



EL PAPEL DE NÉSTOR EN EL MUNDO ESCÉNICO. UN NECESARIO ANÁLISIS SOBRE SU APORTACIÓN A LA HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA

THE ROLE OF NÉSTOR IN THE SCENIC WORLD. A NECESSARY ANALYSIS ABOUT ITS CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF THE SCENOGRAPHY

Yavé Medina Arencibia*

Cómo citar este artículo/Citation: Medina Arencibia, Y. (2016). El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la historia de la escenografía. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana* (2014), XXI-008. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9490>

Resumen: Nuestro objetivo con este artículo es suplir la falta de una reflexión científica y crítica sobre el papel de Néstor Martín-Fernández de la Torre como renovador de la escena española durante el primer tercio siglo XX.

Palabras clave: Néstor Martín-Fernández de la Torre; escenografía; figurines; teatro; danza; ópera; renovación escénica

Abstract: Our objective with this article is to supply the lack of a scientific and critical reflection about the role of Néstor Martín Fernández de la Torre like renovator of the Spanish scene during the first third of the twentieth century.

Keywords: Néstor Martín-Fernández de la Torre; costume design; set design; theater; dance; opera; scenic renovation

INTRODUCCIÓN

Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) puede considerarse uno de los artistas españoles con mayor reconocimiento y proyección internacional del siglo XX. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital desarrolló una labor artística amplia y variada. Fue dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo. Obviamente, todo ello está ampliamente documentado por sus principales investigadores¹.

Sin embargo, no todo está dicho. Por lo que proponemos un análisis más profundo a una de las facetas más interesantes y que más alegrías le ha dado a nuestro artista: la escenografía y el figurinismo teatral, pues hasta el momento no ha habido una reflexión científica y crítica que haya ahondado en su papel como renovador de la escena española durante el primer tercio del siglo XX². Para ello, primero, dividiremos sus diferentes montajes en cuatro etapas³, definidas por el lugar donde las realizó; y, luego, reflexionaremos sobre los aspectos que lo vinculan con la órbita renovadora de la escenografía de esos años. No es nuestra intención en estas páginas reelaborar un catálogo sobre sus escenografías, ni tam-

* Doctorando del Programa Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional, Personal Docente e Investigador en Formación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento Arte, Ciudad y Territorio. Escuela de Arquitectura. Campus Universitario de Tarifa, s/n, 35017, Las Palmas de Gran Canaria. Correo electrónico: yave.medina@ulpgc.es.

1 ALEMÁN (1987); ALMEIDA (1987); SANTO TORROELLA (1978).

2 No debemos de olvidar el libro de *Néstor y el mundo del teatro* (1995) de Pedro Almeida. Principal documento bibliográfico donde cataloga parte de las obras escénicas de Néstor conservadas en el Museo Néstor y en colecciones privadas. Se puede adquirir en su versión digital en la Memoria digital de Canarias y servir como apoyo visual a nuestro texto.

3 Prestaremos atención exclusivamente a sus trabajos teatrales, dejando de lado aquellos relacionados con carrozas y el carnaval.

co analizar toda su obra en este campo, sino destacar aquéllas que suponen un hito que argumenten su participación en dicha renovación.

Es importante señalar que la vinculación de Néstor y el mundo escénico parte de su propio seno familiar, más concretamente de su madre, y desde su más tierna infancia. Mas no llegó a tener estudios académicos⁴ y aún hoy sufrimos de un cierto desconocimiento sobre su formación escénica. Probablemente fuera del resultado de su carácter autodidacta, de sus relaciones con personalidades del mundo del teatro y de la literatura y de sus experiencias visuales al acudir como espectador. En cualquier caso, toda su vida fue una constante lucha por conseguir sobrevivir del Arte. Lo que explica su vasta y variada producción artística. Aunque él siempre se consideró pintor, llegando, incluso, a declarar de forma pública su negación de realizar nuevos trabajos escenográficos⁵. Quizás pudiera entenderse como una estrategia publicitaria, puesto que muy pocos artistas ofrecían la calidad de obras de arte a sus trabajos de escenografía y figurinismo como él lo hizo al presentarlos en sus exposiciones temporales⁶ y atesorarlos hasta su muerte. Esta actitud ha hecho posible conocer toda su producción escénica ya que gran parte de ellos se conservan en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

LAS DISTINTAS ETAPAS

Los primeros montajes que establecen el inicio de su carrera como escenógrafo se encuadran entre 1907-1913, a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral y literaria de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como fueron los Hermanos Millares y las distintas sociedades capitalinas. Podríamos considerar la puesta en escena hecha para la obra *Interior*, de Maeterlink (1907, Teatro Pérez Galdós), como la primera que lleva a cabo de una forma profesional; a ella le siguieron *Los fiambres*, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau (1912, Teatro Pérez Galdós), y *Sacrificios*, de Jacinto Benavente (1913, Teatro Pérez Galdós).

Su escenografía para *El amor brujo*⁷ (1915, Teatro Lara) protagonizado por *Pastora Imperio*, con texto de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla, abre su segunda etapa en su evolución escenográfica en plena capital madrileña, que abarca desde 1915 hasta 1923. Considerado como uno de los mayores éxitos en su carrera, contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural del Madrid de los primeros años del siglo pasado y le sirvió también para definir su concepción escénica que defenderá desde entonces hasta el final de sus días.

