¡Pintores a escena!

La aportación de los artistas plásticos a la creación escenográfica en Gran Canaria durante los siglos XIX y XX

TESIS DOCTORAL

presentada por

Yavé Medina Arencibia

DIRECTORA

María de los Reyes Hernández Socorro

Programa de doctorado

Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional

Las Palmas de Gran Canaria, diciembre 2018

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN…….....9

Marco teórico, Historiografía y Estado de la cuestión……..11

Líneas de investigación, Objetivos e Hipótesis……15

Fuentes y Metodología…….19

Estructura de la tesis…….24

Temporalización……..27

Agradecimientos……..28

CAPÍTULO I. EL FENÓMENO DE LOS PINTORES EN EL TEATRO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX……..32

CAPÍTULO II. MÁS ALLÁ DE LA CREACIÓN ESCENOGRÁFICA: LOS PINTORES CANARIOS ESTÁN EN LOS TEATROS……..47

CAPÍTULO III. LA SITUACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA EN CANARIAS DURANTE EL SIGLO XIX…….80

1. Los pintores que hacen escenografías en Canarias…….93

1.1. Los artistas canarios…….100

1.2. Los artistas foráneos……118

2. Reflexiones: La llegada de los pintores al teatro…….134

CAPÍTULO IV. LA PUESTA EN ESCENA ENTRE SIGLOS: LOS ESTUDIOS ESCENOGRÁFICOS DE BENITO PÉREZ GALDÓS……...138

CAPÍTULO V. TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA ESCENOGRAFÍA GRANCANARIA: 1900-1944…….187

1. El despertar de la conciencia renovadora……192

1.1. El teatrillo de Los Hermanos Millares……..192

1.2. La Sociedad de Declamación de Los Doce……..197

a. Los primeros responsables del espacio escénico……203

b. La colaboración de Carlos Luis Monzón Grondona con Los Doce……...……209

c. La primera etapa de Néstor Martín-Fernández de la Torre…..227

d. Las intervenciones de Nicolás Massieu y Matos y de Manuel Reyes Brito…….244

2. Las trayectorias de Carlos Luis Monzón Grondona y de Néstor Martín-Fernández de la Torre tras Los Doce……..259

2.1. La apuesta por el pasado de Carlos Luis Monzón Grondona……263

2.2. La apuesta por la innovación de Néstor en Madrid y París……..280

3. El teatro Mínimo de Claudio y Josefina de la Torre……353

3.1. La escenografía de José Hurtado de la Torre ara Tic-Tac……361

4. El afianzamiento de la vanguardia artística sobre los escenarios: los alumnos de la Escuela Luján Pérez……...373

4.1. Fray Lesco, el teatro y los alumnos……..378

4.2. Los decoradores del mañana……392

4.3. La creación de escenográfica de Felo Monzón y Juan Ismael durante los años treinta……396

a. Felo Monzón en La zahorina de Fray Lesco y Víctor Doreste……...396

b. Juan Ismael y la creación mnemotécnica del paisaje tinerfeño sobre el escenario……...425

5. La sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre……439

5.1. El establecimiento de Néstor en Las Palmas de Gran Canaria……..449

5.2. Paquita Mesa y los pintores modernos……478

a. Santiago Santana…….484

b. Juan Guillermo……..……..521

c. Cirilo Suárez.……..533

d. Plácido Fleitas……...….541

e. Felo Monzón…….…..544

6. La colaboración de Juan Ismael con Teatro Español Universitario……549

7. Reflexiones: El inicio de la renovación escenográfica……553

CAPÍTULO VI. EL ESPACIO ESCÉNICO EN GRAN CANARIA COMO CAMPO DE LIBRE CREACIÓN: 1944-1985……...559

1. La aparición de un nuevo escenógrafo en los años cuarenta: Sergio Calvo……..567

1.1. Ayudante de Néstor Martín-Fernández de la Torre y Carlos Luis Monzón
Grondona……...572

1.2. Primeros montajes como escenógrafo autónomo: finales de los años treinta y la década de los cuarenta……...577

1.3. La década de los cincuenta y sesenta……599

2. La reorganización de la escena. Diálogos entre surrealismo y abstracción en el escenario: La Escuela Luján Pérez, El Museo Canario y el Teatro Insular de Cámara……...620

2.1. Los alumnos de la Escuela Luján Pérez vuelven al teatro: Felo Monzón……..626

2.2. El tándem Rafaely-Ulises Parada en la creación escenográfica…….636

3. Los locos años sesenta que contagian los setenta: las vanguardistas escenografías teatrales de Pepe Dámaso. ……...657

4. La puesta en escena de la obra teatral de Orlando Hernández…….693

4.1. Carlos Morón……...……695

4.2. Sergio Calvo……726

5. Ellas y ellos bailan a Terpsícore……..741

5.1. Los pintores en la protohistoria de la enseñanza dancística: la magia española de Trini Borrull……742

5.2. El Ballet Las Palmas de Gelu Barbu…….768

a. Lola Massieu……...772

b. Pepe Dámaso……..775

c. Mario Antígono……...798

5.3. El Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Lorenzo Godoy. …….803

a. Monique Lancelot……...813

b. Fernando Álamo…….821

5.4. La genética y crudeza de Manolo Millares sobre el escenario……..841

6. Las puestas en escenas de las producciones liricas……..850

6.1. Los artistas plásticos de los Amigos Canarios de la Ópera……...850

a. Santiago Santana y el segundo Festival de Ópera……851

b. Pepe Dámaso y Otello del V Festival……..854

c. La excepcionalidad de Mario Vanerelli……...864

d. La revitalización de Ángel Colomina……..882

6.2. Sergio Calvo y los montajes al aire libre en el Estadio Insular……..903

7. Reflexiones: La consolidación de la modernización en la puesta en escena…….921

CAPÍTULO VII. LOS PINTORES ABANDONAN LOS ESCENARIOS: 1989-2005...……...925

1 La tradición rompedora de Manolo González en el escenario……..928

2. El escenógrafo Ramón Sánchez Prats…….944

2.1. Escenógrafo en Madrid……950

2.2. Escenógrafo en Las Palmas de Gran Canaria……...961

a. Escenografías para montajes líricos……963

b. Escenografías a partir de los diseños de Néstor: La verbena de la Paloma y Don Giovanni……..981

3. Reflexiones: Se baja el telón y llega el reconocimiento……..994

CAPÍTULO VIII. LOS PINTORES COMO CINEASTAS EN EL SIGLO XX……...1006

CONCLUSIONES…….1038

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA……1077

Archivos, bibliotecas, colecciones, museos y recursos digitales consultados consultados……..1078

Hemerografía……...1080

Bibliografía específica…….1150

Bibliografía general…….….1169

Webgrafía…….1188

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES……...1195

ANEXOS…….1240

Documento 1. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós…….1241

Documento 2. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós…….1242

Documento 3. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós……1243

Documento 4. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós……1244

Documento 5. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós……1245

Documento 6. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós……1246

Documento 7. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós……1247

Documento 8. Carta de Eduardo Amorós a Benito Pérez Galdós……...1248

Documento 9. Entrevista a Ana María y Pastora Calvo Hernández……1249

Documento 10. Encuentro con el artista Fernando Álamo……..1258

Documento 11. Encuentro con el artista Mario Antígono……...1265

Documento 12. Entrevista con el artista Manolo González……1267

Documento 13. Entrevista a Juan Godoy Barroso……...1273

Documento 14. Entrevista con el arquitecto Ángel Colomina……1277

Documento 15. Entrevista con el artista Pepe Dámaso……...1282

Documento 16. Relación de artistas plásticos y escenógrafos aparecidos en nuestro trabajo según su orden de aparición……1287

Documento 17. Relación de espectáculos en los que participaron los artistas plásticos y escenógrafos incluidos en nuestra investigación……...1288

Documento 18. Recuento numérico de las intervenciones escenográficas llevabas a cabo por los artistas plásticos y escenógrafos incluidos en la investigación según el tipo de producción……..... 1299

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral titulada *¡Pintores a escena! La aportación de los artistas plásticos a la creación escenográfica en Gran Canaria durante los siglos XIX y XX*, enmarcada en el Itinerario de Patrimonio del Programa de Doctorado *Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional*, pretende analizar y construir un nuevo relato sobre la vinculación que los distintos artistas plásticos grancanarios han mantenido respecto a la creación de escenografías y figurines en los escenarios teatrales.

Hemos creído conveniente que nuestro punto de partida sea la decimonovena centuria porque fue el momento en que comenzaron a establecerse las primeras edificaciones destinadas a los espectáculos en las ciudades isleñas. Desde el mismo instante de su germinación y construcción, podemos constatar el inicio de la relación entre pintores y teatro en las Islas; que continuó, se generalizó y alcanzó sus mayores y más importante cotas de esplendor en el siglo XX. Así pues, no es de extrañar que pintores, en su mayoría, y algún que otro escultor y arquitecto, decidieran enfrentarse a la creación de decorados y vestuario escénicos. Tal es el caso de Luis de la Cruz y Ríos, Manuel Ponce de León, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Felo Monzón, Manolo Millares, Pepe Dámaso o Manolo González, por citar tan solo algunos del casi medio centenar de nombres que ejercieron estas prácticas de las que tenemos constancia.

Además, teniendo en cuenta que desde el siglo XIX son constantes las relaciones de los artistas canarios con el resto del mundo, así como la asidua llegada de compañías teatrales y operísticas europeas a las Islas antes de sus giras americanas, llevaremos a cabo paralelismos y diálogos con situaciones y conductas que se desarrollaron en ámbitos nacionales e internacionales, permitiéndonos comprender las diversas formas de actuación que en el ambiente isleño se produjeron.

En este sentido, hemos de aclarar que la mayor inclinación por el diseño escenográfico realizado por nuestros pintores coincide con producciones teatrales netamente canarias, siendo estas elevadas en momentos de crisis política y económica.

Por su parte, la concreción espacial que proponemos prácticamente vino dada debido al lugar de nacimiento de los artistas y al posterior desarrollo de sus encargos. En este sentido, es interesante destacar que será la capital de la isla, que a su vez es la de la

provincia de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, el principal foco donde tuvieron la oportunidad de ver materializados sus diseños escenográficos.

Junto a todo ello, nuestro trabajo reflejará, desde una nueva óptica en la Historiografía artística española y canaria, la penetración y consolidación de la vanguardia artística en convivencia y detrimento de otras formas artísticas, tanto desde un punto de vista plástico como escénico.

En consecuencia, estamos ante una tesis doctoral interdisciplinar donde se muestra de manera incuestionable la fértil relación entre las artes escénicas y plásticas.

Marco teórico, Historiografía y Estado de la cuestión

El título de la investigación enuncia el contexto local en el que se enmarca, pero no es nuestra intención limitarla al estar convencidos de la necesidad de establecer conexiones con otros focos.

Realmente en Canarias se reprodujo una práctica artística basada en la colaboración de los pintores con la creación de escenografía y figurines teatrales que se generalizó a finales de siglo XIX en París y de ahí se irradió al resto del mundo occidental en la siguiente centuria, como evidenció Denis Bablet en sus estudios de la década de los setenta y que denominó como el fenómeno de los *peintres au théâtre*, es decir, pintores en el teatro. La simultaneidad de estas cuestiones nos fuerza a establecer correlaciones y conexiones, fundamentalmente con el viejo continente, lo que nos hace superar el carácter local de nuestra investigación y mostrar la fecunda relación entre los pintores y los escenarios desde entonces.

Ellos fueron el punto de arranque del inicio del cambio del aspecto visual de las representaciones escénicas europeas ya que fueron en gran parte los responsables iníciales de la superación de las enclaustradas escenografías realistas-naturalistas por otras de corte más idealista como resultado del ambiente vanguardista que se respiraba en los diferentes círculos culturales. Sin duda un proceso complejo y que suscitó una importante polémica que no deja de ser reflejo del constante debate que se desarrolló en torno a la pervivencia

de las tradiciones y el asentamiento paulatino del progreso que tuvo lugar a lo largo del tumultuoso siglo XX.

Por consiguiente, la presente investigación se justifica en la necesidad de dar respuesta a la fundamentación teórica planteada por Bablet en el panorama escénico de Gran Canaria, pretendiendo proporcionar una nueva perspectiva de los artistas plásticos y de sus prácticas artísticas que llenará un vacío en la Historiografía artística española y canaria.

Tradicionalmente la relación entre los artistas plásticos y el teatro ha quedado postergado a un segundo plano en la Historiografía artística española; e incluso, en ocasiones, se han obviado por no considerarlas relevantes. Probablemente tenga su explicación en el poco interés que ha suscitado entre los investigadores ante la mayor importancia que presentan sus facetas pictóricas. No obstante, en las últimas décadas esta situación se ha ido modificando como resultado de investigaciones pioneras, con un carácter local y específico, y en la introducción de evidencias de tal relación en las exposiciones permanentes de los grandes museos contemporáneos.

Las investigaciones que desde la década de los setenta ha generado el ya citado Denis Bablet sobre las relaciones entre pintores y escenografía en los siglos XIX y XX abrieron las puertas para que, en el último tercio del siglo pasado, en nuestro país, desde diversos campos, empezando por la filología y la escenografía técnica de las escuelas de arte dramático, prestaran atención a este maridaje artístico.

No fue hasta los años ochenta cuando historiadores del arte comenzaron a investigar la escenografía como objeto de estudio. Es el caso de Ana María Arias de Cossío, quien realizó una monografía sobre la situación escenográfica en Madrid entre los siglos XIX y XX; y de Isidre Bravo, quien hizo lo propio en el espacio catalán. Debemos esperar a los noventa para encontrarnos nuevas investigaciones sobre la temática que abordamos. En 1992 Francisco Cao Gutiérrez en su estudio *Plástica escénica en el teatro asturiano, siglo XX* especuló sobre la situación de la escenografía asturiana. En 1996 José Luis Plaza Chillón reflexionó sobre la escenografía que se desarrolló en el teatro universitario *La Barraca* de Federico García Lorca y en otros montajes en torno a los 1920 y 1937. Ya en el nuevo milenio, conviene destacar la interesante investigación doctoral que Idoia Murga

Castro dio a conocer en 2012 sobre la relación entre la escenografía destinada a los espectáculos de danza y los artistas plásticos españoles entre 1916-1962 y el también estudio doctoral de carácter histórico-artístico y filosófico de Jorge Gallego Silva sobre el mundo del circo que presentó en 2016 en la Universidad Rey Juan Carlos.

Por otro lado, especial mención merece Andrés Peláez, el que fuera hasta hace poco tiempo director del Museo Nacional del Teatro, quien desde que asumió el cargo se comprometió, junto a todo su equipo, a difundir el rico patrimonio que nuestro país alberga en este campo. Asimismo, merece que destaquemos la similar misión que emprende el Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona en el ámbito de Cataluña. Junto a todo lo expuesto, debemos destacar las propuestas temporales y puntuales que se han organizado en distintas instituciones españolas y que han facilitado la divulgación de distintos aspectos de la historia de la escenografía y del figurinismo en los últimos años. Es el caso de *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000); *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2007); *Ballets Russes de Diaghilev y su influencia en el Art Déco* en el Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis (2011); *Los Ballets Rusos de diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música* en el CaixaForum de Madrid (2011); *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX* en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (2016); *Arte y cine. 120 años de intercambio* en el Caixa Forum de Madrid (2017); o *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* en la Residencia de Estudiantes de Madrid (2017).

Finalmente, y pasando al concreto marco de la Historiografía artística canaria, hasta el momento no existe ningún estudio que aúne las relaciones entre artistas plásticos y escenografía.

Sin embargo, no todo es campo de arena en este panorama puesto que debemos reconocer importantes hitos, como la monografía de Pedro Almeida Cabrera, publicada en 1995, sobre la relación de Néstor Martín-Fernández de la Torre con el mundo del teatro, que puede considerarse un pionero e inicial estudio, no solo a nivel regional sino también nacional.

También en la década de los noventa, y luego en la primera década del año dos mil, se encuentra la revalorización del patrimonio escenográfico de Manuel Ponce de León que llevó a cabo la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro, quien evidenció, con su profundo estudio sobre su biografía y trayectorias artística, la vinculación de este artista con el mundo escénico y teatral testimoniando las distintas veladas literaria-musicales que llevó a cabo y publicando los estudios de decorados para el desaparecido Teatro Cairasco de la ciudad de Las Palmas y de escenografías de distintos títulos que se llevaron en dicho espacio.

Importante es subrayar también la exposición celebrada en el Centro Insular de Cultura en 1996 sobre la creación escenográfica de Pepe Dámaso; la crónica sobre el teatro de Tenerife que desarrolló Francisco Martínez Viera en los sesenta; la posterior reflexión del doctor Gerardo Fuentes Pérez sobre los distintos agentes creativos que giraron en torno al edificio y escenario del Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el Ochocientos y que presentó en el *XIX Coloquio de Historia Canario-Americana;* los estudios que el doctor e historiador del arte Frank González realizó sobre la colaboración creativa que desarrollaron Pancho Guerra y Paquita Mesa en el marco de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*; y, por último, destacar los regulares reportajes publicados en el diario de *La Provincia* durante casi más de dos décadas bajo el título *Siesta de memorias* del que fuera el cronista oficial de Gran Canaria Martín Moreno, donde dio a conocer eventos, espectáculos, interpretes y otras curiosidades relacionadas con las artes escénicas grancanarias.

