÑA, RAMÓN (1977): «El gigantesco espectáculo de Pirandello», *El País*.
- SEDEÑO, JOSÉ ANTONIO (2000): «Mujeres “tramoyeras”», *Sur* (19-I).
- SEGUÍ, J.R. (1988): «Narros: “Soy un director exigente”».
- SEMPERE, ANTONIO (2002): «Volver a Madison», *La Verdad de Alicante*, (28-III).
- SERRANO, VIRTUDES (2000): «Quisimos que hablase Buero», *Acotaciones*, (VII-XII), pp. 137-140.
- SESÉ, TERESA (1993): «Jaime Salom lleva a escena la vida de Gala en *Casi una diosa*», *La Vanguardia*, (3-II), p. 41.
- SESMA S., MANUEL (2002): «De la rutina al convencionalismo. *Los puentes de Madison*», *El Adelantado de Segovia*, (15-XI), p. 14.
- SILES, JAIME (1996): «La discreta enamorada», *ABC. Blanco y negro* (23-VI).
- SORDO, ENRIQUE (1957): «Últimos estrenos en Barcelona», *Primer Acto*, 1 (IV), p. 65.
- _____ (1957): «Últimos estrenos en Barcelona», *Primer Acto*, 2 (V), p. 59.
- SUÁREZ-PAJARES, JAIME (2000): «Jugar con fuego y quemarse, todo uno», <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=a000212> (25, IV) [consultada: 1/06/2015].
- T., M. (1984): «Miguel Narros repone *Las mujeres sabias*, 17 años después de su estreno», *El País* (20-IV).
- TOQUERO, CARLOS (2002): «*Los puentes de Madison*. Cuando los sueños se hacen realidad», *El Mundo* (16-III).
- _____ (2007): «*El beso de Judas*. La rectificación que nunca llegará», *El Mundo* (17-IX).
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1953): «María Guerrero: estreno de *Música en la noche*», *Arriba* (27-III).
- _____ (1958): «Presentación del Pequeño Teatro», *Arriba* (9-IX), p.19.
- _____ (1961): «*Un sabor a miel*, por Dido, Pequeño Teatro», *Arriba* (25-I), p. 15.
- TORRES, ROSANA (1985): «Miguel Narros: Si disparas un cañón contra Beckett, este seguirá impertérrito su camino», *El País* (30-III).
- _____ (1986 a): «El tiempo, a velocidad de tren expreso», *El País*.
- _____ (1986 b): «Revelación de las miserias humanas», *El País*.
- _____ (1986 c): «Eduardo Mendoza traduce a Shakespeare para Miguel Narros», *El País*.
- _____ (1987): «Vargas Llosa: “Se debe dejar libertad al director de un montaje”», *El País* (3-11).
- _____ (1988): «En un camino sin salida», *El País* (29-1).
- _____ (1989): «Narros re-crea», *El País*.

- _____ (1993 a): «Miguel Narros y Aitana Sánchez-Gijón montan *A puerta cerrada*, de Sartre», *El País* (30-IV).
- _____ (1993 b): «Narros estrena una comedia ácida y cruel de Marivaux», *El País* (22-IX).
- _____ (1995): «Miguel Narros retoma la actualidad de Pirandello», *El País* (25-I).
- _____ (1998 a): «Narros escenifica el poder a través de Lope», *El País* (15-VII).
- _____ (1998 b): «Narros triunfa en Almagro con su montaje de *La estrella de Sevilla*», *El País* (18-VII).
- _____ (2012): «La *Yerma* sobria y austera de Narros», *El País* (15-VII).
- _____ (2013 a): «Muere Miguel Narros, un gran referente para el teatro español», *El País* (21-VI).
- _____ (2013b): «El preciosista montaje de Narros y D'Odorico descubre un nuevo Calderón», *El País* (1-X).
- TRENAS, JULIO (1969): «Miguel Narros y el montaje de obras clásicas», *ABC* (24-XII).
- _____ (1983): «Una obra de Fernando Arrabal escasamente representativa. El rey de Sodoma produce decepción en Madrid», *La Vanguardia* (4-VI).
- VALENCIA, ANTONIO (1978): «*Así que pasen cinco años*, en el Eslava», *Hoja del Lunes* (19-IX).
- VALENZUELA, REGINA (1992 a): «386 millones para el plato fuerte del Madrid 92», *El Mundo* (18-VI).
- _____ (1992 b): «El mayor espectáculo», *El Mundo* (7-VII).
- VALLEJO, JAVIER (1990): «Miguel Narros vuelve a los escenarios madrileños», *El Independiente* (29-IX).
- _____ (2003): «Pasiones de usar y tirar», *Babelia. El País* (15-II).
- _____ (2006): «*Salomé*. Una rubia caprichosa», *El País* (11-II).
- _____ (2009): «*La cena de los generales*. Mollejas para el caudillo», *El País* (7-IX).
- _____ (2010): «*La abeja reina*. La huella que dejamos», *El País* (7-II).
- _____ (2011): «*Los negros*. Cacao blanco, “bwana”», *El País* (28-I).
- _____ (2012): «*Yerma*. Linda arada, pero pan ninguno», *El País* (13-I).
- VARGAS, CONCHA (1984): «*Final de partida*, un Beckett sobre las relaciones entre amo y esclavo», *Diario 16*.
- VELASCO, MIGUEL ÁNGEL (2006): «Una parábola sobre la verdad», *ABC* (14-XII).
- VERA, JUANA (1992): «Siglos después, la Fiesta barroca volvió a las calles», *El Mundo* (12-VII).
- VERGARA DURÁN, CRISTÓBAL: www.anabelenweb.com
- VICENTE MOSQUETE, JOSÉ LUIS (1984): «Miguel Narros, estabilidad y repertorio», *El Público* (X-XI), pp. 36-38.
- _____ (1985): «*El castigo sin venganza* o cuando Lope quiere, quiere», *El Público* (XI), pp.6-13.
- _____ (1988): «*La malquerida*. Desde el melodrama rural, a la tragedia», *El Público* (II), pp. 10-12.
- VIGO, JAIME (1961): «Antecrítica de *Anatol*», *ABC* (2-VI), p. 107.
- VIGORRA, JESÚS R. (1998): «Que los versos son cansados cuando no tienen provecho», *El Correo de Andalucía* (24-XI).
- VILLÁN, JAVIER (1990): «Fantasía lírica», *El Mundo* (1-X).
- _____ (1995): «*La discreta enamorada*. Narros mejor que Lope», *El Mundo* (29-X).
- _____ (1998): «*La Estrella de Sevilla*. Crimen de Estado», *El Mundo* (16-X).
- _____ (2000): «Gozos para la vista», *El Mundo* (6-X).