El siguiente momento en su trayectoria (1927-1931) está estrechamente vinculado con los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina*⁸ [Fig.1], compañía que hunde sus raíces en la de Diaguilev y en el fenómeno de *la españolada*, que le permitió establecerse y triunfar en la capital artística de moda de aquellos años: París. Llevó a cabo los montajes de *El fandango de candil*, con música de Gustavo Durán y escrito por Cipriano Rivas Cherif, estrenado en 1927 en Alemania primero y luego en Roma y París, *Triana* (1929, Ópera Cómica de París), cuyo argumento y arreglos musicales fueron de Fernández Arbós basándose en Iberia de Isaac Albéniz, y la renovación de la puesta en escena de *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco*, reestrenado en el Teatro de la Ópera Cómica de París en 1929. Además, también realizó una serie de trajes para *La Argentina* cuyo destino eran los conciertos que protagonizaba por todo el mundo. Esta colaboración entre nuestro artista y la bailarina supuso uno de los mayores triunfos, por no decir el mayor, de su carrera.

Finalmente, entre 1934 y 1938, tiene lugar su última etapa coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor en su ciudad natal, donde continuó realizando trabajos escénicos y no puntuales intervencio-

4 ALMEIDA (1987), óp. cit., pp.18-19.

5 *Ibidem*, p. 130.

6 *Ibidem*, p. 128.

7 Es importante señalar que cuando Almeida trata esta obra en su libro se basa únicamente en los documentos aportados por GALLEGO (1990).

8 Para demostrar la estrecha relación entre la bailarina y el pintor, remitimos a las fotos que se custodian *Legado Antonia Mercé "La Argentina"*. Archivo digital de la Fundación Juan March. Álbum 10, p. 9.

nes efímeras⁹. Nuevamente estuvo vinculado con las sociedades, principalmente la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, auténticas promotoras de la dinamización de la cultura de la capital grancanaria en estos años. Participó en la puesta en escena de *La sirena varada*, de Alejandro Casona (1936, Teatro Pérez Galdós), *Una noche romántica*, inspirándose en la música de Chopin (1937, Teatro Pérez Galdós), *La verbena de la paloma*, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón (1937, Teatro Pérez Galdós), y las diferentes fiestas y espectáculos regionales (1934 y 1938, Teatro Pérez Galdós).

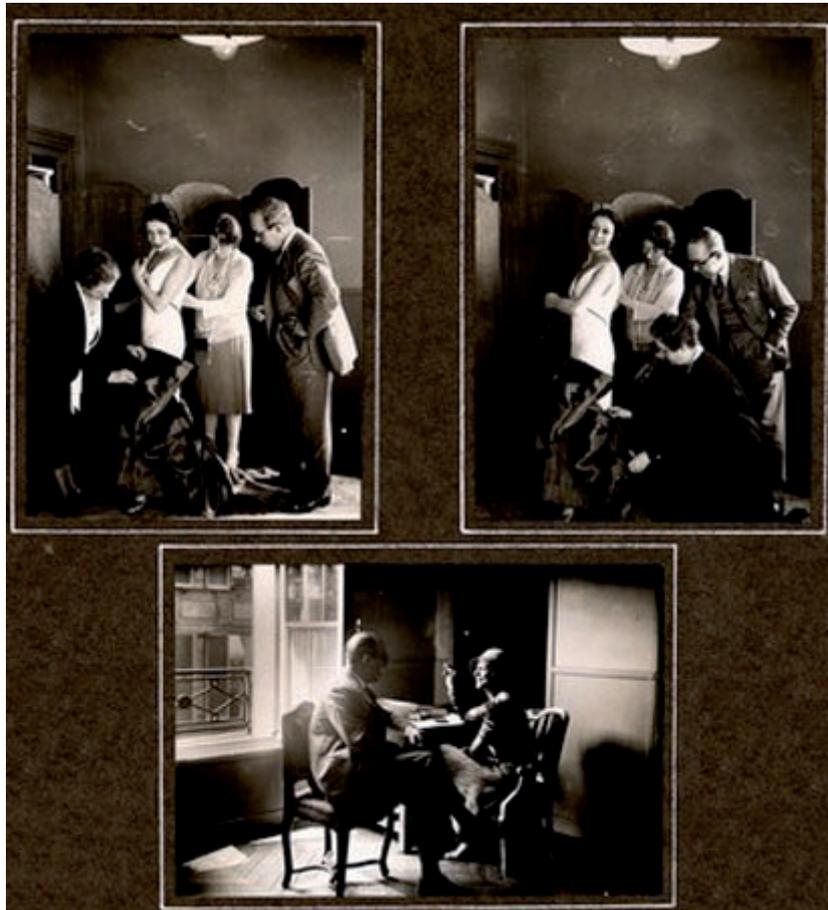


Fig. 1. Fotografías de Néstor y Antonia Mercé “La Argentina”. 1929. Extraídas de Legado de Antonia Mercé “La Argentina”. Archivo digital de la Fundación Juan March. Álbum 10, p. 9

¿PERO QUÉ ES LO QUE HACE DE NÉSTOR UN RENOVADOR DE LA ESCENA ESPAÑOLA?