Cabe mencionar que, aunque no ha habido ninguna exhibición temporal en la que se haya reflexionado sobre la relación de los pintores con el teatro, en los últimos años se han celebrado dos pequeñas muestras que han tenido como principal objeto de exposición el vestuario escénico de dos series de Televisión Española: *Isabel* (2012-2014) y *Prim. Asesinato en la calle del Turco* (2014). Nos referimos a la exposiciones: *Isabel Católica y su época* en la Casa-Museo Colón (2015) y *La moda en tiempo de Galdós* en la Casa-Museo Pérez Galdós (2015)

Pese a todo, y en general, han predominado las investigaciones sobre concretas actividades escénicas, fundamentalmente musicales y cinematográficas, como las

desarrolladas por Rosario Álvarez Martínez, Isabel Saavedra Robayna, Lothar Siemens, Fernando Betancor Pérez, Fernando Gabriel Martín o Carlos Platero, entre otros, que nos han posibilitado conocer el gusto escénico que ha imperado en la sociedad isleña en distintos momentos del tiempo, así como acercarnos a los intereses escénicos que hoy tiene nuestra sociedad.

En este punto conviene admitir que la realización de este análisis sobre el panorama historiográficos de nuestro objeto de estudio ha sido de gran importancia, no solo porque nos ha permitido conocer la situación en que se encuentra nuestro campo de estudio, o lo que es lo mismo, ser conscientes de sus carencias y virtudes, sino también porque nos ha facultado para establecer los objetivos e hipótesis que hemos elaborado y que presentaremos en el siguiente epígrafe. Mas ello nos obliga a reconocer que, desde un punto de vista teórico, nos encontremos ante un estudio que se halla bajo las alas del método hipotético-deductivo, pues a través de la observación de la bibliografía, en una primera fase, y de las fuentes, en una segunda, afirmaremos, desecharemos y germinaremos las hipótesis que conformaran el cuerpo de nuestra investigación.

Líneas de investigación, Objetivos e Hipótesis

Enmarcado nuestro estudio dentro de la Historia del Arte y de su relación con las Artes Escénicas en base a la contribución de los artistas plásticos en la puesta de escena de producciones teatrales, dancísticas y líricas durante los siglos XIX y XX en el ámbito geográfico de Gran Canaria, los objetivos que perseguimos con esta investigación doctoral están relacionados con el propósito de:

- Cubrir vacíos en la Historiografía artística canaria y española ante la inexistencia de un estudio que aúne la multidisciplinaridad entre el mundo escénico y los artistas plásticos canarios.

- Evidenciar el rico patrimonio escenográfico y figurinista de las colecciones artísticas canarias, así como concienciar de su necesidad, conservación y divulgación.

- Establecer una cartografía de aquellos artistas grancanarios que trabajaron como escenógrafos y figurinistas.

- Diferenciar entre las puntuales colaboraciones de los artistas plásticos grancanarios con la escenografía teatral y la profesionalización del escenógrafo.

- Constatar la preeminencia de los escenógrafos teatrales sobre cualquier otra manifestación escénica de creación de espacios dramáticos.

- Probar la relación de los escenógrafos teatrales con el mundo del celuloide.

- Fijar paralelismos entre la realidad escénica de Gran Canaria con otros contextos, fundamentalmente con el continente europeo.

Todo ello lo pretendemos conseguir a través de la demostración de las siguientes hipótesis:

- La escenografía canaria es un reflejo de la escenografía española, lo que implica que se incorpora a las innovaciones escénicas con cierto retraso.

- Se da ella el fenómeno de la presencia de pintores en la escena y son estos los que protagonizan la renovación escenográfica.

- Tiene lugar el desarrollo de intercambios creativos entre agentes de diversas disciplinas.

- Los pintores canarios también tienen un papel fundamental en la constitución de los teatros.

- La creación de escenografías para espectáculos líricos por parte de los artistas plásticos es superior a la de los montajes de teatro y ballet.

- El tratamiento de la escenografía en la prensa presenta un carácter marginal.

- El predominio de la presencia de los pintores canarios como responsables del aspecto escenográfico tiene lugar en producciones teatrales de capital humano y

económico canario, siendo considerados los agentes fundamentales e imprescindibles a la hora confeccionar el ambiente escénico.

- Estas producciones aumentan en momentos de crisis política y económica, pudiendo haber una posible instrumentalización de la creación escenográfica y, en conjunto, de todo el montaje.

- En general, el impulso de los pintores canarios a realizar escenografías no es resultado de una iniciativa personal ni individual sino que es producto de un encargo.

- Las razones que les llevaron a aceptar la creación de escenografías son variadas, y dependen de cada caso, pero destaca el interés por el embellecimiento de las representaciones escénicas, la necesidad de experimentación, reconocimiento público, la obligatoriedad o intereses de índole económica.

- El peso de los dramaturgos canarios constituye una limitación en la renovación del espacio escénico liderado por los pintores.

- La presencia de la mujer como escenógrafa no aparece hasta el último tercio del siglo XX, siendo su ejercicio como tal minoritario en comparación con los escenógrafos masculinos.

- En el último tercio del siglo XX, la generalización de la formación académica del escenógrafo, así como de todas las profesiones artísticas y escénicas, ha provocado que la presencia de los pintores canarios en el teatro haya disminuido considerablemente, pudiéndose considerar ya agotado el fenómeno de su presencia en el teatro.

Las propuestas de todas estas metas no podrían haber sido posibles sin la previa reflexión de los resultados de los investigadores que nos precedieron, pero tampoco del posterior análisis de carácter pormenorizado de las distintas fuentes localizadas.

En este sentido, podemos aventurar que en líneas generales, la investigación desarrollada ha logrado y demostrado la mayor parte los objetivos e hipótesis establecidas, salvo la

referida a la predisposición a la creación de decorados para espectáculos operísticos, pues los resultados obtenidos nos indican que las escenografías para obras teatrales acaparan la mayor parte de los encargos que recibieron los artistas plásticos, seguida de los espectáculos de ballet y, finalmente, de los encargos de óperas y zarzuelas.

Hemos tenido la oportunidad de ofrecer pequeños adelantos de nuestros resultados en distintos foros científicos. Presentamos nuestra primera comunicación en el *XXI Coloquio de Historia Canario Americana* de 2014 celebrado en la Casa-Museo Colón donde encuadramos por primera vez el papel de Néstor Martín-Fernández de la Torre en la órbita renovadora de la escenografía española y europea del primer tercio del siglo XX desde el punto de vista del estado de la cuestión. Además, en la edición publicada en el año 2017 de la revista *Anuario de Estudios Atlánticos* incluimos un artículo donde dimos a conocer toda una serie de estudios de figurines inéditos de este genial artista fruto de la estancia de investigación que realizamos en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria entre los meses de enero y marzo del año 2015. En esta institución efectuamos un completo inventario y catalogación de los fondos escenográficos y figurinistas que conservan. Los resultados los dimos a conocer en 2016 en el *III Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte de la Universidad de Murcia.* En 2015 participamos una ponencia en el que ofrecimos los primeros datos alcanzados sobre la relación entre los artistas plásticos y escenógrafos grancanarios con la creación cinematográfica el *III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y en portugués* organizado por la Universidad de Salamanca. En 2016, en el *XXI Coloquio de Historia Canario Americana*, en el marco de uno de los seminarios de investigación de nuestro programa de doctorado, anunciamos la situación de nuestra investigación doctoral en el que compartimos algunas de conclusiones logradas hasta ese momento. Y a finales de 2018 publicaremos un nuevo artículo, firmado junto a nuestra directora de tesis María de los Reyes Hernández Socorro, donde reflexionaremos y profundizaremos en la relación de la mujer como escenógrafa y figurinista en Canarias.

No cabe duda que todas estas aportaciones complementarán en gran medida los resultados finales que alcanzaremos con la consecución de esta investigación.

Fuentes y Metodología

En el momento de iniciar una investigación de esta envergadura, debemos de ser conscientes que el principal obstáculo al que nos enfrentaremos es el propio carácter efímero de las artes escénicas.

El período de vida de una obra de teatro, danza u ópera es muy concreto en el espacio y en el tiempo. Tras su muestra, tan solo podemos conocer o acercarnos a su concepción a través de las distintas fuentes que se han generado a su alrededor. Junto a ello se añade que todos los elementos creativos y humanos que permitieron su existencia son fundamentales para comprender todo el conjunto. Además, completa su complejidad, la escasa consideración artística que los propios artistas han otorgado a sus bocetos de escenografías y figurines hasta prácticamente el último tercio del siglo XX, lo que ha supuesto el principal problema que explica las limitadas fuentes existentes a la hora de reconstruir el pasado de las escenografías teatrales a causa de las dificultades para su conservación.

De modo que resulta necesario conectar cualquier elemento que dichas manifestaciones hayan producido y llegado hasta nosotros, ya sea un telón, un boceto escenográfico o un programa de mano, pues, de lo contrario, caeríamos en el error de la descontextualización y nos alejaríamos de nuestro principal propósito, es decir, acercarnos lo más posible a comprender la concepción con las que dichas manifestaciones fueron creadas. Por tanto, consideramos fundamental recurrir a una amplia variedad de fuentes para lograr tal objetivo, aunque nunca lo podamos apreciar en su totalidad.

Siguiendo la clasificación establecida por la doctora Idoia Murga Castro en su artículo *Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras* publicado en 2010, prestaremos atención a todas aquellas fuentes susceptibles de ofrecernos información sobre las escenografías. En primer lugar, destacaremos las de carácter gráfico, es decir, las obras artísticas que han formado parte de la escenografía, como telones, decorados y trajes; bocetos escenográficos y figurinistas; maquetas; fotografías; y carteles. Con posterioridad, también tendrán una fuerte presencia las fuentes documentales (contratos, correspondencia, expedientes,

programas de manos, etc.); fuentes hemerográficas; fuentes literarias (libretos y textos dramáticos); y fuentes sonoras y audiovisuales. Todas ellas se conservan en archivos, museos y colecciones privadas, ubicadas tanto en el contexto isleño como nacional.

Tras acercarnos a los estudios de los investigadores antes citados, que constituye la base teórica fundamental de nuestra investigación, y que nos ha permitido conocer las principales circunstancias, hechos y conceptos que se desarrollaron en el campo de la Historia de la escenografía europea y española y su relación con los artistas plásticos, continuamos con el análisis de la Historiografía artística desarrollada en torno a cada uno de los creadores que hemos estudiado para averiguar si en algún momento de su trayectoria realizaron diseños escenográficos. Este paso supone nuestro punto de partida para conocer si en algún momento efectuaron tales prácticas y nos obliga a realizar un estado de la cuestión de cada uno de ellos ya que es el indicio inicial que nos evidencia esta posible creación.

Una vez que nos hemos cerciorado de la realización de esta faceta por parte de un determinado artista, llevamos a cabo una búsqueda de carácter hemerográfico, facilitada en gran medida por el portal digital *Jable. Archivo de Prensa Digital* de la ULPGC; aunque en muchas ocasiones debimos acudir a la hemeroteca de El Museo Canario dado que no toda la prensa se encuentra digitalizada. Esta constituiría el primer acceso a una fuente de carácter primario.

La importancia de la prensa en nuestro estudio es primordial puesto que nos confirma la materialización de la realización escenográfica en cuestión, aportándonos, además, relevantes datos como la fecha y el lugar de estreno del espectáculo, el equipo creativo, la descripción y el concepto escenográfico. Esto es posible porque una representación teatral, sea cual sea su naturaleza y género, es un acto público y desencadena una repercusión social que en la prensa se materializa a través noticias, críticas y entrevistas. No obstante, no todos los montajes tienen el mismo eco o alcance sobre la comunidad en la que se desarrolla. Por tal motivo no siempre es posible acceder a esas referencias. Además, la situación se complica porque la dedicación a la escenografía y al escenógrafo, en la prensa, es bastante marginal al predominar la atención en otros aspectos, como el trabajo de los intérpretes, de los directores o de los dramaturgos. Pese a ello, la

importancia de esta fuente se acentúa porque en alguna ocasión nos ha llegado a desvelar la creación de escenografías por parte de determinados artistas que la bibliografía existente hasta el momento no había tenido en cuenta.

No obstante, no son las únicas fuentes que aparecerán a lo largo de la investigación, pero sí son las que nos dirigen hacia las de carácter artístico que aludimos anteriormente y que componen el refuerzo visual y esencial de nuestra tesis doctoral. En general, su acceso, hallazgo y análisis ha tenido lugar tanto en instituciones, archivos y museos de carácter público, como en colecciones particulares.

En el ámbito isleño, la primera institución a la que nos dirigimos fue el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, donde realizamos una estancia de investigación en 2015 de tres meses y en el que realizamos una completa catalogación e inventario de sus fondos escenográficos y figurinistas. Ello nos ha permitido hallar numerosos estudios y bocetos de escenografía y figurines de carácter inédito, de gran parte de los espectáculos en los que participó, que aportarán nuevos datos sobre la relación de Néstor Martín-Fernández de la Torre con la renovación escenográfica que se experimentó en España en el primer tercio del siglo XX y que reforzaran los estudios realizados por Pedro Almeida Cabrera.

En este sentido, en la Casa-Museo Tomás Morales del municipio de Moya encontramos dos estudios de escenografías, también de Néstor, desconocidos hasta ahora. Se refieren al montaje del *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* de 1934 que contribuirán al reforzamiento del profundo conocimiento que Néstor profesaba en materia escénica.

Cabe destacar que en la mencionada institución se custodia una fotografía de la única obra de teatro que el escritor Tomás Morales logró estrenar en 1910 y que se tituló *La cena en casa de Simón* (luego rebautizada como *La cena de Betania*). Esta producción contó con una escenografía diseñada por Nicolás Massieu y Matos. Hemos localizado una nueva fotografía en una publicación periódica que aumentará la documentación existente sobre esta representación.

También hemos acudido al archivo de El Museo Canario de manera asidua, donde se conservan diversos álbumes y fondos documentales (como los de *Víctor Doreste Grande*, *Paquita Mesa*, *Teatro Insular de Cámara* o el de la *Sociedad de arte dramático Los*

Doce), donde hemos recopilados programas de manos, carteles, libretos, fotografías y bocetos de escenografías. Su consulta nos ha facultado para afirmar por primera vez que la estética surgida de la Escuela Luján Pérez se utilizó en 1932 para la creación de una serie de los decorados basados en telones pintados creados por Felo Monzón para el espectáculo *La zahorina*, escrito por Domingo Doreste y con música de Víctor Doreste; lo que posibilitó que dicho lenguaje tuviera una difusión mayor de la que hasta el momento pensábamos puesto que su estreno absoluto se produjo en la ciudad vasca de San Sebastián. Por otro lado, nos ha facultado para corroborar que la concepción de los espectáculos que promovió la artista escénica Paquita Mesa durante los años treinta y cuarenta fue heredera y similar a la que profesaron las compañías de Serguéi Diáguilev, Antonia Mercé o Gregorio Martínez Sierra al contar con artistas genuinos para cada uno de los aspectos que requiere la creación de una producción escénica y utilizar a artistas de corte vanguardista y no académicos como responsables de las escenografías. Con todo, las fuentes localizadas y analizadas en esta institución demostrarán que los escenarios se convirtieron en una plataforma donde se evidenciaron los debates de la pervivencia del surrealismo y de los partidarios de la abstracción y figuración durante los años cincuenta y sesenta en el contexto del *Teatro Insular de Cámara*.

En la Casa-Museo de León y Castillo del municipio de Telde y en el archivo de la Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria documentamos toda una serie de inéditos bocetos y estudios de escenografías, programas de manos, carteles y fotografías de los distintos montajes en los que participó Carlos Morón y que permiten tener por primera vez una visión certera de la faceta teatral de este artista.

En la Casa-MuseoPérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y en la Biblioteca Nacional de España se conservan toda una serie de estudios de escenografías no tenidos en cuenta en su mayoría del escritor Benito Pérez Galdós, así como fuentes epistolares, que nos sirven para plantear que sirvieron tanto para su propia reflexión sobre el espacio escénico en el que se ubican sus dramas como de referencia e indicaciones para los escenógrafos profesionales que posteriormente crearon sus propuestas para la representación de los mismos.

No obstante, estamos seguros de que no hubiera sido posible la realización de esta investigación si no hubiéramos accedido a las fuentes localizadas en las distintas colecciones privadas que hemos tenido la suerte de poder acceder. De manera general, en ellas se localizan toda una serie de documentos que nunca antes se habían tenido en cuenta y que por primera vez se reproducirán y se incluirán en un estudio de carácter científico.

De esta forma, por un lado, destacamos las colecciones familiares de los herederos de Sergio Calvo, Lorenzo Godoy y Trini Borrull. Por el otro, las colecciones personales de los artistas, como las de Fernando Álamo, Ángel Colomina, Pepe Dámaso y Manolo González, quienes además nos facilitaron sus propias reflexiones, lo que nos ha valido para incluirlas en nuestro análisis y considerarlas valiosas fuentes de carácter oral que incluiremos en el anexo final de este estudio. Y, por último, también subrayar el acceso al archivo privado de la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*, donde se custodia un importante legado fotográfico sobre las numerosas producciones operísticas que han montado durante su trayectoria.