- _____ (2007): «*¿Ay, Carmela!*. Inocencia mancillada», *El Mundo* (16-II).
- _____ (2008): «*La señorita Julia*. Narros, en el filo de la navaja», *El Mundo*.
- _____ (2013): «In Memoriam; Narros era mejor», *El Mundo* (14-IX), p. 54.
- VÍLLORA, PEDRO (1998): «Narros: “Lope crítico el absolutismo de un rey tirano en *La estrella de Sevilla*”», *ABC* (16-VII), p. 85.
- _____ (1999): «Almagro se rinde a la magia de *Los enamorados*, vistos por Miguel Narros», *ABC* (13-VII), p. 87.
- _____ (2002 a): «Una obra clásica es lo más parecido a un guion de cine», *ABC*, Cataluña (11-VII), p. 86.
- _____ (2002 b): «*Tío Vania* o la aventura de pensar en el día de mañana», *ABC* (18-I).
- _____ (2007): «Cuando un Narros ayuda a un Belbel», *El Mundo* (24-V).
- _____ (2013): «Miguel Narros, “una vida para el teatro”», <http://www.abc.es/blogs/libros/miguel-narros/> (21-VI) [consultada: 22/02/2015].
- VIZCAÍNO CASAS, FERNANDO (1983): «El retorno de don Juan», *La Gaceta del Norte* (6-XI).
- VIZCAÍNO, JUAN ANTONIO (1999): «*La Estrella de Sevilla*. Un teatro demasiado clásico», *La Razón* (4-III).
- _____ (2000): «Un precioso juguete de Corte», *La Razón* (9-X).
- _____ (2003): «Narros, en la cima del teatro total», *La Razón* (3-III).
- _____ (2003): «*El sueño de una noche de verano*. Impecable y extravagante», *La Razón* (18-X), p. 60.
- VELO, MARCO ANTONIO (2002): «Sobre un escenario herido de misiva y testamento», *Información de Jerez* (27-V).
- ZABALA, PEDRO (2000): «El tape y el destape», *Diario de Noticias* (14-III).
- _____ (2001): «Alquimia inversa. *La dama no es para la hoguera*».
- ZANNI, U. F. (1956): «Estreno de *Réquiem por una mujer*, de William Faulkner», *La Vanguardia Española* (7-II), p. 19.
- _____ (1959): «La orquesta filarmónica de Barcelona dirigida por el maestro Bodmer», *La Vanguardia Española* (6-XII), p. 34.

ENTREVISTAS REALIZADAS

- Víctor Pagán. Año 2004. Asesor musical.
- Fernando Palacios. Año 2004. Compositor.
- Nieves Garcimartín. Año 2004. Miembro del equipo técnico de Andrea D’Odorico Producciones S. L.
- Miguel Narros. Año 2004. Director de escena.
- Andrea D’Odorico. Año 2005. Productor y escenógrafo.
- Celestino Aranda. Años 2005 y 2015. Gestor, productor y distribuidor.
- Julieta Serrano. Año 2015. Actriz.
- Antonia García Narros. Año 2015. Gestora. Proporcionó material visual al trabajo de investigación.
- Nuria Gallardo. Año 2015. Actriz.
- Ignacio Amestoy. Año 2015. Periodista, autor y gestor. Proporcionó material al trabajo de investigación: documentación y programas de mano.
- Juan Gómez Cornejo. Año 2015. Diseñador de iluminación.
- Francisco Vidal. Año 2015. Actor.
- Helio Pedregal. Año 2015. Actor.
- Begoña Valle. Año 2015. Ayudante de dirección, profesora y actriz.