Comenzando por el principio, si atendemos a los primeros montajes de Néstor, hablaríamos de una etapa de conocimiento y búsqueda artística en el contexto de su propio entorno vital. Lo que hace que llevara a cabo una puesta en escena muy ligada a la estética teatral que se venía desarrollando desde finales del XIX. Ésta se caracterizó por una crisis que se venía gestando en todos los niveles. Por un lado, el predominio del atraso técnico¹⁰, que hizo que estuviéramos a la cola europea a la hora de incorporar las innovaciones técnicas (entre los cuales destaca el escenario giratorio, sistema de ascensores o la iluminación eléctrica) como resultado de la revolución industrial y de las nuevas fuentes de energía. Por otro, el desarrollo de una escenografía basada en la pervivencia de un caduco realismo y naturalismo, obcecada en el intento de imitar hasta el más mínimo detalle la realidad sobre el escenario siguiendo

9 MURGA (2012), p.158.

10 PELÁEZ (1998), p. 23.

con total exactitud las acotaciones de los autores de los textos y con un predominio de las decoraciones pintadas sobre las construidas¹¹.

Si analizamos las críticas¹² de los montajes de *Interior*, *Los fiambres* y *Sacrificios* hay un intento total de copiar la realidad sobre el escenario, como demuestra el hecho de utilizar mobiliario real en vez de *attrezzo* y de emplear toda una serie de detalles decorativos innecesarios. Pero, además, hay otros elementos que lo vinculan con las decoraciones propias de finales de siglo, como son la preocupación por el rigor y cálculo de la perspectiva desde un punto de vista estético, preeminencia de los espacios naturales sobre los interiores y el desarrollo de una atmosfera misteriosa¹³, como lo corroboran también las fotografías y escenografías que se conservan en el Museo Néstor. Cabe destacar que mientras que en *Interior* y *Los fiambres* realiza decoraciones pintadas, en *Sacrificios* [Fig. 2] Néstor desarrolla un decorado totalmente corpóreo. Lo que supone el inicio de la renovación escénica en su producción escenográfica ya que abandona la práctica de los telones pintados con falsas perspectivas para crear un espacio en tres dimensiones. Esta propuesta está estrechamente vinculada con las ideas renovadoras que propugnaban los teóricos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig¹⁴, los padres de la escena moderna, que criticaban las decoraciones pintadas al considerar que la figura del intérprete en escena al dirigirse hacia el fondo quedaba desproporcionada y propugnaban la realización de escenografías corpóreas, objetos tridimensionales y espacios articulados iluminados con luz eléctrica declarando así el fin iluminación proporcionada por las candilejas.



Fig. 2. Fotografía de Sacrificios. 1913. Fondo Museo Néstor.

Está claro que en el montaje aún persiste esa idea de mimesis de la realidad. Pero la novedad escénica es evidente al ser distinto a los anteriores. Lo que no sabemos es hasta qué punto Néstor conocía estas teorías. Tampoco sería raro que las conociera ya que no debemos olvidar que había residido en distintos lugares de Europa, como Madrid, París o Londres, donde pudiera haber tenido contacto con ellas.

En su estancia en Madrid, Néstor posee una concepción escénica totalmente perfilada y que queda reflejado en su texto “El traje en escena”¹⁵, que constituye un auténtico manifiesto escénico sobre el que se sustentaron todos los montajes que desarrolló desde 1915 a través de la defensa de una serie de ideas que lo convierten en uno de los promotores de la renovación escénica de nuestro país a principios del siglo XX. Este texto ha sido ampliamente reproducido por los investigadores, pero tan sólo ha sido comentado parcialmente. Almeida Cabrera cuando lo ha tratado señala que con él, Néstor contesta a Mar-

11 MURGA (2009), p. 32.

12 ALMEIDA (1913), óp.cit., pp. 11 y 14; ANÓNIMO (1913), p. 2.

13 BRAVO (1997), pp. 14 y 29.

14 Nos hemos basado para este artículo en los textos de *La música y la puesta en escena* (1899) y *La obra de arte viviente* (1921), en el caso de Appia, y *El arte del teatro* (1905), en Craig.

15 MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916), pp. 28-32.

tínez Sierra por el excesivo protagonismo que le dio a Pastora Imperio¹⁶ en el montaje de *El amor brujo*, critica el divismo y recomienda a otros pintores que experimenten en el teatro al tiempo que defiende el concepto de armonía que debe existir sobre los escenarios entre todos los creadores que forman parte de la obra teatral¹⁷; idea esta última que también comenta Saro Alemán¹⁸. Pero más allá de eso, poco más se ha comentado a pesar de su importancia, no sólo para comprender a Néstor sino también profundizar en el conocimiento de la Historia de la escenografía española.

En él nuestro artista aboga por la defensa de la interpretación de la obra escénica que se va a representar según sus necesidades sin seguir las acotaciones ya establecidas por el propio autor del texto. Es decir, defiende la ruptura del decorado realista e ilusionista en que estaba enclaustrado nuestro teatro. Obviamente estas ideas no fueron originales de de nuestro artista sino que están intrínsecamente ligadas con la renovación escenográfica que tenían lugar en Europa desde principio del siglo XX en contra del teatro naturalista y en consonancia con la herencia de las ideas wagnerianas¹⁹.