Fuera de Gran Canaria, hemos acudido al Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde se conserva un boceto de escenografía de Arturo Eusevi; al Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde consultamos la documentación generada en la organización, planificación y equipo de la producción cinematográfica *Tirma* en la que participación como escenógrafos Sergio Calvo y Carlos Morón; al Museo Nacional del Teatro, cuyos fondos encontramos vestuario original y reproducciones de Antonia Mercé *La Argentina* a partir de los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre, así como fotografías del espectáculo *Triana*; y a la Biblioteca Nacional de España, pues además de los estudios de escenografía del principal literato decimonónico canario, guardan los figurines para la familia real que realizó el pintor de corte Luis de la Cruz y Ríos.

Aprovechándonos de los recursos digitales que se encuentran a nuestra disposición y de la facilidad que permite el solicitar la reproducción de distintos documentos en algunos centros de documentación, nos han sido bastante útiles las colecciones fotográficas de Martín Moreno vertidas en el *Archivo de Fotografía Histórica* de Canarias de la FEDAC; los programas de manos, dossiers de prensa y fotografías de los montajes de Ramón

Sánchez Prats y Manolo González que hemos consultado en el Centro de Documentación Teatral; y el *Legado Antonia Mercé "La Argentina"* que ha digitalizado la Fundación Juan March.

Finalmente queremos dejar constancia de las constantes visitas para la consulta bibliográfica a las bibliotecas universitarias de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, de la Laguna y Complutense de Madrid; a la Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria; a la Biblioteca Insular de Gran Canaria; a la Biblioteca Nacional de España; a las Bibliotecas públicas de Madrid; a la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; al Centro de Documentación del Centro de Arte Atlántico Moderno (CAAM); y al Centro de Estudios del Museo del Prado.

En definitiva, la variedad de fuentes consultadas y sus diversas procedencias, nos conlleva a plantear un método de trabajo basado en la multidisciplinariedad científica, donde no solo recurrimos a la Historia del Arte, principal rama bajo la cual se encuadra nuestro estudio, sino también a la Literatura o la Musicología, cuyos recursos nos facilitan la comprensión de muchos aspectos de las distintas escenografías que crearon los artistas canarios.

Estructura de la tesis

La investigación se estructurará en ocho capítulos en los que pretenderemos desgranar de manera progresiva y diacrónicamente la relación que los artistas plásticos grancanarios mantuvieron con la creación de escenografías para distintos espectáculos durante la decimonovena y vigésima centuria.

Los dos primeros capítulos presentan un carácter introductorio a nuestro objeto de estudio ya que realizaremos un acercamiento a la Historia de la escenografía española desde un punto de vista bibliográfico y de sus primeros teóricos, para mostrar que el inicio de la relación entre los pintores canarios y el teatro se materializa en la participación de los primeros en la decoración de los edificios teatrales y en realizaciones pictóricas donde predominan motivos e iconografías escénicas.

El tercer y cuarto capítulo constituirán el inicio de la relación de los artistas plásticos canarios con la creación de escenografías durante el Ochocientos y la incursión de Benito Pérez Galdós en el desarrollo de esta disciplina en clara concomitancia con la puesta en escena de sus propias dramaturgias. El carácter general que presenta el capítulo tercero se justifica por la escasez de fuentes halladas y, sobre todo, para facilitar el común comienzo que comparten todas Islas en el desarrollo del fenómeno de los pintores en el teatro.

El capítulo quinto se enmarcará entre los años 1900 y 1944, que coinciden con la continuación predominante de una escenografía de carácter realista heredera del siglo pasado en el panorama escénico grancanario, representada en la figura de Carlos Luis Monzón Grondona, así como con el inicio de la renovación escenográfica iniciada por Néstor Martín-Fernández de la Torre y continuada por artistas plásticos de corte renovador y vanguardista, como Felo Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana, Juan Ismael, entre otros. Muchos de ellos recurrieron al lenguaje surgido de su estancia en la Escuela Luján Pérez, lo que supone el reconocimiento por primera vez en la Historiografía canaria de su utilización sobre los escenarios, que fue potenciado por el mismo creador de la institución, Domingo Doreste-Fray Lesco, como tendremos ocasión de comprobar.

El sexto capítulo tendrá una cronología que abarcará el período que transcurre entre 1938 y 1994 en el que tiene lugar el mantenimiento de la presencia de los artistas plásticos de Gran Canaria y de su contribución a la continuación de la modernización de la puesta en escena a partir de las propuestas de Pepe Dámaso, Rafaely, Fernando Álamo y Manolo Millares. Pero también se materializaron propuestas y trayectorias de carácter eclécticas, como de las de Sergio Calvo, Carlos Morón o Ángel Colomina, que aunque recurran, reflexionan y plantean elementos escénicos novedosos, en ocasiones también prolongan reminiscencias del pasado.

El séptimo capítulo abordará la periodización que acontece entre 1989 y 2005 donde se contextualiza las propuestas de Ramón Sánchez Prats en los escenarios de Madrid y Gran Canaria y las incursiones teatrales del escultor Manolo González. Las páginas que comprenderán esta parte de la investigación también abordarán el final del fenómeno de

la presencia de los pintores en el teatro como consecuencia de la especialización en la formación de las artes y de la evolución tecnológica y digital.

El octavo y último capítulo versará sobre la relación que escenógrafos teatrales y pintores de Gran Canaria consumaron con el mundo cine.

Finalmente incluiremos un apartado destinado a las conclusiones en el que de manera individualizada reflexionaremos sobre cada uno de los objetivos e hipótesis planteados y superados a lo largo del presente estudio.

Consideramos conveniente justificar que durante la redacción del trabajo recurriremos al sistema de citas y de referencias bibliográficas anglosajón como es el modelo APA, aunque con algunas precisiones. Por un lado, las citas y referencias de las fuentes hemerográficas sin autor se realizarán incluyendo el título del artículo, la fecha de su publicación, el nombre del diario y el número de la página. Por otro, incluiremos las imágenes de las fuentes utilizadas en el propio cuerpo del texto y no en el anexo final. Creemos adecuadas estas especificidades porque estamos convencidos que facilitarán la lectura de nuestra tesis doctoral.

Para terminar, estimamos conveniente aclarar que no existe una unanimidad entre los investigadores para referirse a nuestro principal objeto de estudio. En un mismo catálogo, tanto físico como online, podemos encontrar en las fichas artísticas diferentes denominaciones para referirse a una misma pieza. Por ello, atendiendo a esta problemática y ambigüedad, nosotros proponemos y seguiremos esta clasificación propia que definimos a continuación:

- Escenografía: Término que no solo hace referencia a la disciplina artística que se encarga de la ambientación de los títulos dramáticos sobre los espacios escénicos, sino también al decorado físico creado de a partir de un telón pintado o de materiales corpóreos ubicado sobre el escenario.

- Boceto de escenografía: Obra de arte, normalmente sobre papel, que sirve de modelo para la posterior confección o construcción de la escenografía. El término diseño de escenografía funciona como perfecto sinónimo.

- Figurín: Obra de arte, normalmente sobre papel, que sirve de modelo para confección del vestuario escénico.

- Estudio de escenografía: Obra de arte, normalmente sobre papel, donde el escenógrafo lleva a cabo toda una serie de reflexiones del espacio escénico antes de llegar al boceto escenográfico definitivo.

- Estudio de figurín: Obra de arte, normalmente sobre papel, donde el escenógrafo lleva a cabo toda una serie de reflexiones sobre el vestuario antes de llegar al figurín definitivo.

Temporalización

El tiempo que hemos destinado para la realización de la presente investigación doctoral comprenden los años 2015 y 2018 que coinciden con nuestra matriculación a tiempo completo en tres años, más un año de prórroga, en el Programa de Doctorado *Islas Atlántica: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional*. Sin embargo, el punto de partida oficial fue septiembre de 2014 cuando conseguimos nuestro contrato como Personal Investigador en Formación en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Si bien es cierto lo que acabamos de añadir, realmente el interés que profesamos por esta faceta que muchos pintores desarrollaron en el pasado comenzó cuando realizamos un trabajo de clase sobre el Museo Nacional del Teatro, mientras cursábamos la asignatura *Los museos: Historia, Contenido y Significado,* que impartió en nuestro último año de la carrera de Historia en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro en 2009. Luego, durante nuestra realización del máster *Estudios Avanzados en Historia del Arte Español* en la Universidad Complutense de Madrid focalizamos todos los trabajos y presentaciones marcadas en el estudio y profundización de esta rama, así como también en Trabajo de Fin de Máster que elaboramos, dirigido por catedrática en Historia del Arte Ana María Arias de Cossío, donde abordamos la escenografía teatral española de los sesenta a través de un estudio analítico inédito sobre la escenografía de Francisco Nieva. Posteriormente, entre 2011 y 2014, contamos con la oportunidad de colaborar en la restauración escenográfica y de vestuario de la compañía *La Fiesta Escénica* en distintos países del mundo: Corea del

Sur, España, Guatemala, Honduras, Italia y Turquía; y también de trabajar en el departamento de Información y Mediación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde fuimos testigos directos de la integración progresiva del fenómeno de los pintores en el teatro en las colecciones permanentes.

De modo que, según lo dicho, desde hace casi diez años podemos asegurar que comenzó nuestra predilección por estas prácticas artísticas, inicialmente de una forma personal y, más adelante, ya de una manera sistemática y con vocación científica. Ello lo manifiesta la confección de esta investigación resultado, a modo de rompecabezas, de la perfecta correlación y vinculación de las dispares fuentes consultadas que nos permitirá conocer nuestra historia escenográfica y, a su vez, reconstruir por primera vez, aunque, de forma parcial, la historia de las producciones teatrales grancanarias. Asimismo, al centrarnos en una parte concreta de la representación escénica, y al predominar los estudios de literatura dramática y de recepción y creación musical, abriremos nuevas vías de investigación que constatan la necesidad de futuros estudios sobre otros aspectos del mundo teatral, como la dirección, el ballet o la interpretación. En definitiva, todo ello nos prueba la factibilidad, necesidad y alcance de nuestro estudio del que esperamos que contribuya a cubrir importantes lagunas en la Historiografía artística española y canaria.

Agradecimientos

Este último apartado es el más personal de todos los que se incluyen en la presente investigación doctoral. Así que creemos conveniente dejar de usar el escudo del plural de respeto, que será una tónica a lo largo de las siguientes páginas, y optar por la frágil primera persona del singular.

Pese a que la autoría de esta tesis doctoral me corresponda, su materialización nunca hubiera sido posible sin la ayuda y colaboración de distintas personas que, por azar, fortuna, o de manera intencionada, accedieron a prestarme toda la información y material de que disponían.

Me han contado en numerosas ocasiones a lo largo de mi formación que la carrera del investigador es solitaria y, aunque es cierto, se olvidan también que resulta necesario compartir ciertas informaciones con otras personas que se encuentran en la misma

situación para darnos cuenta de que esa soledad no es del toda completa. Ser consciente de este aprendizaje ha sido posible gracias a los distintos seminarios realizados durante el tiempo en que estuvimos matriculados en el Programa de Doctorado *Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional* que coordina el catedrático de Historia Económica Santiago de Luxán Meléndez, a quien agradezco su entusiasmo y dedicación para la consecución de dicho programa y lograr que me sintiera seguro en la comunicación pública de algunos de los logros alcanzados. Este agradecimiento me gustaría hacerlo extensible a todo el personal de la Escuela de Doctorado y del Servicio de Investigación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

En este sentido, también me gustaría mencionar y reconocer el constante apoyo prestado por el conjunto de miembros que conforman el *Departamento de Arte, Ciudad y Territorio* de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria desde que nos incorporamos como Personal Investigador en Formación en septiembre de 2014, en especial a Pablo Ley Bosch, Juan Sebastián López García, Óscar Naranjo Barrera, Inmaculada Quintero Montesdeoca, María del Carmen Ponce Ruiz y Eugenio Rodríguez Cabrera. Con todo, también agradecer a todo el personal de las bibliotecas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, destacando sobre todo la continuada ayuda prestada y suministrada por los bibliotecarios de la Escuela de Arquitectura en la adquisición y consecución de bibliografía inexistente en el Archipiélago.

Para un historiador del arte, lograr acceder a una colección privada y particular es una de las cuestiones más complicadas. Empatizar y establecer cierta conexión con los propietarios y guardianes de los mismos es fundamental, ya que lo que para mi son fuentes históricas fundamentales que evidencian hechos del pasado, para ellos son recuerdos íntimos y personales de un miembro querido y no es siempre fácil dejar que una persona ajena los manipule y reflexione públicamente sobre ellos. Por ello quiero manifestar mi profundo agradecimiento a Ana María Calvo González, Pastora Calvo González, Juan Godoy Barroso, Nicolás Mateo Flandorfer-Borrull, Javier del Real y Marta Bolaños.

Igualmente quiero manifestar mi sincero agradecimiento a los distintos artistas que nos permitieron entrar en sus talleres y casas, abrirnos sus pensamientos, dejarnos hacer

reflexionar sobre sus prácticas creativas y facilitarnos todo el material que les solicitamos. Gracias, pues, a Fernando Álamo, Ángel Colomina, Pepe Dámaso y Manolo González.

Del mismo modo quiero reconocer las aportaciones y ayudas prestadas por todo el personal técnico y administrativo del Museo Néstor, de El Museo Canario, de la Casa-Museo León y Castillo, de la Casa-Museo Pérez Galdós, de la Casa-Museo Tomás Morales, de la Casa-Museo Colón y del Centro Atlántico de Arte Moderno, quienes nos facilitaron consejos y el acceso a distintas piezas y objetos que han enriquecido exponencialmente nuestra investigación: Fernando Betancor, Orlando Britto Jinorio, Franck González, Antonio González Padrón, David Guerrero, María del Rosario Henríquez Santana, Ana Isabel Mendoza de Benito, Daniel Montesdeoca, Javier Pueyo, Francisco Santana, Juan Ismael Santana y Miguel Ángel Vega.

Asimismo, dejar constancia de mi agradecimiento a Rudi Risatti, Jefe del Departamento de Dibujos y Maquetas teatrales y comisario del TheaterMuseum de Viena, quien fue mi tutor durante la estancia de investigación que realicé en los meses de verano de 2016, de 2017 y de 2018 en la mencionada institución. El tiempo que permanecí en ella me permitió conocer las técnicas y recursos museográficos de la red de museos usados en el *Kunsthistoriches Museum* de Austria, así como acceder a bocetos de escenografías y figurines de los más importantes artistas europeos, como Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Edward Gordon Craig, Jean Pierre Ponelle, Philipp von Stubenrauch, Carl Tom o Georges Wakhévitch, entre otros muchos.

Especialmente, quiero dar las gracias a mi familia. Sin mis padres, mi abuela, mi tío, mi hermana y mi sobrina, esta investigación no hubiera sido posible. Todos ellos me inculcaron la importancia de aprender y han sido, sin saberlo, pilares fundamentales en los que me he refugiado cuando la desesperación y frustración por no hallar lo esperado dominaron la situación. A pesar de estas emociones puntuales, la realidad más certera es que la realización de esta investigación me ha proporcionado momentos de felicidad y de sensaciones reconfortantes que nunca hubiera podido imaginar, sobre todo, cuando hallaba y palpaba obras de arte que no habían sido tenidos en cuenta con anterioridad y que me cercioraban, a medida que transcurría el tiempo, de que las hipótesis planteadas tenían cierto sentido y que no eran producto de ninguna locura. Por todo ello quiero que

sepas, Iridia, que este camino es factible y tanto si decides emprenderlo algún día como si no, estaré contigo de la mano.

Tampoco puedo dejar pasar por alto las aportaciones que me han brindado mis amigos y compañeros en las distintas etapas de estudio y de carrera profesional. Pero, particularmente, Tara, mi referente, agradecerte el que me hayas acompañado todos estos años. Y, Jorge, de la misma manera, gracias por tu confianza, tu paciencia y tu apoyo para lograr que esta investigación pudiera llegar a buen término, aunque espero que sepas que todavía nos quedan muchos planes por conseguir.

Por último, y sin lugar a dudas no menos importante, agradecer a todos los profesores que he tenido la suerte contar a lo largo de los muchos años en mi constante formación como historiador del arte. Mas, sobre todo, a mi directora de tesis María de los Reyes Hernández Socorro. Cuando la conocí por el año 2007 y nos impartió la asignatura *Historia del Arte Moderno y Contemporáneo* me deslumbró por sus conocimientos y su capacidad para conseguir que nos enamoráramos de cada uno de los artistas de los que nos hablaba. Desde entonces me di cuenta de que representaba todos los valores éticos y profesionales que quería ejercer en nuestro futuro laboral. Por ello, me matriculé en todas sus asignaturas y seguí con especial interés todas las exposiciones temporales que ha comisariado. Finalmente, en 2013, me atreví a proponerle que apoyara mi candidatura para la consecución de mi plaza como Personal Investigador en Formación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y dirigiera mi propuesta de investigación doctoral. Aceptó sin ningún tipo de reparo y creyó firmemente en su factibilidad antes incluso de que yo mismo me diera cuenta. Desde entonces han sido constantes sus consejos, sus soluciones en momentos de dudas y de crisis existenciales y su disposición por enseñarme a enseñar. Por todo ello, siempre te estaré agradecido, Mayeye.