En el caso español, esta renovación comenzó a experimentarse con cierto retraso a partir de 1916 coincidiendo con la primera llegada de los *Ballet Russes* de Sergei Diaguilev²⁰. En esta compañía trabajaron los más notables bailarines, coreógrafos, libretistas, músicos y escenógrafos del momento. Aunque lo que más nos interesa de ella es que desarrollaron un fenómeno que Denis Bablet trata ampliamente: la participación de pintores en el teatro a través del diseño de las escenografías y figurines de las obras que se iban a representar²¹. Esta incursión no era nada nueva pero en estos años que tratamos se produjo su momento de mayor esplendor porque aquéllos que llevaron a cabo una pintura no académica y que trataron de romper las prácticas pictóricas tradicionales, hicieron lo mismo para acabar con las prácticas realistas y naturalistas de los decorados desarrollando un teatro de imágenes²². Con ello, el teatro se convirtió por primera vez en su historia en una plataforma capaz de difundir las novedades y vanguardias estéticas que se estaban dando en ese momento a un público más numeroso que el que solía asistir a las exposiciones. De modo que su existencia ofreció la oportunidad a numerosos artistas y gentes del teatro a experimentar y estudiar nuevas posibilidades escénicas que pusieran fin a la crisis teatral que sufríamos e influyeron en la creación de nuevas compañías con concepciones creativas similares²³.

De esta forma encontramos en Néstor paralelismos con los padres de la escena moderna y, al mismo tiempo, es otro pintor que participó en ese fenómeno. Teniendo en cuenta esto, podemos entender el concepto escénico de nuestro artista y comprender la importancia de su producción escenográfica dentro del panorama escénico renovador que se dio en estos momentos en nuestro país, ya que quedaría totalmente vinculado a tres de los experimentos teatrales que se dieron en el primer tercio del siglo XX en España: *l'Escola Catalana d'Art Dramàtic* de Adrià Gual, *El Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra y el grupo universitario de teatro de Lorca *La Barraca*, muy distintos entre sí pero que tenían en común:

“(...) que a la escenografía y la indumentaria se refieren: <<devolver al teatro el decoro literario y la belleza espectacular de que hoy carece>>. En todos los casos se insiste atender más que al rigor histórico y geográfico a la creación de atmósferas y ambientes orientados hacia la sugerencia que al realismo, <<impresionando los sentidos del espectador>> (...)”²⁴.

Objetivo que cumplió Néstor en su primer gran montaje teatral junto con Martínez Sierra y Falla en 1915 [Fig. 3]. En él consiguió el triunfo como escenógrafo en Madrid, pero participó en uno de los más

16 ALMEIDA (1987), óp. cit., p. 87.

17 ALMEIDA (1995), óp. cit., p. 26.

18 ALEMÁN (1987), óp. cit., pp.72-73.

19 Hablamos de la idea de *Gesamtkunstwerk*, en español, arte total, basado en la colaboración de distintas creaciones artísticas para crear un espectáculo. Wagner redactó dos escritos fundamentales para entender este concepto: *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y Drama* (1851).

20 Para profundizar en esta compañía, véase el catálogo de la exposición que celebró *la Caixa* sobre ella en 2012 bajo el título *Los Ballet Rusos de Diaguilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*.

21 BABLET (1987), pp. 11-24.

22 SÁNCHEZ (1999), p. 18.

23 MURGA (2009), óp. cit., p. 19-20.

24 PÉLAEZ (1995), pp. 212-213.

sonados fracasos en la Historia de la renovación escénica española al romperse unos de los principios básicos de ésta: la armonía. Todo comenzó cuando Martínez Sierra declaró que se encontraba a la cabeza de la creación artística de la obra²⁵. Contrariado, Falla le responde públicamente²⁶ colocando la música por encima del resto de los elementos que conforman la obra²⁷. Unido a ello, Martínez Sierra decidió modificar la dirección escénica que desarrollaba el canario sin consultarle al alterar la iluminación del espectáculo para potenciar la figura de *Pastora Imperio*²⁸.



Fig. 3. Escenografía para *El amor brujo*. Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1915.
Gouache sobre cartulina. 25 x 31 cm. Museo Néstor.

A pesar de esa ruptura, este trabajo creativo constituye una de las primeras colaboraciones entre artistas en beneficio del teatro español y podría tomarse como punto de partida la misma fecha de su estreno como el inicio del arranque de la renovación escénica que se desarrolló en nuestro país, y no 1916 como lo consideran algunos investigadores²⁹. Y, al mismo tiempo, pone en relieve la personalidad de Néstor en materia escénica desde 1915. Es decir, que desde antes de la llegada de los *Ballets Russes*, tenía una actitud renovadora hacia las escenografías teatrales y apoyaba la idea de armonizar las prácticas creativas teatrales entre distintos artistas porque creía que el teatro era un arte unitario en el que una mala compenetración supondría el fracaso del mismo, como así ocurrió.