CAPÍTULO I. EL FENÓMENO DE LOS PINTORES EN EL TEATRO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX

El presente capítulo pretende ser un preámbulo introductorio en el que trataremos de señalar los hitos fundamentales que acontecieron en torno a la relación de los artistas plásticos con la creación de escenografías en España, desde un punto de vista bibliográfico, en torno a los siglos XIX y XX. Creemos que su inclusión complementará la construcción de nuestro estudio.

Según Denis Bablet, el inicio del fenómeno que denominó como *peintres au théâtre*[1] o, lo que es lo mismo, el comienzo de la relación de los artistas plásticos con el teatro data desde 1880, cuando un industrial aficionado al teatro, en plena capital rusa, realizó un llamamiento a diferentes pintores para que montaran sus espectáculos. Diez años después, en París, con Paul Fort y su *Teatro del Arte*, continuaría esta relación para consolidarse y expandirse, así como conseguir su máximo esplendor con la explosión que supuso la compañía de danza de Serguéi Diáguilev[2]. Estos hechos fueron el punto de partida de todas las transformaciones, renovaciones y cambios que se desarrollaron en el campo escenográfico a lo largo del siglo XX en respuesta clara a la anquilosada y obsoleta escenografía realista o naturalista del Ochocientos:

> *"At the end of the nineteenth century there was a general rebellion against illusionist realism. Artists were looking for the original purity and autonomy of their respective arts. It was not by chance that Paul Fort founded the Theatre d'Art in the same year that Maurice Denis proposed his famous defnition of painting: <<Keep in mind that a picture, before representin a battle horse, is essenstially a flat Surface covered with colors that are arranged in a certain order.>> But at the every momento that an attempt was being made to restore to each art form its true aesthetic status, the idea of an association of the arts along the lines of the Wagnerian Gesamtkunstwerk was in the air. It was in this context that the painter was called upon. Paul Fort was the first to enlist his help, followed*

[1] BABLET (1977).

[2] Mas no debemos de olvidar que la relación entre pintura y teatro proviene de mucho antes, pudiéndose retrotraer, incluso, hasta el mismo Renacimiento, donde un importante número de artistas tuvieron en cuenta el contexto teatral a la hora de llevar a cabo sus creaciones. En este sentido, y como ha afirmado la doctora Idoia Murga Castro, la creación de los espacios escénicos había sido sinónimo literal de perspectiva desde entonces hasta bien avanzado el siglo XX, como podremos comprobar a lo largo del escrito. Véase: BABLET (1987), pp. 11-24; MERINO (2005); MERINO (2011) MURGA CASTRO (2012), p. 21; OROZCO, (1969).

shortly thereafter by Lugne-Poe, Meyerhold, Stanislavsky and Reinhardt. Fifteen years later, Serge Diaghilev and the Ballets Russes succeesfully developed and popularized an artistic formula that was put into practice on the stages of avant garde theaters."[3]

En el caso de España, la relación entre pintura y teatro comienza a germinarse en la segunda mitad del siglo XIX[4], bajo el predominio de la estética del realismo y el naturalismo que, en ocasiones cargada de ciertos elementos heredados del posromanticismo, embadurnaban los distintos espectáculos que se organizaban en los escenarios. En general, abundaron las producciones operísticas, las zarzuelas, los sainetes, el ballet clásico (aunque supeditado a los montajes musicales) y, sobre todo, las comedias burguesas y costumbristas, el melodrama y el drama de ideas. En este sentido, las carteleras estuvieron dominadas por las dramaturgias de Jacinto Benavente, de José Echegaray, de Benito Pérez Galdós, de Manuel Bretón de los Herreros o de los Hermanos Quinteros[5].

Los decorados que se usaron, fundamentalmente, se basaron en telones pintados, conocidos desde un punto de vista como escenografías o decorados realistas o naturalistas. Su constitución permitía desde un punto de vista práctico su fácil transporte durante las giras que realizan las compañías, aunque como contrapartida se producía un rápido deterioro de los mismos, lo que explica que no abunden en los archivos actuales materiales escénicos de este tipo en la actualidad[6]. Pese a ello, tras el análisis de los investigadores que nos precedieron, podemos concluir que las características de estas puestas en escenas fueron:

- Reproducción y seguimiento fiel de las acotaciones de los dramaturgos[7].
- Preocupación por el rigor y el cálculo de la perspectiva, la profundidad y el *trompe-l'oeil*.[8]

[3] BABLET (1977), p. 23

[4] PELÁEZ (1998), p. 16.

[5] OLIVA y TORRES (1990), p. 343-355.

[6] MURGA CASTRO (2009), p. 32.

[7] PELÁEZ (1995), p. 213

[8] BRAVO (1997), p. 14; PELÁEZ (1998), p. 20.

- Interés por la representación mimética de la realidad[9].
- Predilección por el detallismo y el decorativismo sobre la escena[10].
- Gran cromatismo, ilusionismo y conocimiento de la arquitectura[11].
- Preponderancia de los espacios naturales sobre los interiores urbanos[12].

Los más importantes escenógrafos que de una u otra manera siguieron estas premisas en sus propuestas escenográficas fueron Giorgio Bussato, Luis Muriel y López, Manuel Amorós y Amalio Fernández, entre otros. En general, sus carreras se desarrollaron fundamentalmente en los teatros madrileños y llegaron a formarse como profesionales en los talleres de otros maestros que cultivaban este oficio, previamente, ya que no existía ningún espacio dedicado a su enseñanza de forma específica. Por su parte, entre los catalanes, podemos destacar a Francesc Soler i Rovirosa, Olenguer Juyent o Lluís Labarta, por citar simplemente a algunos[13].

Resulta obvio que no están incluidos todos los artistas que se dedicaron a esta disciplina , pero sus trayectorias vitales y profesionales justifican la apreciación que realizó Ana María Arias de Cossío, quien afirmó que durante las primeras décadas del siglo XX sus propuestas escenográficas todavía dominaban y continuaban vigentes[14].

Sin embargo, y a tenor de todo lo propuesto, la oficial llegada de los pintores a los escenarios en España partió de una orden de 1767 emitida por el Conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, cuando presidía el Consejo de Castilla. De modo que debe considerarse el punto de partida del fenómeno que estamos tratando, así como el predomino de las decoraciones pintadas durante la decimonovena y vigésima centuria en nuestros escenarios.

[9] MURGA CASTRO (2009), p. 32; PLAZA CHILLÓN (1998-b), pp. 102-103.

[10] PELÁEZ (1998), p. 20.

[11] BRAVO (1997), p. 14; PELÁEZ (1998), p. 20.

[12] BRAVO (1997), p. 29.

[13] BRAVO (1986); ROMERO FERRER (2017).

[14] ARIAS DE COSSÍO (1991), p. 228.

La importancia de la referida orden es vital, ya que se trata de uno de los escasos escritos oficiales dedicado específicamente a la escenografía, como ha afirmado Arias de Cossío y Peláez, pues por lo general la documentación de origen gubernamental relacionada con el hecho teatral presta una mayor atención a los aspectos administrativos, económicos y de gestión de los teatros que a la creación y contenido de los espectáculos[15]. En dicho escrito se recoge que:

> *"(...) se retieren los paños o cortinas de la escena y se sustituyan por decoraciones pintadas, sugiriendo además que se adelante hacia el público la orquesta que antes se disimulaba entre los paños (...)"*[16]

El extracto añadido es un claro llamamiento a los pintores para que cambiaran las prácticas pasadas y establecieran nuevas pautas donde se pudiera contextualizar la obra que llevaran a cabo.

Sin duda, este texto es el resultado del pensamiento ilustrado, que establecía que el teatro debía ser utilizado como un instrumento didáctico capaz de instruir y educar al pueblo en los buenos y morales modos, como escribió el más destacado político ilustrado español Melchor Gaspar de Jovellanos[17]. Con estas premisas se inició una reforma teatral, comenzando por el cambio del propio edificio, desde las corralas de comedias hacia el teatro *alla italiana*[18].

Pero, a pesar de todo, dicha reforma fue un fracaso, porque los políticos del XVIII nunca desarrollaron leyes o normas concretas y acordes con los cambios que reivindicaban. A ello contribuyeron los hechos históricos que tuvieron lugar en estos momentos: la invasión napoleónica, la caída de los borbones o las idas y venidas del rey Fernando VII; y la actitud del público, siempre más interesados en lo que ya conocían que por las novedades que pudieran darse.

[15] PELÁEZ (1998), p. 16-17.

[16] ARIAS DE COSSÍO (1991), p. 30.

[17] JOVELLANOS (1983).

[18] ARIAS DE COSSÍO (1991), p. 27.

Hubo de esperar hasta la regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, la artífice de la consolidación del gusto lírico de la sociedad española y madre de la futura Isabel II, para que se iniciara un nuevo proyecto reformista, apoyado desde el poder, para que hubiera un cambio en todos los aspectos de las representaciones teatrales. Fomentó la creación de un conservatorio de música y la construcción de un teatro de ópera. Mas, como sucedió anteriormente, el propio devenir de los acontecimiento (la primera guerra carlista, los continuos cambios de gobierno y la llegada de la Restauración) impidió una reforma más profunda[19].

Este generalizado desinterés por el arte escenográfico, desde la administración, durante el siglo XIX, también se halla en las Academias de Bellas Artes Españolas ya que nunca se enseñó a diseñar escenografías teatrales, no se consolidó una escuela de declamación y la enseñanza musical, a través del conservatorio, siempre se encontró en crisis. Debido a esta actitud, difícilmente el teatro en España iba a avanzar y a modernizarse para colocarse a la altura del teatro europeo:

> *"(...) En segundo lugar, hay una desatención continuada hacia el teatro desde la administración y desde luego desde la Academia. Ambas se prolongan todo el siglo (...). Por lo que respecta a la desatención de la Real Academia hacia la pintura escenográfica (...) jamás se preocupó de esta rama de la pintura y probablemente una de las circunstancias por las que no lo hizo fue el hecho de que entre los pintores que habían alcanzado el nombramiento de académicos, existía un cierto desprecio por el teatro y su mundo, en definitiva, era un mundo de farándulas de cómicos ambulantes cuyas vidas estaban lejos de adaptarse a las normas establecidas. Por extensión desde la Academia se hizo caso de la enseñanza de la pintura escenográfica, ya que hemos señalado que ello acontecía sólo por decisión personal de algún profesor, jamás se convocó un concurso y jamás se estimuló su práctica (...)."*[20]

Esta conducta presenta una serie de excepciones personales promovidas por algunos académicos y artistas que prestaron atención a la reflexión y enseñanza de la escenografía, como lo manifiestan los magisterios acerca de la perspectiva en la Real

[19] ARIAS DE COSSÍO (1991), pp. 194-208; PELÁEZ (1995), pp. 18-19.

[20] ARIAS DE COSSÍO (1991), pp. 206-207

Academia de San Fernando de José María Avrial y de Don Guillermo Casanova[21] o la publicación de los primeros tratados de escenografía de mediados del Ochocientos de Planella[22] y de los hermanos Castelucho[23], así como los escritos de Joaquín Muñoz Morillejo[24] y de Enrique Estévez Ortega[25], ya en el siglo XX[26].

Como ha reconocido la investigadora Idoia Murga Castro, las reflexiones de estos autores evidenciaron que el fenómeno de los pintores en el teatro se había extendido por el territorio español[27]. Pero, como contrapartida, todas estas circunstancias causaron que hasta bien entrado el siglo XX no podamos hablar de la profesión del escenógrafo propiamente dicha en España sino de *pintores escenógrafos* debido a la consideración de los decorados como pintura escenográfica o de escenografía[28]. Esta categorización irá perdiendo fuerza en detrimento de la denominación *decorado*r o *escenógrafo* que predominara de manera indistinta y como sinónimo hasta prácticamente la década de los sesenta de dicho siglo hasta que, en su segunda mitad, se imponga el término de *escenógrafo* como profesional responsable y dedicado a la creación de escenografías como resultado del desarrollo de estudios específicos en las distintas ramas de las artes escénicas a lo largo de esos años en España[29].

Sin embargo, serán en los años iniciales de esa centuria cuando se produzcan toda una serie factores y voces críticas que promovieron el momento de mayor esplendor y grandiosidad de estas relaciones, ya que motivaron la creación de toda una serie de escenografías que rompieron los esquemas prestablecidos y fomentaron espectáculos de carácter vanguardistas desde todos los puntos de vista.

[21] ARIAS COSSÍO (1991), p. 297; PELÁEZ MARTÍN (1998), p.18; ROMERO FERRER (2017).

[22] PLANELLA Y COROMINA (1840).

[23] CASTELUCHO y CASTELUCHO (1896).

[24] MORILLEJO MUÑOZ (1895). MORILLEJO MUÑOZ(1923).

[25] ESTÉVEZ ORTEGA (1928).

[26] PLAZA CHILLÓN (1998-b), pp. 100-101.

[27] MURGA CASTRO (2012). p21.

[28] TELLAECHE (18-11-1929), pp. 8-9.

[29] MARESCHAL (12-11-1900), p. 14; MARÍN ALCALDE (21-05-1917), p. 2.

Se trataba de puestas en escenas innovadoras en donde no era necesario seguir las acotaciones e indicaciones de los autores dramáticos ni reproducir espacios o lugares reales sobre el escenario, pues la realidad podía deformarse, transformarse, o incluso negarse, dependiendo de la propuesta que se quisiera seguir para demostrar que no suponía ninguna interferencia para la comprensión de las obras. Los nuevos espacios dramáticos que surgieron eran producto de la imaginación y de la utilización de aquellos elementos únicamente necesarios para el entendimiento de la representación. Esto es lo que realmente hizo renovadora a esta escenografía vanguardista porque al desarrollar lugares imaginados y sugestivos plantaba cara a la tradicional, caduca y obsoleta puesta en escena española que predominó durante las primeras décadas del siglo pasado. Desfasada situación que muchos criticaron[30]:

> *"Por exótico, hablándose de teatro contemporáneo, puede entenderse también renovador, pues, salvo algún ensayo de realismo tan pasajero como escaso, puede decirse que actualmente no hay más que dos clases de tendencias escenográficas: la de siempre y las demás, únicas estas últimas por la tendencia común de ser todas ellas exóticas. Proviene su exotismo de que ninguna –sea la que quiera su tendencia- reproduce en la escena la realidad como tal y como a diario se nos presenta en nuestras andanzas por la ciudad y por la naturaleza. ¡Circunstancia curiosa y significativa! (...)."*[31]

No obstante, estos nuevos parámetros escenográficos fueron promovidos desde dos vías diferentes. Por un lado, parte de los artistas plásticos procedentes de las corrientes renovadoras y vanguardistas, quienes muchas veces se enfrentaban a un medio del que no tenían conocimiento. Por otro, por las prácticas y reflexiones realizadas por artistas escénicos profesionales:

> *"(...) El impacto de una serie de fenómenos teatrales y plásticos exteriores a partir de finales del siglo XIX llevará, en efecto, a otros escenógrafos a buscar diversas y sucesivas opciones. Todas ellas instaurarán 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*

[30] PELÁEZ (1998), p. 16.

[31] ABRIL (01-02-1925), p. 78.

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) (...).”[32].

Resulta claro que esta nueva tendencia era una clara reacción contra el predominio de las decoraciones realistas-naturalistas y, en general, en contra de postulados decimonónicos que dominaban buena parte de la vida de la sociedad europea del principios del siglo XX. Esta es, sin lugar a dudas, la principal arma arrojadiza que hicieron suya los artistas de las primeras vanguardias. Pretendían llevar a cabo una profunda ruptura contra todo lo conocido, establecer nuevas pautas y comunicaciones artísticas y promover toda una serie de experimentaciones que hasta ese momento nunca se habían materializado. En definitiva, ansiaban libertad creativa y escapar de cualquier encorsetamiento prestablecido:

“(...) It was obviusly a pleasure for the painter to leave the narrow framework of the canvas for the task of animating a three-dimensional space. Futhermore, it was an opportunity for him to test the validity of his own pictorial pursuits, and enlarge his field of artistic creation, especially since he could now initiate theatrical experiments and not merely collaborate with others (...).

The painter essentially affected choreography and was connected to oficial companies like the Ballets Russes or the Ballet Suedois, but his search for new form of theatrical expresión led him to experimental adventures in the laboratory as well.”[33]

Por consiguiente, el predominio y dominio de las decoraciones basadas en telones pintados continuaron durante mucho tiempo , aunque ahora planteados desde una nueva perspectiva donde se cuestiona el espacio real y las indicaciones de los autores dramáticos.

[32] BRAVO (1997), p. 36.

[33] BABLET (1977), p. 156.

Sin embargo, desde la décadas del primer tercio del siglo XX, los profesionales del teatro, es decir, aquellos que no eran artistas plásticos, como Adolphe Appia[34] o Edward Gordon Craig[35], miembros de esa corriente más secundaria que afirma Bravo y cuyas teorías no terminaron de cuajar realmente hasta después de la II Guerra Mundial[36], manifestaron su descontento respecto a esa situación.

Considerados los escenógrafos padres de la escena moderna, denunciaron que el teatro no era un mero lienzo ni una parte de la pintura, sino un espacio autónomo donde lo principal era la acción dramática y la relación de los personajes en el escenario que dirigen esas acciones[37]. Por ello fueron defensores a ultranza del desarrollo de espacios escénicos articulados y con volúmenes, mediante escaleras o planos a diversas alturas, entre otros aspectos[38]. Creían que era una total incongruencia, desde un punto de vista escénico, la fusión de espacios bidimensionales de los telones pintados con los cuerpos tridimensionales de los actores, bailarines y cantantes[39]. Ante esta situación, demandaban una necesidad armónica en los espacios teatrales. Con todo, reconocían la importancia de los espacios iluminados con luz eléctrica, propugnando su uso y el fin de la luz proporcionada por las candilejas sobre los escenarios[40], es decir, fueron los precursores de la consideración actual de la iluminación como elemento controlador de:

> *"(...) el ritmo del espectáculo, los cambios de intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas. En este sentido, coordina y sobre determina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos (...)."*[41]

[34] APPIA (2000).

[35] GORDON CRAIG (2011); GORDON CRAIG (2012).

[36] PLAZA CHILLÓN (1998-b), p. 99.

[37] BABLET (1987), p. 19.

[38] SÁNCHEZ (1999), p. 33

[39] MARTÍNEZ ROGER (2000), p 25; MARTÍNEZ ROGER (2004), pp. 19-26; NIEVA (2000), pp. 68-69; SÁNCHEZ (1999), p. 33.

[40] MARTÍNEZ ROGER (2000), p. 26.

[41] PAVIS (1990), p. 265.

En relación a todas estas nuevas tendencias a la hora de enfrentarse a la creaciones de los espacios escénicos, nuestro país se incorporó con cierto retraso con respecto a lo que sucedía en el resto del continente. Prueba de ello es el atraso técnico que durante gran parte gozaron los edificios teatrales, cuestión que nos sitúo en que hizo en 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 las innovaciones tecnológicas y de las nuevas fuentes de energía, fundamentalmente, la hidráulica y la electricidad que se desarrollaron en el último tercio del siglo XIX.[42]

La vía predominante que empujó e inició la renovación escenográfica en España fue la promovida por aquellos artistas plásticos que decidieron introducirse en el mundo del teatro.

Se ha considerado su punto de partida la década segunda del siglo XX a partir la llegada de los *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev a España en 1916, aprovechando su posición neutral durante la Primera Guerra Mundial[43]. Antes ya se había experimentado dignas renovaciones escénicas, aunque al final supusieran un fracaso, como lo demuestra la colaboración conjunta de Manuel de Falla, el matrimonio Martínez Sierra, Néstor Martín-Fernández de la Torre y Pastora Imperio en la puesta en escena de la primera versión de *El amor brujo* en el madrileño Teatro Lara, como podremos profundizar en el quinto capítulo de este estudio.

Las influencias de los profesionales de la escena, no solo de Appia o Craig, sino de otros muchos que por falta de espacio no podemos explayarnos como nos gustaría, como Reinhardt, Piscastor o Schlemmer, fueron bastante menos en nuestra escena, como ha afirmado José Luis Plaza Chillón, limitándose a referencias bibliográficas o recensiones periodísticas[44].

En cualquier caso, tras la compañía de Diáguilev se generalizó un proceso creativo de los espectáculos basado en el trabajo y colaboración conjunta de los más notables bailarines,

[42] PELÁEZ (1998), pp. 16-18 y 23-24

[43] MURGA CASTRO (2009), pp. 10 y 37.

[44] PLAZA CHILLÓN (1998-b), p. 99.

coreógrafos, libretistas, músicos y escenógrafos del momento. Aunque lo que más nos interesa de esta práctica es que encumbró a la cima el fenómeno de la participación de pintores en el teatro a través del diseño de las escenografías y de figurines de las obras que iban a representar. Esta incursión no era nada nueva, como hemos reseñado al principio, pero en estos años se produjo su momento de mayor esplendor porque aquellos 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 imágenes[45].

En esta compañía trabajaron destacados artistas de las vanguardias históricas, como Pablo Picasso, Henri Mattise, Sonia Delaunay, Natalia Goncharova, Joan Miró y una amplía pléyade de artistas[46]. Obviamente, no es nuestra intención enumerarlos a todos ni profundizar en ella[47], aunque conviene reconocer su conexión con el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*[48], en español, *arte total*, basado en la colaboración de distintos creadores con el objetivo común de construir y confeccionar un espectáculo conjunto resultado de la integración de todas las artes:

> *"(...) Diaguilev y sus Ballet Rusos propugnan una iluminación al total servicio de sus grandes telones pintados con un riquísimo colorido impregnado de formas y colores totalmente nuevos. No debía, pues, extrañar que Gordon Craig ante un espectáculo ofrecido por los Ballet Rusos, exclamara que la colaboración de los pintores y el teatro era ciertamente un <<noviazgo>> peligroso."*[49]

---

[45] SÁNCHEZ (1999)p. 18.

[46] Si bien tampoco es sorprendente encontrar artistas de las primeras décadas del siglo XX, y fuera de la órbita de la compañía rusa, que fomentaron también esta relación que tratamos, como Wassily Kandinsky, Salvador Dalí, etc.

[47] Para profundizar en los *Ballets Russes* recomendamos la consulta del 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* cuya referencia se encuentra en nuestra bibliografía.

[48] ARIAS DE COSSÍO (1988), pp. 180-19; BABLET (1987), pp. 14-15; BRAVO (1997), pp. 28-29; PELÁEZ (2009), pp. 21-22; SÁNCHEZ (1999), pp. 15-18. Cabe destacar que Richard Wagner redactó dos escritos fundamentales para entender este concepto: *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y Drama* (1851).

[49] PELÁEZ (1995), p. 209.

Su desarrollo supuso que, al mismo tiempo, el teatro se convirtiera 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[50]. Pero, además, y quizás lo más importante, es que sirvió para promover la creación de distintas propuestas escénicas con concepciones creativas similares en nuestro territorio que respondieron directamente a la preponderancia de los decorados naturalistas y realistas[51].

Probablemente los experimentos teatrales que han gozado más resonancia historiográfica son: *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.* Pese a que no fueron las únicas propuestas[52], y que presentan una serie de características muy distintas entre sí, tuvieron en común que en ellas se integraron y colaboraron distintos artistas plásticos que crearon escenografías de carácter vanguardistas basadas en las características antes descritas y que colaboraron activamente en la primera gran renovación escénica que durante el primer tercio se desarrolló en España en las primeras décadas del siglo pasado[53].

Aunque se interesaron por representar dramas y partituras de autores renovadores, como de Federico García Lorca, de Rafael Albertí, de Alejandro Casona o de Manuel de Falla, y de mostrar una nueva visión de los autores del Siglo de Oro, todas estas propuestas escénicas eran resultado de un grupo minoritario (como ocurre en el resto de ámbitos de las vanguardias artísticas) y con escasa presencia, puesto que en la real actividad teatral

[50]MURGA CASTRO (2012), p. 23; PLAZA CHILLON (1998-b), pp. 113-114.

[51] MURGA CASTRO (2009), pp. 19-20.

[52] Interesante son las propuestas de Salvador Dalí para la puesta en escena en 1927 de *María Pineda* de Federico García Lorca protagonizado por Margarita Xirgú en Barcelona o las reflexiones escenográficas de Maruja Mallo, cuyas ideas llegaron a Canarias de la mano de la revista *Gaceta de Arte* como podremos comprobar en el capítulo cinco de esta investigación.

[53] ARIAS COSSÍO (1991), pp. 244-302; MURGA CASTRO (2009), pp. 114-127; PELÁEZ (1995), pp. 209-214; PLAZA CHILLÓN (1998-b), pp. 95-118. PLAZA CHILLÓN (2001).

comercial predominaban los géneros de tradición decimonónica, como las comedias costumbristas o los sainetes, presentados con decorados realistas[54].

Avanzando en el tiempo, una vez finalizada la Guerra Civil Española, principal escolló de la evolución cultural española en su historia contemporánea, la vida teatral quedó totalmente controlada por el régimen dictatorial de Franco y el Sindicato Nacional del Teatro. No fue hasta el período democrático cuando toda actividad cultural, incluida la teatral, fue totalmente libre de cualquier atisbo de censura. En este período se creó en 1985 el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, encargado de apoyar la promoción y difusión de las actividades escénicas.

En los primeros años del Régimen, los escenarios continuaron las tendencias que se fueron gestando y desarrollando antes de la contienda ya que se mantuvo la misma nómina de escenógrafos que había surgido en los años previos (entre los que podemos destacar a Sigfrido Burmann, Emilio Burgos, Vicente Viudes o Víctor María Cortez) y de artistas plásticos vinculados con en esta rama (como José Caballero, Salvador Dalí o Hipólito Hidalgo Caviedes, entre otros muchos) que existían con anterioridad a ella. Por tanto, el fenómeno de los pintores continuó tras fratricida contienda. Aunque a medida que transcurrieron los años aparecieron nuevos creadores escenográficos, algunos provenientes del mundo de la plástica, y otros con una formación integra en el estudio del espacio escénico, como lo manifiestan las trayectorias escenográficas de Manuel Mampaso y a Francisco Nieva.

En general, y a nivel europeo, y casi al mismo tiempo español, no fue hasta la década de los sesenta cuando se produjo un nuevo momento renovador en la Historia del escenografía basado en el deseo de consolidar y seguir avanzando en los postulados de la escenografía vanguardista anteriores al conflicto bélico; de apostar por montajes con decoraciones corpóreas; de introducir nuevos materiales en los espacios escénicos distintos a los tradicionales; de intentar superar el espacio *alla italiana* de los escenarios; y de integrar al público asistente en la propia obra que se representaba. Obviamente, las

[54] ARIAS COSSÍO (1991), pp. 296-297; PELÁEZ (1995), p. 213; PLAZA CHILLÓN (1998-b), pp. 111 y 117.

nuevas tendencias artísticas, así como los *happening* y las *performances* que comenzaron a generalizarse en este intervalo de tiempo, influyeron en gran medida en estos últimos aspectos[55].

Como ya hemos aventurado, tras la contienda continuaron las idas y venidas de los pintores en el teatro en España, aunque lo cierto es que durante los sesenta ya comenzó generalizarse la presencia de profesionales escenógrafos con una formación mucho más profunda sobre el espacio escénico. Sin duda alguna, esta cuestión fue potenciada en el último tercio del siglo XX tras la generalización de los distintos estudios específicos en artes escénicas que influirán, al mismo tiempo, con el fin y la desaparición progresiva de la relación de los artistas plásticos con el teatro; al menos en el caso de Gran Canaria, como podremos argumentar y demostrar en el capítulo siete de esta investigación.

En definitiva, no cabe duda que el objeto de estudio de la presente investigación, el fenómeno de los pintores en el teatro, implica y constata la complejidad de las relaciones artísticas. Pero, al mismo tiempo, nos permite reafirmar que los años que comprenden el alborotado y agitado siglo XX vienen a representar el momento clave en que la escenografía evolucionó y experimentó nuevas formas de presentación y de relación con el intérprete y el público. Por ello, nuestro primordial propósito en las siguientes páginas es construir una nueva perspectiva de los artistas plásticos grancanarios que se enfrentaron a la creación de escenografías teatrales durante el Ochocientos y el Novecientos con la intención de integrarlos en el discurso que acabamos de incorporar, además de proponer un nuevo y alternativo relato en la tradicional Historiografía del Arte Canario, pues como ha afirmado Denis Bablet:

> *"(...) 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 (...)."*[56].

[55] CORNAGO BERNAL (2000); CORNAGO BERNAL (2001); NIEVA (2000), p. 92-112; MURGA CASTRO (2012), pp.273-497; PELÁEZ (1995), pp. 214-234.

[56] BABLET (1987), p. 24

CAPÍTULO II. MÁS ALLÁ DE LA CREACIÓN ESCENOGRÁFICA: LOS PINTORES CANARIOS ESTÁN EN LOS TEATROS

Aunque *a priori* este capítulo parezca que no tenga relación con nuestro objeto de estudio, consideramos que el *fenómeno de los pintores en el teatro* no solo se limita la creación escenografías, sino que se relaciona con la misma arquitectura teatral, pues como ha afirmado Andrés Peláez:

> *"(...) esta relación tiene dos direcciones complementarias: la intervención del pintor como sujeto activo en la creación de un espectáculo: decorados o indumentarias y, por otro lado, la del pintor integrado en el espacio teatral como decorador de la arquitectura de techos, embocaduras, parnasillos, <<foyer>>, antepalcos, etc."*[57]

Resulta obvio que no todos los artistas incluidos en la presente investigación han mantenido una vinculación directa con el edificio, pero sí un número considerable y relevante y es lo que nos obliga a subrayar tal hecho. Además, estamos convencidos de que se trata de un interés, quizás resultado de una atracción o fascinación, por el mundo del teatro que, incluso, la encontramos presente en algunas de sus obras pictóricas.

Si analizamos la trayectoria de los distintos pintores que estudiaremos en esta investigación, comprobamos que en momentos puntuales de su carrera decidieron hacer frente a creaciones plásticas donde el *leitmotiv* está relacionado con las artes escénicas. Ejemplo de ello son las referencias a edificios teatrales que hicieron Manuel Ponce de León, Robayna o Galdós [Figs. 1 y 2]; las alusiones musicales de Manuel González Méndez, José Hurtado de Mendoza o Felo Monzón [Figs. 3, 4 y 5]; las captaciones de los movimientos dancísticos de Néstor, Lía Tavío o Pepe Dámaso [Figs. 6, 7 y 8]; las menciones al mundo circenses de Juan Ismael, Elvireta Escobio o Carlos Morón [Figs. 9, 10 y 11]; y los retratos a diversos artistas escénicos que Manuel González Méndez, Nicolás Massieu Matos, Néstor, Maruja Soto, Manolo Millares, Mario Antígono, Eduardo Millares Sall, Fernando Álamo, Pepe Dámaso, Alejandro Reino, entre otros muchos, hicieron para dejar patentes para la posteridad de sus talentos, creaciones y relevancia en el panorama cultural isleño [Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21].

[57] PELÁEZ (2009), p. 6.



Fig. 1. Robayna, G. Reproducción de *Panorama. Escalera de la Ópera de París*. Temple sobre muselina. 216x117 cm. Colección privada. Extraída de FRAGA (1993), p. 64.



Fig. 2. Pérez Galdós, B. Reproducción de dibujo del Teatro Cairasco incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).

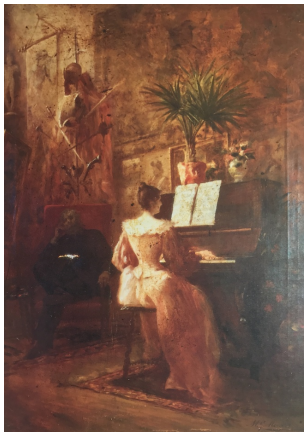


Fig. 3. González Méndez, M. Reproducción de *Una sonota*. 72x52cm. Óleo sobre lienzo. Colección Privada. Extraída de ALLOZA (1998), p.45.



Fig. 4. Hurtado de Mendoza, J. *Banda de Jazz*. 1918. Técnica mixta sobre cartón. 50x45,5 cm. Casa-Museo Tomás Morales.



Fig. 5. Monzón, F. Reproducción de *Los Roncotes*. 1970. Tinta sobre papel. 17x26cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), p. 153.



Fig.6. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de movimiento dancístico*. 17,5x13 cm. Lápiz sobre papel. Museo Néstor.



Fig. 7. Tavío, L. Reproducción de Tango Flamenco. c.1920-1930. 30x22,5 cm. Carboncillo sobre papel. Extraída de RIPPER SOTO (2005), p. 182.



Fig. 8. Dámaso, P. Reproducción de *Bailarina*. 1951. Acuarela. Extraída de VV.AA. (1996), p. 31.



Fig. 9. Juan Ismael. Reproducción de *Arlequín de la paz*. 1949. Técnica mixta sobre papel. 41x30 cm. Extraída de VV.AA. (1999), p. 101.



Fig. 10. Escobio, E. *El circo*. 1955. Óleo sobre tabla. Colección de la artista.



Fig. 11. Morón, C. Reproducción de *Motivo circense*. 1961. Grabado. Colección privada. Extraída de ESTEVÉS (1998).



Fig. 12. González Méndez, M. Reproducción de *Retrato de Charles Camille Saint Saëns*. 1900. Óleo sobre lienzo. 91 x 70 cm. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Extraída de ALLOZA (1998), p. 53.



Fig. 13. Massieu y Matos, N. *Retrato de Tomás Morales*. 1919. Óleo sobre lienzo. 1,11x1,38 cm. Colección privada.

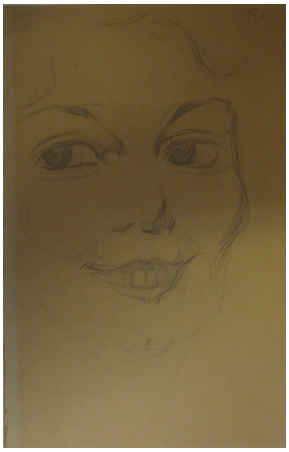


Fig. 14. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio retrato de Conchita Supervía*. c. 1930. Lápiz sobre cartulina. 16x 25,5 cm. Archivo Museo Néstor.



Fig. 15. Soto, M. Reproducción de *retrato de Paquita Mesa.* 1933. Acuarela. Extraída de CAÑADA MARTEL (2017), p. 29.



Fig. 16. Millares, M. *Retrato de Alonso Quesada*. 1951. Óleo sobre lienzo. 64x53,3 cm. Centro de Arte Atlántico Moderno. Casa-Museo Tomás Morales.