Afortunadamente, el hecho de pasar por al alto la dirección escénica de Néstor no fue tenido en cuenta porque su éxito fue arrollador y, además, nos demuestra el conocimiento que poseía sobre la iluminación ya que entiende que ésta posee el control del ritmo del espectáculo, potencia el decorado y sirve para indicar la transición entre diversos momentos o atmósferas del mismo³⁰. Importancia ésta que

25 IZQUIERDO (1915), p. 1.

26 BENEDITO (1915), óp. cit., p.3.

27 Afirmación ésta que silencian Manuel Gallego y Pedro Almeida en sus estudios sobre la obra.

28 ABRIL (1915), p. 3.

29 MURGA (2009), óp. cit., pp. 10 y 37.

30 PAVIS (1990), p. 265.

queda corroborada con el estudio de iluminación y de la disposición del decorado [Fig. 4] que el pintor envía años después a *La Argentina* para el montaje de *El fandango de candil*, momento de su vida que supone la consecución de la tan ansiada armonía en el proceso creativo de los montajes escénicos que propugnaba.

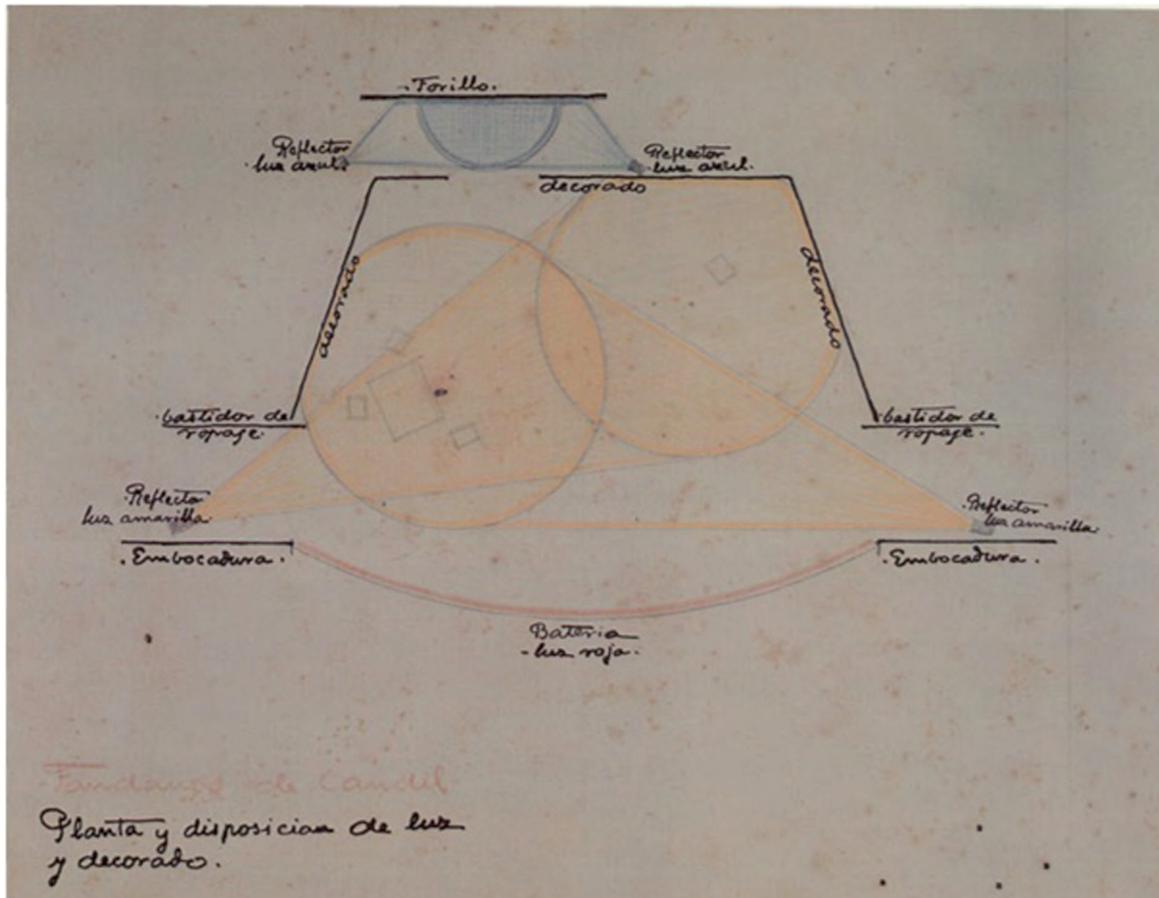


Fig. 4. Estudio de Planta, disposición de la luz y decorado de *El fandango de candil*. Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. Lápiz y goauche sobre papel. 22 x 28 cm. Fondo Museo Néstor.

No cabe duda que de un modo práctico estas cuestiones también lo ligan nuevamente con las mismas preocupaciones sobre la iluminación de Appia y Craig. Ellos sabían que la iluminación eléctrica no servía para iluminar las decoraciones pictóricas porque éstas ya tenían una iluminación propia y creían fervorosamente en que la luz eléctrica era el elemento más importante del espectáculo, puesto que creaba la atmosfera necesaria y acababa al mismo tiempo con las desproporciones entre el cuerpo del intérprete y el espacio escénico. Es decir, la luz eléctrica y el decorado corpóreo suponían para ellos el fin de los límites corporales del intérprete proporcionándole una mayor libertad en la escena.