Fig. 17. Antígono, M. Reproducción de *Retrato de Gelu Barbu*. Colección privada. Extraída de https://www.facebook.com/BalletLasPalmasGeluBarbu/photos/a.468809316535364.1073741826.147123395370626/470588846357411/?type=3&theater (27-03-2017 12:19).

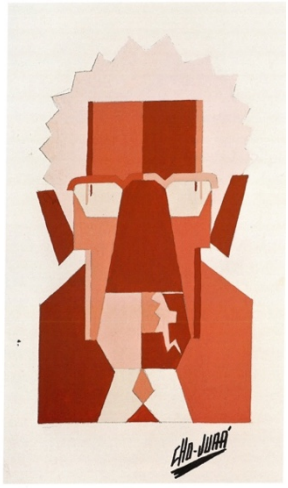


Fig. 18. Millares Sall, E. *Retrato de Saulo Torón*. 1972. Gouache sobre papel. 32,5x26,5 cm. Casa-Museo Tomás Morales.



Fig. 19. Álamo, F. *Retrato de Lorenzo Godoy*. 1983. Acrílico sobre tela. 166x188 cm. Colección privada Familia Godoy.



Fig. 20. Dámaso, P. Retrato de Benito Pérez Galdós. 1990. Técnica mixta. 100x70 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

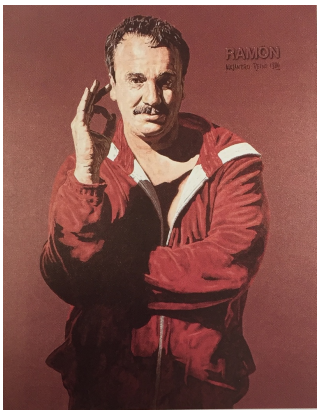


Fig. 21. Reino, A. Reproducción de *Retrato de Ramón Sánchez Prats*. 1986. Óleo sobre lienzo. 92,5x73,5 cm. Colección Privada. Extraída de ALLEN (2002), p. 218.

Junto a ello, el presente capítulo también servirá para presentar y conocer los principales teatros en los que nuestros artistas trabajaron y desarrollaron sus propuestas escénicas.

De este modo nuestro punto de partida es la decimonovena centuria ya que es, según han demostrado los investigadores especializados en el estudio de la arquitectura en el ámbito isleño, un momento clave de en el devenir histórico del Archipiélago canario puesto que se experimentaron toda una serie de cambios sociopolíticos, económicos y culturales que culminaron en una radical transformación de los modos vida de sus habitantes[58].

Sin entrar en todos ellos, podemos destacar que fue el momento en que se produjo el despegue, mejora y modernización de las ciudades canarias desde un punto de vista del urbanismo y de las infraestructuras arquitectónicas. Para ello tuvo que confluir varios elementos, como la generalización de la formación titulada de los arquitectos, el empleo de nuevos materiales constructivos o la consolidación de los intereses y hábitos de la burguesía. Ello conllevó a la superación del estancamiento que se experimentaba en las ciudades desde hacía siglos y a la diversificación de las tipologías arquitectónicas en detrimento de la arquitectura religiosa; así se construyeron los primeros mercados, hospitales, cementerios o teatros, entre otros, de nuestras ciudades.

No cabe duda que la edificación de los espacios teatrales ejemplifica como ningún otro el triunfo de la mentalidad ilustrada burguesa y reflejan, al mismo tiempo, todo este proceso que hemos comentado[59]. Hasta el siglo XIX, las diferentes actividades escénicas se celebraron en las plazas, en los interiores de las iglesias y en el interior de las viviendas

[58] Como pone al descubierto el nacimiento del llamado pleito insular, la implantación de las nuevas bases sociales liberales, las desamortizaciones, el auge de la cochinilla, la construcción de los puertos, la nueva organización territorial, la expansión de las ciudades, la crisis vitícola o la ruptura de las antiguas murallas urbana. Para profundizar más en el tema véase: GUIMERÁ PERAZA (2003); VV.AA. (2011).

[59] Para ahondar en la renovación de la ciudad y el urbanismo en las Islas durante el siglo XIX, hemos recurrido a ALEMÁN (2008); DARÍAS PRÍNCIPE (1985); DARÍAS PRÍNCIPE (1991); FRAGA (1976); GALANTE GÓMEZ (1989) HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ y GONZÁLEZ CHÁVEZ (2008); HERNÁNDEZ SOCORRO (1992); HERNÁNDEZ SOCORRO (2004); LÓPEZ GARCÍA (1993); LÓPEZ GARCÍA(2001); LÓPEZ GARCÍA (2004).

de la aristocracia. Pero a partir de este momento, auspiciado por la demanda social, comenzaron a construirse los teatros en las Islas[60]:

> *"(...) Los coliseos más antiguos, propiamente dichos, se levantaron durante la centuria decimonónica, en relación con las más importantes novedades tipológicas que trajo el ascenso social de la burguesía: Toda ciudad, por pequeña que fuera, ansiaba tener un teatro (...)."* [61]

No es nuestra intención trazar una historia de cada uno de ellos sino más bien subrayar una cuestión que ha quedado desapercibida por los historiadores: la participación más que activa de los artistas plásticos canarios en la proyección, construcción y decoración en los edificios y espacios teatrales.

Podríamos empezar con primer coliseo de la capital grancanaria, el desaparecido Teatro Cairasco [Fig. 22]. Fue construido por el arquitecto Santiago Barry entre 1842 y 1845 en el solar donde antes se ubicaba el monasterio de Santa Clara y hoy se levanta el Gabinete Literario[62]. La decoración de este espacio sería resultado del polifacético Manuel Ponce de León y Falcón, como ha podido demostrar la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro tras hallar en un archivo particular un cuaderno del propio artista donde se incluyen toda una serie de diseños para la decoración del teatro[63] [Figs. 23, 24 y 25].

[60] ÁLAMO (1957-1959), p. 58; CIORANESCU (1979), pp. 253-254; MARTÍNEZ VIERA (1968), pp. 11-17.

[61] LÓPEZ GARCÍA (2010), p. 697

[62] HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1992), p. 973.

[63] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp. 699-709.



Fig. 22. Ojeda Pérez, L. *Fachada del Teatro Cairasco*. Siglo XIX. FEDAC. Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00000286MO&suposi=1&codopac=OPFED&idpag=438183438&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 17:29)

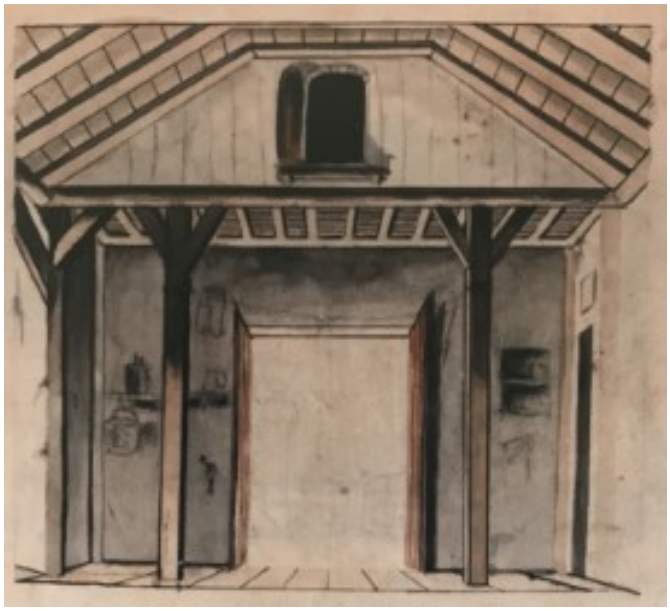


Fig. 23. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.



Fig. 24. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.



Fig. 25. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Este artista llegaría a poseer en aquel recinto una estancia reservada para su estudio particular y otra para la exposición permanente de sus pinturas[64]. Además, tiene el honor

[64] ÁLAMO (1957-1959), p. 72; HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp.105-109. Es más,

de haber protagonizado la primera exposición pictórica en las Islas, en junio de 1845, celebrada en una de las salas del propio Teatro Cairasco[65].

La vinculación de Ponce de León con las edificaciones teatrales de la ciudad no quedó ahí sino que continuó con su pertenencia en la posterior *Junta Directiva*, una sociedad promotora y responsable de la construcción de un nuevo teatro debido a las insuficiencias técnicas y de espacio del antiguo Teatro Cairasco[66]. Logró presidir la junta en un momento determinado y llegó a poseer varias acciones del nuevo edificio ya que su construcción fue posible debido al apoyo económico popular[67]. En este sentido, la citada Hernández Socorro le atribuye un croquis [Fig. 26] destinado al alcalde de Las Palmas de Gran Canaria que acompañaba a la propuesta de la mencionada institución de dónde debía ubicarse el nuevo teatro[68].

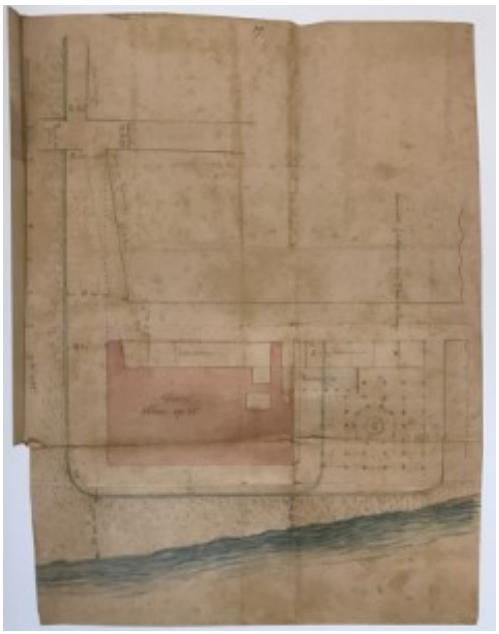


Fig. 26. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción *de croquis para la ubicación del nuevo Teatro de Las Palmas*. c.1867. Lápiz sobre papel. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 245.

[65] HERNÁNDEZ SOCORRO (2008), pp.51-53.

[66] <<Sin título>> (07-12-1866). *El País: periódico local de intereses*, p. 2; JUÁREZ RODRIGUEZ (2007), pp. 85-86.

[67] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp. 167-175 y 229-232.

[68] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp. 787-788; HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), pp. 244-145.

Conocido como Teatro Pérez Galdós[69] [Fig. 27], fue inaugurado en 1890[70] y su diseño original se debe al arquitecto albaceteño Francisco Jareño y Alarcón, autor también de sedes de la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional Arqueológico de Madrid. En la actualidad su ubicación ofrece una panorámica visual armoniosa desde la óptica actual del urbanismo, pero cuando se llevó a cabo su edificación [Fig. 28], se realizó en la misma desembocadura del Barranco Guiniguada (hoy sepultada por toneladas de alquitrán).

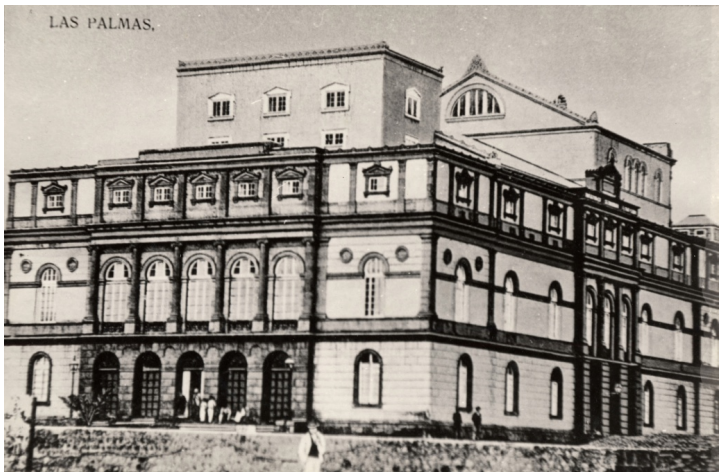


Fig. 27. Luz Perestrello, J. da. Fachada del Teatro Pérez Galdós. c. 1900. FEDAC. Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00007197MO&suposi=3&codopac=OPFED&idpag=530187835&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 11:20).

[69] En sus orígenes, este teatro fue llamado Teatro Nuevo o Teatro Tirso de Molina, pero hemos considerado para facilitar la lectura denominarlo con el nombre actual que recibe desde 1901-1902. HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1992), p. 981; JUÁREZ RODRIGUEZ (2007), pp.104-106.

[70] Aunque dos años antes de acabar las obras, el cantante de ópera Roberto Stagno celebró un concierto.



Fig. 28. Ojeda Pérez, L. Vista de la desembocadura del Barraco Guiniguada y del Teatro Pérez Galdós. c. 1890. FEDAC. Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00005728MO&suposi=3&codopac=OPFED&idpag=951336925&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 11:27).

En realidad, este emplazamiento creó bastante polémica en la sociedad isleña y no gustó a todo el mundo. Probablemente su mayor opositor fue el escritor Benito Pérez Galdós, quien realizó en 1862 toda una serie de dibujos humorísticos, irónicos y caricaturescos en el que manifestó su clara opinión acerca de la disposición del teatro [Figs. 29 y 30]. Estas creaciones forman parte del llamado álbum *El Gran Teatro de la Pescadería*[71]. En él se incluye, además, un poema demoledor que complementa su posición contraria a la construcción del nuevo teatro cerca del barranco:

"El infeliz arquitecto

sólo adorno el frontispicio

con estatuas y letreros,

que es muy sencillo.

Mas bien pronto este defecto

[71] Una versión facsímil se puede consultar en MILLER (2001).

disimularon solícitos

el cangrejo y la langosta

Con el pulpo y el erizo."[72]



Fig. 29. Pérez Galdós, B. Reproducción del dibujo incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).



Fig. 30. Pérez Galdós, B. Reproducción del dibujo incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).

Finalizado el proceso constructivo, numerosos artistas plásticos han tenido el deseo de dejar su impronta en el principal espacio escénico de la provincia de Las Palmas. Algunos

[72] MILLER (2001), p. 38.

lo lograron, como Cirilo Moreno y Ramos, abuelo por vía materna del pintor Cirilo Suárez, quien dirigió y decoró el edificio antes del incendio que sufrió en 1918[73]. Otros, en cambio, parece que no lo consiguieron, como es el caso Carlos Luis Monzón Grondona, cuya propuesta al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para la restauración y arreglo del Teatro Pérez Galdós creemos que nunca se materializaría ya que no hemos encontrado ningún otro dato que lo corrobore[74].

Pero sin lugar a dudas, el Teatro Pérez Galdós está ligado a los hermanos Martín-Fernández de la Torre[75]. Tras ese siniestro de 1918[76], el Ayuntamiento encargó su reconstrucción al arquitecto Fernando Navarro y luego a Miguel Martín-Fernández de la Torre, siendo su hermano, el polifacético artista plástico Néstor, el responsable de la decoración del teatro[77]. Aunque su elección causó cierta polémica en algunos sectores, la realidad es que este artista realizó una de las decoraciones teatrales de carácter modernistas más hermosas de España [Figs. 31 y 32]. Se conserva el contrato en el queda fijado las tareas y labores, así como las condiciones económicas, a las que tuvo que hacer frente:

> *"(...) 1^{O}- Pintura al óleo, a todo color, de ocho cuadros para adorno de las paredes del Salón- Saëns cuyas dimensiones serás de 2,60x1,80 mts. quedando el asunto a la libre elección del ejecutante.*
>
> *2^{O}- Pintura en las mismas condiciones de diez cuadros para las bocas de las escenas, dos de 4,00X1,75, cuatro de 3,00x1,00 y cuatro de 1,50x1,50 mts. que hacen un total de diez y ocho cuadros reuniendo las condiciones de factura que tan alto han puesto el nombre del artista.*
>
> *3^{O}- El pintor Néstor se compromete además a ejecutar la Pintura del telón de boca que adquiera el Ayuntamiento, la de bambalinas, bastidores fijos y a encargarse de la*

[73] MORENO (22-09-1985), p. 27.

[74] <<Ayuntamiento. Secretaria>> (11-11-1914). *La Provincia*, p. 2; <<Ayuntamiento>> (30-01-1915). *Diario de Las Palmas*, p.2.; <<Ayuntamiento>> (30-01-1915). *La Provincia*, p. 2.11-11-1914), p. 2,

[75] SANTANDREU (2008), p, 42.

[76] NAVARRO (1966).

[77] HERNÁNDEZ SOCORRO (2006), pp. 70-73.

dirección artística del decorado de acuerdo con el Arquitecto Don Miguel Martín, así como de la colocación de aparatos de luz, tapicerías, etc.

4º- El plano para la terminación de la obra será de un año a partir de la fecha de este contrato.

5º- Serán de cuentas del pintor los materiales y modelos y la colocación, por él mismo, en el teatro, a los efectos de su orientación, posibles retoques, etc.

6º- En el caso de que por una cualquiera, no pudiese terminarse toda la obra, se abonará lo ejecutado conforme a dictamen de peritos de ambas partes, atendiendo siempre a la proporcionalidad que ha de establecerse entre el número de cuadros concluidos y el importe total que se ha concertado.