Por otro lado, cabe destacar que Néstor fue, a partir de *El amor brujo*, junto con los diseños de vestuario para María Kousnezoff, Conchita Supervía y *La Argentina*, así como con los decorados para sus *Ballets Espagnols*, uno de los pintores que enaltecieron y difundieron el tema de *la española*³¹ sobre los escenarios mediante el uso un lenguaje moderno. Lo que demuestra una vez más su participación en la ruptura del decorado realista y naturalista ya que no representa grandes bosques de ensueño o castillos oscuros y misteriosos, sino patios andaluces, tabernas y otros espacios que no existían en la realidad como tal; siendo el resultado de la imaginación del artista y, al mismo tiempo, la imagen estereotipada que se tenía de España por esos años en el extranjero. Pero su participación en este fenómeno data de

³¹ Para profundizar en este tema, véase el catálogo de la exposición que el MNCARS celebró en 2008 con el título *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*.

mucho antes, según él, desde 1905³². Aunque es desde 1909, después de su viaje a Londres, y ya establecido en Barcelona, cuando comienza una producción más estudiada y en serio, con una estética muy cercana a la de Anglada Camarasa, Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga. Ello explica que fuera seleccionado como segunda opción³³ para que formara parte del equipo creativo de *El amor Brujo*.

En cualquier caso, una cuestión debería quedar clara, y es que el elemento común de todas sus escenografías y figurines desde 1915 es la representación de espacios que son imposibles de identificar en la realidad. Las acotaciones de los textos y de los libretos que llevó a escena nunca limitaron su proceso creativo. Ello es lo que realmente hace moderna su puesta en escena porque al desarrollar lugares imaginados y sugestivos planta cara a la tradicional puesta en escena española que, como ya escribió Peláez, era lo que unía a todos aquellos que participaron en la renovación escénica española. Cada uno lo hizo a través diversas fórmulas, pero todas ellas instauraron:

“(…) un procedimiento fundamental: la distorsión de la líneas y/o los colores. Tanto si era entendido como una deformación, estilización, esquematismo o síntesis, la distorsión acababa definitivamente con el trompe-l’oeil ilusionista del realismo. Una de las opciones distorsionadoras calaría más profundamente (el decorativismo) y otras de una forma más secundaria (el simbolismo, el expresionismo, las investigaciones de Appia y Craig) o incluso otras de una manera puramente anecdótica (el constructivismo, el surrealismo, el futurismo). (...)”³⁴.

Estas fórmulas pretendían crear espacios dramáticos en el que no tuviera cabida una imitación exacta de la realidad sino espacios nuevos que, incluso, la negaran si fuera necesario, para demostrar que no suponía ninguna interferencia para la comprensión de los textos dramáticos³⁵.

De esta forma, queda explicado, desde un punto de vista estético, la integración de las escenografías de Néstor en las nuevas fórmulas escenográficas que se dieron en las primeras tres décadas del siglo XX. Porque en nada tiene que ver con las escenografías realistas: no hay un predominio de la línea ni de la perspectiva y tampoco son espacios reconocibles en la realidad sino alteraciones de la misma mediante una preponderancia del color con una temática exótica que está vinculado por ese interés por *la española*.

Lo cierto es que las escenografías de Néstor que creó a partir de 1915 no están encuadradas en ninguna tendencia concreta, sino que más bien fueron el resultado de la utilización de algunos lenguajes de las diversas manifestaciones artísticas que se desarrollaron durante los primeros treinta años de la centuria pasada.

En *El amor brujo*, que constituye la primera puesta en escena siguiendo esa renovación que comentamos, en el cuadro segundo, el momento de la cueva que provocó tanta controversia debido a la iluminación, podría estar muy vinculada con el movimiento simbolista como ya desveló alguna crítica del momento³⁶. Lo que es evidente si observamos la escenografía que se conserva en el Museo Néstor. Pues la existencia de la cueva, el predominio de la oscuridad y la luna observando toda la escena, son elementos iconográficos relacionados con el misterio, el ocultismo, lo decadente y lo onírico que recuerdan a la estética de los primeros *Ballets Russes*; es decir, aspectos básicos y propios del simbolismo. Además, la propia actitud de *Pastora Imperio*, representando a una gitana y recurriendo a una bruja para conseguir el amor, no deja de estar también vinculado con el papel de la mujer simbolista³⁷.

Pero de lo que no debería haber duda es que las escenografías³⁸ que llevó a cabo cuando vivía en París son las más rompedoras y vanguardistas de su toda su carrera artística, fundamentalmente, en aquellas que elaboró para la compañía de ballet de *La Argentina*. Pues en ellas desarrolló toda una serie de arquitecturas asimétricas en espacios irreconocibles que lo vinculan con la arquitectura del Movi-

32 ALMEIDA (1987), op. cit., p. 79.

33 GALLEGO (1990), óp. cit., p.39.

34 BRAVO (1997), óp. cit., p. 36.

35 Ibidem, p. 37

36 BORRÁS (1915), p.4.

37 SOTO CABA (2010), p. 203.

38 Conservadas en el Museo Néstor.

miento Moderno. Además, el uso en ellas de perspectivas en formas de vistas picadas y contrapicadas nos hacen recordar al mismo tiempo a las deformidades expresionistas, aunque con una clara vocación colorista. Quizás los decorados para *Triana* son uno de los más genuinos de toda su producción no sólo por todo lo que hemos comentado, sino porque representa una hoja de filodendro, vegetación propia de Canarias, en primer término del telón de boca del decorado y recurre a objetos tridimensionales que coloca delante del telón pintado. De esta manera, Néstor en esta etapa profesional siguió la premisa de Craig, influenciado éste a su vez por Isadora Ducán³⁹, que defendía la primacía del movimiento de los volúmenes escenográficos, la iluminación y la música sobre la palabra.

Con todo, merecen mención aparte los figurines [Figs. 5 y 6] para las bailarinas que realizó para esta compañía. Son uno de los más bellos e importantes que diseñó debido al carácter geométrico y a los recortes angulosos que en ellos predomina, principalmente en aquellos destinados a la protagonista. Por lo que consideramos que están ligados al lenguaje constructivista y poscubista que Néstor conocía perfectamente, como revela el hecho en su biblioteca poseyera libros sobre el teatro ruso donde se reproducían diseños de Goncharova, Exter o Popova⁴⁰.



Fig. 5. Figurín de La niña bonita para El fandango de candil. Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. 26 x 22 cm. Museo Néstor.

39 SÁNCHEZ (1999), óp. cit., p. 9.

40 ALMEIDA (1995), óp. cit., p. 45.



Fig. 6. Fotografía de Antonia Mercé “La Argentina” como La niña bonita para El fandango de candil. 1927.
 Autora: Madame d’Ora. Fundación Juan March.

Además, en parte de esta producción escénica, claramente en *Triana*, también observamos un gran gusto por el decorativismo, los colores cálidos y el exotismo, como evidencia las tuneras canarias que representa en las dos escenografías conservadas, que rayaría el sentido del *art déco*.

A pesar de todo, lo relevante en sus escenografías no es tanto qué tipo de lenguaje ha usado o qué ha representado, sino la gran capacidad interpretativa de Néstor. Pero la Historiografía del arte canario durante mucho tiempo, y casi hasta la actualidad, no lo ha considerado así, como pone de manifiesto el debate suscitado por el tipo de arquitecturas que se representan las escenografías *Don Giovanni*. Una parte del mismo, encabezada por el investigador Pedro Almeida Cabrera, las identifica como las propias de una ciudad mediterránea⁴¹. La otra postura es defendida por Saro Alemán donde ve una arquitectura de carácter tipista⁴². Lo común de ambas posturas es que le otorgan a Néstor un gran talento creativo, capaz de inventar todo un decorado que es imposible identificar con algún lugar físico, pues de lo contrario no sería posible la existencia de este debate. Pero en ningún momento hacen alusión a la modernidad desde el punto de vista escénico que supone la interpretación libre de las acotaciones del libreto de la obra⁴³, tampoco que la obra está integrada en las nuevas fórmulas escenográficas y estrechamente vinculada

41 *Ibidem*, p.53.

42 ALEMÁN (1999), p. 10.

43 El libretista de *Don Giovanni*, Lorenzo da Ponte, tan sólo acotó en su texto que la obra se debería representar en algún lugar de España no señalando tampoco ninguna fecha en qué transcurre la trama. Véase: PONTE (1849), p. 8.

con el interés sobre el fenómeno de *la españolada* que se venía dando por esos años, ya que lo que hizo fue representar una ciudad española que se encontraba en el imaginario colectivo de muchos europeos que pensaban una España que realmente nunca existió.

Tras establecerse definitivamente en su ciudad natal, las escenografías de Néstor presentan una mayor precisión lineal y de la perspectiva, como se observa en el boceto de *La verbena de la paloma* [Fig. 7]. Aunque el color sigue siendo la nota dominante en toda la representación. Pero lo más importante de esta etapa no es ya la superación del decorado realista, que es evidente, sino el adelanto que supone que ruegue al público asistente a los palcos y plateas que llevara mantones de manila⁴⁴.



Fig. 7. Escenografía para *La verbena de la Paloma*. Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. 29 x 40 cm. Colección del Cabildo de Gran Canaria, en depósito en el Museo Néstor.

Aunque esto es algo que ya hace referencia Almeida, no lo hace analizando su importancia⁴⁵; pues estamos ante un hecho transcendental en la puesta en escena ya que supone la ruptura de la cuarta pared. Es decir, la superación del espacio a la italiana del teatro al incorporar al propio público en la obra que se estaba representando. Con este acto se rompió la barrera imaginaria que separaba al espectador del escenario haciendo a éste parte integrante de la historia que se estaba narrando mediante la forma de “(...)un aire de corrala dentro del Teatro Pérez Galdós (...)”⁴⁶.

Esta ruptura tendrá sus mayores logros y éxitos a partir de la década de los sesenta ayudada con el desarrollo de las *performance* y el *happening*, como pone al descubierto la compañía *The Living Theatre*⁴⁷, por ejemplo. Pero ya aquí tenemos un precedente y demuestra el carácter vanguardista de nuestro pintor que enlaza con la propia idea de Meyerhold⁴⁸ de utilizar todos los recursos teatrales posibles para garantizar una mayor efectividad de comunicación con el público.