7º- cuando ya haya empezado el trabajo por este Excmo. Ayuntamiento abonará al Pintor Néstor partidas mensuales ó trimestrales cuyas cuantías variarán según disponibilidad económicas del Municipio. Finalizadas las obras, y colocadas, el Ayuntamiento saldará su cuenta entregando el resto que resultare (...).”[78]

Sin embargo, la realidad es que Néstor, consciente de la envergadura del encargo y, al mismo tiempo, de las dificultades económicas del gobierno de la ciudad, no solo se limitó a cumplir lo pactado, sino que también realizó otros elementos decorativos, como el diseño de las vidrieras o de los elementos lignarios.

[78] Extraído de HERNÁNDEZ SOCORRO (2006), p. 72.



Fig. 31. Martín-Fernández de la Torre, N. *Decoración del Salón Saint Saëns del Teatro Pérez Galdós*. 1925-1928. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:00).



Fig. 32. Martín-Fernández de la Torre, N. *Decoración del techo del patio de butacas y del dintel de la embocadura del escenario del Teatro Pérez Galdós*. 1925-1928. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:01).

En dichas tareas, realizadas entre 1925-1928, este genial creador contó con la colaboración de los vanguardistas alumnos de la Escuela Luján Pérez, aunque es más que probable que muchos intervinieran, la reconocida es la del escultor Eduardo Gregorio, quien se encargó de la decoración lignaria del edificio[79] [Fig. 33]. Otra relevante relación de artistas salidos de aquella escuela con este espacio teatral ocurrió en septiembre de

[79] CASTRO BORREGO (2008), p. 123.

1937 cuando la sociedad *Amigos del Arte Néstor de la Torre*, promotora y garante de toda una serie espectáculos renovadores, auspició una exposición antológica del artista José Jorge Oramas en el *Salón Saint Saëns* del edificio dos años después de su prematura muerte[80].

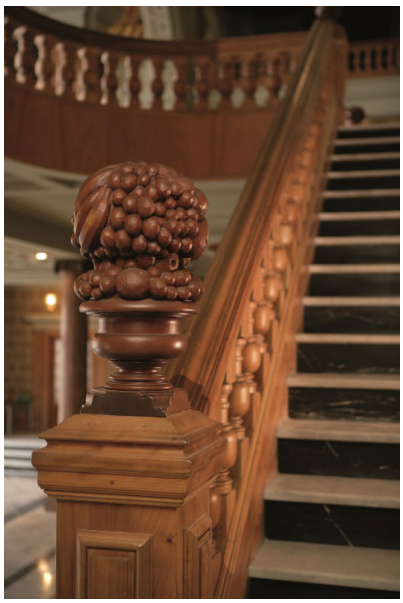


Fig. 33. Gregorio, E. Parte de la decoración lignaria del Teatro Pérez Galdós en base a los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:06).

En la segunda mitad del siglo XX, nuevos creadores plásticos dejaron su impronta en el Teatro Pérez Galdós. Por ejemplo, en 1963, el artista Carlos Morón denunció las dificultades luminotécnicas que presentaba el espacio escénico del escenario cuando participó en el montaje de *Tierra de Cuervos* de Orlando Hernández[81]. Años después, en 1967, fue el responsable de la ampliación del foso de la orquesta que se llevó a cabo para

[80] <<Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre. La gran exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas>> (12-09-1937). *Acción*, p. 3.

[81] M.R.C. (06-07-1963), p. 2.

cupieran todos los miembros de la orquesta de *Radio Televisión Española* que actuaron ese año[82].

A mediados de la década de los setenta, Tito Capobianco y Mario Vanarelli, director y escenógrafo respectivamente del *Festival de Ópera de Las Palmas* organizado por los *Amigos Canarios de la Ópera* durante 1975 y 1976, presentaron una propuesta al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para ampliar el teatro, mejorar sus dotaciones e instalaciones y lograr una mayor economía del espacio interior ya que consideraban necesarias toda una serie de dependencias de carácter técnicas que el edificio carecía[83]. Mas esta ambiciosa propuesta nunca llegaría a materializarse. Por el contrario, en 1978 el ayuntamiento concedió un presupuesto de 8.924.732 pesetas para mejorar y modernizar la instalación eléctrica del edificio[84]. No se supo hasta casi dos años después que la dirección de la remodelación recayó en Sergio Calvo, quien no solo renovó el aspecto eléctrico sino que también restauró las decoraciones pictóricas de Néstor, recubrió el foso que permitió una ampliación del escenario y desarrolló toda una serie de nuevas propuestas que el teatro necesitaba y que creía conveniente pero que por diversas cuestiones no terminaron de concretarse[85]. Parece ser que por toda esta labor que Calvo llevo a cabo no recibió ninguna contraprestación económica sino un reconocimiento público a modo de placa conmemorativa por parte del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria [Fig.][86].

[82] <<Festivales de España: la orquesta de TVE, el violinista Szering y el pianista Ciccolini>> (24-04-1967). *Diario de Las Palmas*, p. 13; A.Q. (24-04-1967), p.17.

[83] RODRÍGUEZ SUAREZ (17-12-1975), p. 8.

[84] <<En el pleno municipal anoche>> (24-02-1978). *El Eco de Canarias*, p. 8.

[85] SANTANA (01-02-1979), p. 4.

[86] Según declaraciones de las descendientes del artista que nos concedieron en una entrevista el 11 de febrero de 2016 que incluimos en el anexo del presente estudio.

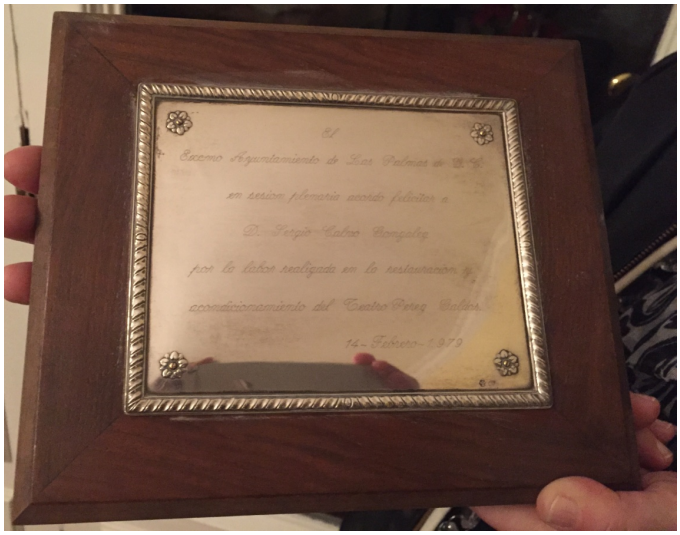


Fig. 34. Placa conmemorativa del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a Sergio Calvo por su labor en la dirección de la restauración y reforma del Teatro Pérez Galdós entre 1978-1979. Colección privada Calvo González.

Hubo de esperar hasta los primeros años del siglo XXI para que el Teatro Pérez Galdós experimentara la restauración y reforma más profunda y polémica de su historia [Fig. 35]. Fue realizada por el arquitecto Agustín Juárez Rodríguez[87], quien siguió la estela del proyecto que habían presentado Vanarelli y Capobianco en los setenta y terminó por modificar completamente la estructura del edificio. Cabe destacar que en esta última intervención hasta el momento del edificio, el escultor Martín Chirino llevó a cabo el diseño del logotipo actual del teatro[88] [Fig. 36].

[87] JUÁREZ RODRIGUEZ (2007), pp. 66 y 203-281.

[88] JUÁREZ RODRIGUEZ (2007), p. 292.



Fig. 35. Panorámica del Teatro Pérez Galdós y de la Plaza Stagno en la actualidad. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia.php?t=1&h=1 (27-03-2017 12:51).



Fig. 36. Chirino, M. Reproducción del Logotipo del actual diseño del Teatro Pérez Galdós. Extraída de JUÁREZ (2007), p. 292.

No obstante, pese a la importancia y el gran protagonismo que en nuestro estudio va a disfrutar el Teatro Pérez Galdós, hemos comprobado que en otros espacios teatrales de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria también ha habido una fuerte relación entre el edificio escénico y los artistas plásticos. Por ejemplo, tras las sucesivas reformas del Teatro Cairasco, se alza el actual e imponente edificio modernista del Gabinete Literario y que funciona como la sede de la sociedad *Gabinete Literario de Fomento y Recreo de*

Las Palmas creada en 1844[89]. En él trabajaron los reconocidos arquitectos Fernando Navarro, Laureano Arroyo, Rafael Massanet y Marrero Regalado[90]. Mas lo que nos interesa destacar es que en la estancia denominada *Salón de Baile*, o también llamado *Salón Dorado*, donde se han celebrado innumerables festejos y conciertos, se ubicaron tres enormes óleos sobre lienzos del reconocido internacionalmente pintor palmero Manuel González Méndez, cuyo encargó aceptó a finales de 1902 y en el que representa a los personajes mitológicos Apolo, Talía y Orfeo[91].

En 1906 se inauguró la desaparecida sede definitiva de la *Sociedad de Declamación de Los Doce* en la calle Viera y Clavijo, donde se confeccionó un pequeño teatro que fue decorado con motivos orientales por el presidente de la misma, Miguel Rivero Montañez, y un joven Carlos Luis Monzón Grondona[92]. En la década de los años treinta, Nicolás Massieu y Matos recibió el encargo de decorar con un mural la boca del escenario de el Cine Hollywood, reformado por Rafael Massanet y rebautizado como Cine Avenida, cuya ubicación se encuentra en la actual Avenida Primero de Mayo. El edificio ha pasado tristes vicisitudes puesto que durante la Guerra Civil Española el Obispo Pildain y Zapiain censuró y ocultó la representación debido a los desnudos de las figuras que mostraba y en la década de los noventa fue completamente demolido[93].

Por su parte, un mural de Felo Monzón estuvo ubicado en el hall de los antiguos Cines Cuyás. Se trató de un encargo que se ejecutó en el contexto de una serie reformas que el edificio experimentó en 1965 de la mano de Fermín Suárez Valido. Con el paso de los años, el mural fue empapelado y redescubierto en 1993, cuando se iniciaron las obras para su reconversión en un teatro. Debido a una serie de vicisitudes en el que no se tenía cabida el mural en el proyecto, se procedió a su extracción mediante la técnica *sttacco a massello* y a su traslado a la Sala de Juntas del Recinto Ferial de Canarias, donde se encuentra en

[89] Disponible en: http://www.gabineteliterario.com/gab_arquitectura.php (22-03-2017 12:22)

[90] REVERIEGO y ASOCIADOS, ARQUITECTOS S.L. (2008), p. 8.

[91] ALLOZA MORENO (1992), pp. 86-91.

[92] ARENCIBIA SANTANA (2012), p. 124; ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 858; BETANCOR (1996), p. 145; LEON CABRERA (1989), p.25

[93] VILLACASTÍN (26-07-2013); PERAZZONE (2017), p. 67 y 109-110.

la actualidad[94]. Curiosamente, en 2016, se celebró un concurso para la realización de un nuevo mural para decorar el Teatro y el ganador resultó ser Carlos Diego Franco, quien realizó su obra homenajeando el trabajo de Monzón[95]. Esta no sería la única vez que el antiguo director de la Escuela Luján Pérez conectada con un espacio escénico, pues fue el responsable de acondicionar y habilitar la sala de juntas de El Museo Canario como para que el Teatro Insular de Cámara pudiera desarrollar sus actividades en sus primeros años de vida:

> *"(…) -¡oh, milagro!- teníamos un auténtico escenario con telón, cámara, luces y bambalinas, más una originalísima característica, quizás jocoso recuerdo de Shakespeare: los actores, a falta de camerinos, se vestían y desvestían en la sala de las calaveras, contigua al escenario. (…) Es justo recordar que el proyecto de escenario se debió al pintor Felo Monzón, faceta inesperada y supongo que poco conocida de su quehacer artístico (…)."*[96]

En las postrimerías de la década de los ochenta del siglo XX, los pintores Juan José Gil y Fernando Álamo [Fig. 37] desarrollaron una serie de frescos en el actual Teatro Guiniguada[97]. También en los últimos momentos de la mencionada centuria, culminó la construcción del Auditorio Alfredo Kraus, bajo el diseño de Óscar Tusquets y la colaboración de Agustín Juárez Rodríguez, donde el escultor Juan Bordes desarrolló buena parte la decoración escultórica del edificio[98].

[94] ORIVE MARRERO (2010), pp. 81-83 y 105-107.

[95] Disponible en: http://www.canarias7.es/articulo.cfm?Id=422008 (22-03-2017 11:39)

[96] LEZCANO, 1996), p. 26.

[97] CASTRO BORREGO (1999-a), p. 130; GARCÍA RAMOS (1993), pp.120-121.

[98] HERNÁNDEZ SOCORRO (2006), pp. 95-97; Disponible en: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/auditorioalfredokraus/es/historia.php?h=1&t=1 (22-03-2017 12:06)



Fig. 37. Reproducción fotográfica de Fernando Álamo y Juan José Gil durante el proceso creativo de la decoración del Teatro Guiniguada. 1989. Extraída de GARCÍA RAMOS (1993), p. 121.

Fuera de la capital grancanaria, hemos podido saber que el pintor José Gopar en 1975 decoró y realizó un mural en el cine del municipio de Agaete[99]. Pero es en el Teatro Municipal de Gáldar donde creemos que se ha producido una de las más bellas e interesantes intervenciones de artistas plásticos en un edificio teatral. La construcción de este espacio fue promovido por la sociedad *Circulo de la Amistad* en 1912. Erigido en el mismo solar donde antes se había alzado un teatro anterior, promovido por la *s*ociedad *Fomento, Instrucción y Recreo* en 1847, constituye un ejemplo más de un historicismo de carácter clasicista que todavía imperaba en las Islas al principio del siglo XX[100]. A lo largo de su histórica ha sido víctima de algunas reformas, pero en 2004 se produjo un derrumbe de uno de los tensores de madera de la caja escénica. Este hecho motivó que entre 2008 y 2010 el edificio fuera sometido a una profunda reforma, bajo la dirección de los arquitectos José Delgado y Rafael Castillo, con la idea de que disfrutara de modernas instalaciones e infraestructuras escénicas. En este proceso de rehabilitación se contó con el artista multidisciplinar Pepe Dámaso [Fig.], quien diseñó en el techo de la platea la obra *Revelora "(...) una falsa cúpula acaracolada que se embutía en la estructura de madera de la techumbre (...)"*[101]. El artista nos llegó afirmar en una entrevista que nos concedió que la considera una de sus obras más importante y que constituye un hito en

[99] GOPAR (1999), p, 8.

[100] LÓPEZ GARCÍA (2008), pp. 8-10.

[101] LÓPEZ GARCÍA (2010), p. 700

su carrera[102]. También participaron en la decoración del inmueble los artistas Cristóbal Guerra y Rufina Santana. Además, se decidió que se incluyeran reproducciones de los reconocidos artistas galdenses Antonio Padrón y Juan Borges Linares[103].



Fig. 38. Dámaso, P. Decoración *Revelora* para el Teatro Municipal de Gáldar. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/La_obra_%E2%80%9CRevelora%E2%80%9D_del_artista_Pepe_D%C3%A1masoTeatro_Consistorial_de_G%C3%A1ldar_%284836610567%29.jpg (01-02-2018 13:00).

Realmente, aunque esta pueda considerarse la primera intervención de Pepe Dámaso en una arquitectura de carácter histórica, su colaboración con los espacios escénicos puede retrotraerse a varias décadas atrás y se vincula con la relación creativa que mantuvo con César Manrique[104]. Desde que se conocieron en 1954, ambos artistas desarrollaron una amplia actividad conjunta, que en 1974 culminó en la inauguración del Centro Polidimensional de El Almacén, un centro cultural de carácter polivalente con espacios para la exposición y venta de obras de arte (llamado El Aljibe), un teatro laboratorio con capacidad para 150 personas, una sala de proyecciones cinematográficas, un salón de

[102] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

[103] LÓPEZ GARCÍA (2010), pp. 697-700.

[104] Este artista llegó a pintar un mural en 1955 en el Cine Princesa de Madrid tras una propuesta de José Luis Sanz de Magallón que alcanzó los once metros de largo y tres de alto. Véase: GÓMEZ AGUILERA y CARMONA (2006), p. 200.

actos para conferencias, una librería (que recibió el nombre García Lorca), una tienda de decoración y diseños y un bar restaurante que se denominó Picasso. Ubicado en la capital de la Isla, se trató de un lugar que, aunque en su origen era la sede de la Escuela de Artes y Oficios, dinamizó el panorama cultural de la isla y constituyó uno de los mayores focos de modernidad y libertad creativa basado en la multiplicidad de manifestaciones artísticas en toda Canarias[105]. En la actualidad este espacio es la sede del servicio de Cultura del Cabildo de Lanzarote.

La creación de este espacio esta intrínsecamente ligada a la decisión de Manrique de establecerse definitivamente en Lanzarote a mediados de los sesenta, tras haber pasado largas temporadas en Madrid y Nueva York, para convertir su isla natal en una gran obra artística con la idea potenciar sus valores naturales, históricos, artísticos y turísticos a partir de diversas intervenciones basadas en los principios de la arquitectura orgánica[106]. En este sentido, tres años después de la apertura de El almacén, Manrique inauguraría el auditorio de los Jameos del Agua [Fig. 39], un proyecto que comenzó en 1968 con el propósito de conjugar armoniosamente la creación artística y la naturaleza. El auditorio se encuentra en una cueva volcánica en cuyo fondo se situó el escenario perfectamente iluminado y con capacidad para seiscientas personas[107]. Según declaraciones del bailarín rumano Gelu Barbu, este espacio lo llegaría a estrenar en una visita que le haría al artista lanzaroteño[108].