44 ANÓNIMO (1937), p. 4

45 ALMEIDA (1995), óp.cit., p. 62

46 *Ibidem*, p. 62.

47 OLIVA y TORRES MONREAL (2008), pp. 399-405.

48 SÁNCHEZ (1999), óp. cit., p. 36.

Por último, muy relacionado otra vez con las *performances* y con lo que ya había hecho *La Argentina*, estaban sus grandes fiestas tipistas que no dejan de ser una modernización de las tradiciones de la isla a través del folklore y de la vestimenta. En ellas, Néstor volvió a construir un decorado en tres dimensiones y presentó lo que sería la renovación del traje típico grancanario en espacios que él creía que definía el territorio de la isla. Mas la gran novedad de estas fiestas desde un punto de vista escénico estriba en la utilización deliberada por parte de Néstor del escenario para difundir una estética; algo ya muy habitual entre los pintores que colaboraron con el teatro que sabían que sus ideas iban a llegar a más personas de esta forma que a través de una sala de exposición. Lo que nos demuestra una vez más el gran conocimiento que sobre la escena que poseía nuestro artista al saber el gran poder que tiene teatro como instrumento de difusión y que utilizó en beneficio propio recurriendo a los mecanismos escénicos más rompedores para crear espacios imaginarios con personajes con una indumentaria innovadora para difundir un proyecto que tras su muerte acabó por convertirse en realidad.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto estamos en disposición de afirmar que la aportación teórica y práctica en material teatral de Néstor es indispensable para conocer la escena moderna. Además, es un artista más que debe de incluirse en la lista de pintores, en la que están también Picasso, Dalí, Miró y otros muchísimos creadores, que colaboraron y renovaron el teatro durante las décadas anteriores a la Guerra Civil. Todo esto queda comprobado y corroborado con nuestro análisis crítico sobre su producción escenográfica y figurinista, en el que demostramos que desarrolló una interpretación personal de la puesta en escena al romper con el decorado realista a través del uso de lenguajes artísticos renovadores, de la inclusión del fenómeno de *la españolada* en los espacios escénicos de gran parte de Europa, del desarrollo decoraciones corpóreas en detrimentos de telones pintados, de la importancia de la iluminación y de la consecución de la ruptura de la cuarta pared. Todo ello hace que su figura en la Historia de la escenografía española sea de vital importancia para conocer esta parte de nuestro pasado. Menos mal que aún queda mucho por contar:

“(…) Entre la pintura –más generalmente las artes plásticas- y el teatro existe un vaivén permanente, secreto o proclamado. Este vaivén es portador de una dinámica de intercambio. Su historia que por hacer (...)”⁴⁹

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M. (16/04/1915). “Teatro Lara. Estreno de El amor brujo. Ginatería en un acto y dos cuadros, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorado de Néstor de la Torre. La decoración”, *La Patria*: Madrid, p. 3.
- ALEMÁN, S. (1987). Néstor. Un pintor atlántico, Santa Cruz de Tenerife: Labris.
- ALEMÁN, S. (1991). “La obsesión por la unidad en la obra de Néstor” en VV.AA.: Mozart y Néstor: Don Giovanni, Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, 1999, p. 10.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1987). Néstor (1887-1938). Un pintor cosmopolita, Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1995). Néstor y el mundo del teatro, Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- ANÓNIMO. (15/07/1913). “Un acontecimiento artístico: Los Doce”, *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 2.
- ANÓNIMO. (09/10/1937). “Esta noche en el Galdós: La verbena de la paloma”, *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4.
- BABLET, D. (1987). “El pintor en el escenario”, *Cuadernos El Público*, núm. 28, Madrid, pp. 11-24.
- BENEDITO, R. (15/4/1915). “En Lara. El amor brujo. Hablando con Falla”, *La Patria*: Madrid, p. 3.
- BORRÁS, T. (16/04/1915). “El amor brujo. Falla, La Pastora, Néstor, Martínez Sierra”, *La Tribuna*: Madrid, p. 4.
- BRAVO, I. (1997). Escenografía operística. Maquetas y figurines. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, p. 36.

⁴⁹ BABLET (1987), óp. cit., p. 24.

- DEVORAH BENNAHUM, N. (2009). Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española, Barcelona: Global Rhythm, 2009.
- GALLEGO, A. (1990). Manuel de Falla y el amor brujo, Madrid: Alianza editorial, 1990.
- MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, N. (15/02/1916). “El traje en escena”, Summa: Madrid, pp. 28-32.
- MURGA CASTRO, I. (2009). “Escenografía de la danza en la Edad de Plata”, Madrid: SCIC.
- MURGA CASTRO, I. (2012). “Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)”, Madrid: CSIC.
- PAVIS, P. (1990). Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (2008). Historia básica del arte escénico, Madrid: Catedra.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1998). “Anotaciones a 150 años de escenografía para la Ópera en España” en La Ópera en España. La puesta en escena 1750-1998, Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1995). Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático” en Historia de los Teatros Nacionales. Volumen Segundo. 1960-1985, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PONTE, da L. (1849). Don Giovanni, Barcelona, Imprenta del teatro principal.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). La escena moderna. Manifiesto y textos de la época de las vanguardias, Madrid: Akal.
- SANTO TORROELLA, R. (1978). Néstor, Barcelona: Espasa Calpe.