[105] IZQUIERDA (2000), p. 122; ORTEGA ABRAHAM (1993), pp.43 y 51.

[106] CASTRO BORREGO (2009), p. 95.

[107] IZQUIERA (2000), pp. 154-157.

[108] PITA CÁRDENES (2002), p. 298

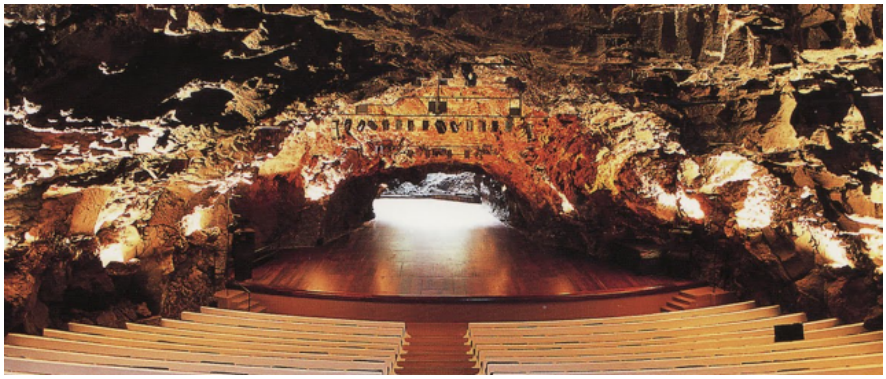


Fig. 39. Manrique, C. Auditorio de los Jameos del Agua. Fuente: http://www.cactlanzarote.com/cact/jameos-del-agua/#1457041927574-92070a65-4f2e (27-03-2017 13:50).

La relación de pintores y teatro no es algo exclusivo de las islas orientales del Archipiélago canario sino también de la provincia de Santa Cruz de Tenerife. Así en la capital de esta, el arquitecto municipal de la ciudad, Manuel de Oráa, proyectó en 1847 el Teatro Guimerá[109], uno de los teatros más antiguos del conjunto de las Islas [Fig. 40], donde Gumersindo Robayna diseñó el escudo de armas de la ciudad ubicado en la fachada del edificio[110]. Este mismo artista se encargaría también de la decoración de las salas de teatro, de espectáculos o de conciertos de algunas sociedades como de *La Aurora*[111], del *Círculo de la Amistad*[112] y de *Santa Cecilia*[113]. Por su parte, Cirilo Romero haría lo propio en el teatro de la sociedad *El Recreo*[114]. En el municipio de San Cristóbal de la Laguna se ubica el Teatro Leal[115], diseñado por Antonio Pintor en 1915, donde encontramos óleos y frescos de Manuel López Ruiz, Manuel Verdugo y Benjamín Sosa [Fig. 41]. Así el decorado del Teatro Viana fue realizado por el pintor madrileño Ubaldo Bordanova

[109] Como sucede con la denominación del coliseo de la capital de Las Palmas, hemos decidido utilizar el nombre actual implantado tras la muerte del escritor Ángel Guiméra (1845- 1924), mas reconociendo que desde construcción se le denominó Teatro Principal y en ocasiones Teatro Municipal, Teatro de la Reina o Teatro Isabel II. Véase: http://www.teatroguimera.es/teatro/teatro-guimera/historia/ (08-03-2017 13:01).

[110] MARTÍNEZ VIERA (1968), pp. 41-43.

[111] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 65.

[112] CIORANESCU (1978), p. 255. ARENCIBIA de TORRES (1992), p. 23.

[113] FRAGA GONZÁLEZ (1993), p. 35.

[114] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 65.

[115] TORRES SANTO (2008), pp. 59-67.

cuando se inauguró en 1894[116]. Y, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, el pintor Mariano de Cossío realizaría la decoración pictórica de la cubierta[117].



Fig. 40. Fachada del Teatro Guimerá rematado con el escudo de armas diseñado por Gumersindo Robayna. Fuente: http://www.teatroguimera.es/ (27-03-2017 13:54).



Fig. 41. López Ruíz, M. Decoración del techo del patio de butacas del Teatro Leal. Fuente: http://www.teatroleal.es/ (27-03-2017 13:58).

[116] <<Inauguración del Teatro de La Laguna>> (22-10-1894). Diario de Tenerife, p. 2.

[117] ARIAS DE COSSÍO (1975), pp. 43-44.

Fuera de las Islas, nuestros artistas han intentado también dejar su huella en diversos espacios teatrales. Gumersindo Robayna, cuando en 1877 se encontraba en Cuba y se estableció en La Habana, lograría pintar algunos lienzos para el Teatro Pairet[118]. Varias décadas después, Manuel López Ruiz también recalaría en la isla cubana y lograría confeccionar algunas pinturas para el Teatro Nacional[119]. Por su parte, se conservan en diversas instituciones y archivos bocetos de decoración para el Teatro Real de Madrid de José Aguiar y Jesús Arencibia [Figs. 42 y 43] que probablemente estén vinculados con los distintos concursos y anuncios de reformas y remodelaciones que el edificio experimentó como consecuencia de los avatares desde que en 1925 se produjo su cierre durante casi más de cuarenta años[120].



Fig. 42. Aguiar, *J. Boceto para la decoración del Teatro Real de Madrid. Orfeo y el alma liberada por el Éxtasis Lírico*. 1955. Museo Nacional del Teatro.

[118] FRAGA (1993), p. 35.

[119] FRAGA (1985), p. 8.

[120] (2005), *p.* 18; ALMEIDA CABRERA (1993), p. 125; DIEZ GONZÁLEZ (2017), pp. 25-41; http://www.teatro-real.com/es/el-teatro/historia (01-02-2018 13:09).



Fig. 43. J Arencibia, J. Reproducción de *boceto para la decoración del Teatro Real de Madrid*. 1963 ca. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de Almeida (1993), p. 136.

Por consiguiente, no cabe duda que todas estas participaciones y conexiones ponen en relieve el interés y las inquietudes que despertaba en los artistas canarios el hecho teatral[121]. Pero, al mismo tiempo, podemos presuponer que desde la misma creación y constitución de los edificios teatrales, estos artistas plásticos comenzaron a reflexionar sobre las preocupaciones escénicas, la perspectiva, la iluminación, la armonía, etc., que requerían los diferentes montajes escénicos. Ello explica que este sea nuestro punto de partida puesto que desde el Ochocientos estos pintores pudieron disfrutar de los espacios propicios para la experimentación, preocupación y teorización sobre una manifestación artística que antes les era imposible debido a la inexistencia de un espacio físico que les sirviera como estímulo.

[121] Debemos aclarar dos cuestiones. En primer lugar, los nombres de los artistas y sociedades que en este capítulo hemos nombrados serán contextualizados a lo largo de las páginas siguientes. De ahí que no nos hayamos detenido en ellos ya que nuestra intención en todo momento ha sido resaltar la relación de los pintores con el edificio teatral. Y, en segundo, confirmar que no están todos los espacios escénicos que han existido y que hay en Canarias porque tan sólo nos hemos centrando en la tipología teatral que se establece y se consolida con la sociedad burguesa, y que define al mismo tiempo a la ciudad decimonónica, basado en el teatro *alla italiana;* cuya característica principal, además de su disposición interior en forma de herradura, es su ubicación en los propios centros urbanos y en entornos abiertos y espaciados con una doble organización: una simétrica situada en su interior; y otra axial dominante que tiene que ver con el sistema espacial de sus accesos. Véase: SOLÁ-MORALES (1985), pp. 13-19.

CAPÍTULO III. LA SITUACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA EN CANARIAS DURANTE EL SIGLO XIX

Investigadores consagrados han dedicado su vida al estudio de las distintas actividades escénicas que se han desarrollado en las ciudades canarias desde el siglo diecinueve hasta la actualidad, permitiéndonos conocer el gusto escénico que imperaba en la sociedad isleña de esos años y dando respuesta, además, a los intereses escénicos que hoy tiene nuestra sociedad[122].

El común denominador de sus estudios se encuentra en resaltar la posición estratégica de nuestro Archipiélago, ya que posibilitó la llegada de numerosas compañías dramáticas, operísticas y zarzueleras, compuestas en ocasiones por cantantes o actores de primera fila[123], que antes de sus giras hacia el continente americano, recalaban en las Islas para presentar sus espectáculos o presentar los primeros artefactos de reproducción de imágenes en movimientos:

> *"(...) En el pasado, las representaciones que las grandes compañías operísticas o primeras figuras del canto realizaban en nuestra isla, cuando iban o venían de los principales teatros americanos, constituían un verdadero estímulo para la afición a la lírica, que no decayó nunca a pesar de la ausencia total de representaciones de ópera durante amplios períodos de tiempo (...)."*[124]

Además, también remarcan la importancia del surgimiento de las sociedades artísticas, nacidas a partir del siglo XVIII y con gran relevancia y protagonismo en los siglos siguientes. Se tratan instituciones de duración irregular en el tiempo que habitualmente eran creadas por grupos personas con intereses y fines culturales y/o científicos comunes. Se administraban al margen de los poderes públicos y su misión era propiciar el

---

[122] ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2005); ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2008); ÁLVAREZ MARTÍNEZ y SIEMENS HERNÁNDEZ (2005); BETANCOR PÉREZ (1996-a); BETANCOR PÉREZ (1996-b); CARNERO HERNÁNDEZ (2011); CASTRO BRUNETTO (1990-b); MARTÍN (2010); PLATERO (1988); SIEMENS HERNÁNDEZ (1977); SIEMENS HERNÁNDEZ (1983); SIEMENS HERNÁNDEZ (1995).

[123] Entre los muchos que estuvieron en Canarias podemos destacar la actriz María Guerrero (1894-1899 y 1923) o el músico Camille Saint-Saëns que entre 1889-1909 mantuvo una intensa relación con numerosos círculos culturales del momento.

[124] SAAVEDRA ROBAINA (1994), p.374.

desarrollo de tertulias, exposiciones artísticas y representaciones líricas y teatrales que satisficieran los intereses que la población isleña[125]:

> *"(...) se han multiplicado en todos los pueblos de la provincia los teatros provinciales y las sociedades de aficionados algunas han alcanzado una marcada perfección en sus trabajos; otras menos felices, si no han logrado agradar, han distraído honestamente al público. En fin, todas han contribuido según sus facultades, á sostener el arte á una altura envidiable, y á desarrollar la afición de tal manera, que esperamos que no vuelvan para nosotros aquellos días en que, hasta el nombre de los autores dramáticos nos era desconocido (...)."*[126]

Junto a todo ello, conviene recordar que antes de la existencia de los edificios teatrales, fueron frecuentes las celebraciones de pequeñas obras de teatros y diversas actuaciones líricas en casas particulares[127] o en las plazas con motivo de distintas celebraciones religiosas[128].

De modo que, con estos precedentes, y tomando como punto de partida la reflexión que realizamos en el capítulo anterior sobre la relación de los pintores canarios con el teatro, al tiempo que utilizamos las conclusiones que Fernando Betancor Pérez realizó en su análisis sobre los hábitos teatrales de la población de Las Palmas de Gran Canaria, podemos afirmar que la sociedad canaria desde el Ochocientos tenía interiorizadas las representaciones escénicas en sus múltiples facetas como práctica de divertimento y recreo y que *"(...) entendían lo suficiente como para exigir que (...) se llevaran a efecto con la dignidad y respeto (...)"*[129] que tales manifestaciones requerían.

---

[125]Para más información sobre las sociedades recomendamos CARRASCO PINO (1993); CASTRO BRUNETTOM (1990-a); SAAVEDRA ROBAINA (2007).

[126] Texto escrito por Agustín Millares Torres el veintiséis de septiembre de mil novecientos cincuenta y siete en el diario *El ómnibus* de Las Palmas de Gran Canaria. Extraído de la cita 29 que escribió Rafael Fernández Hernández en B.R. (1999), p. 72.

[127] CIORANESCU (1979), pp. 253-254.

[128] MARTÍNEZ VIERA (1968), pp.11-17.

[129] BETANCOR PÉREZ (1996), pp. 195-201.

Sin embargo, tras el análisis de las aportaciones de los citados estudiosos e investigadores llegamos a la determinación que, en primer lugar, la afición y recepción del público, la creación musical-lírica y el desarrollo del arte del cine son los aspectos fundamentales que se han tenido en cuenta en los estudios dedicados a las artes escénicas canarias hasta el momento[130]; y en segundo, que la atención al espacio teatral, es decir, las escenografías y decorados, sobre los que se sustentaron los múltiples espectáculos que tuvieron lugar en nuestros teatros, han sido escasos o nulos en sus investigaciones[131].

Tal ausencia en la bibliografía nos obliga a recurrir a las fuentes hemerográficas como único medio para obtener una idea lo más fidedigna posible sobre quiénes hacían escenografías, cómo se adquirían o qué problemas presentaban. Preguntas necesarias cuyas respuestas nos ayudarán a conocer con mayor profundidad la situación de la escenografía durante la decimonovena centuria desde la construcción de los primeros espacios dedicados a las representaciones escénicas.

El análisis de la prensa nos permite conocer que la naturaleza en la constitución de los teatros delimitó su posterior gestión y, por tanto, las decisiones a la hora de proyectar, construir, restaurar o adquirir escenografías; pues dependiendo de por quién se construyera, ya fuera por el poder local, la iniciativa privada de algún burgués o algún grupo constituido como sociedad, tendría una u otra administración y unas exigencias distintas en función de cada caso. Además, también nos indican que como intermediarios entre los titulares de los teatros y las compañías que llegaban, estaban los empresarios teatrales que tras conseguir la dirección del teatro (una vez establecido el pago del alquiler con el titular del mismo) se encargaban de contratar a las distintas compañías que llegaban

[130] Semejante circunstancia sucede en la bibliografía generada en torno al estudio de los aspectos relacionados con las cuestiones arquitectónicas de los edificios teatrales que ya vimos en el capítulo anterior.

[131] Ni siquiera existe un estudio profundo y pormenorizado que aborde la evolución de los espectáculos y producciones teatrales o dancísticas en Canarias.

a las Islas[132]. En realidad, esta situación no es nada peculiar ya que en el resto de España se reproducía una similar manera proceder de gestión teatral[133].

En el caso del Teatro Guimerá fue construido a instancias del gobierno público del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, quien se hizo cargo de su administración[134]. Según hemos podido averiguar, este teatro experimentó una serie de insuficiencias en el espacio escénico y de deficiencias en sus decoraciones y estructuras en la segunda mitad del siglo XIX[135] que motivó que fuera objeto de duras críticas en la prensa de una manera constante.

Sabemos que se desarrollaron intentos para paliar dicha crisis puesto que durante la década de los cincuenta y sesenta fueron los propios artistas plásticos, fundamentalmente Nicolás Alfaro y Francisco de Aguilar[136], quienes, durante su juventud, se encargaron de dotar al teatro tinerfeño de nuevos decorados, así como de medios para mejorar las transiciones de estos a través de la modificación de los bastidores, como empeño de mostrar la importancia y estatus de un teatro de una capital de provincia. Parece ser que fueron encargos propuestos desde el propio ayuntamiento y que gozaron de una positiva valoración según se desprende de los vertidos aparecidos en la prensa[137].

Pero más allá de eso, los años que transcurren desde estas fechas hasta la finalización de la centuria, podemos hablar del establecimiento de una clara crisis basada en el deterioro y desfase de las escenografías existentes. Esta situación se explica por numerosos motivos, quizás lo más evidente es la perenne dificultad económica de la ciudad que alegaba una situación de escasos y exiguos recursos y la prioridad de atender otras necesidades que debían cubrirse antes. Si bien, en la última década del siglo, era tan

[132] <<Crónica>> (27-09-1900). *Diario de Tenerife*, p. 2.

[133] Si leemos con atención muchas de las crónicas teatrales que escribió Francisco Martínez Viera en sus *Anales del Teatro en Tenerife* (1968) también podemos vislumbrar esta forma de administración teatral.

[134] MARTÍNEZ VIERA (1968), pp. 37-45. Esta gestión se mantiene hasta la actualidad. Véase: http://www.teatroguimera.es/teatro/teatro-guimera/historia/ (08-03-2017 14:03)

[135] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 41.

[136] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 41-42.

[137] <<En el concierto de mañana>> (30-10-1899). *Unión Conservadora*, p. 3; <<Gacetilla local>> (01-03-1861). *El Guanche*, p. 2.

evidente el estado desastroso en el que se encontraba el aspecto visual del teatro que sus denuncias fueron constantes en la prensa:

> *"Aparte de las trascendentales cuestiones que aún están pendientes de resolución ó de realización por nuestro Municipio; aparte de los asuntos que se relacionan con el problema capital de las aguas cuya escasez se hace sentir con mayor fuerza cada día, con la edificación de cuarteles en que alojar a las fuerzas que desde la Península nos han de enviar para aumentar nuestra guarnición, con la urbanización y saneamiento de la ciudad y sus pagos y con la construcción del edificio que ha servir de digno albergue a nuestro Excelentísimo Ayuntamiento; aparte, repetimos, de esos importantes problemas que hoy tiene sobre el tapete el Municipio, ninguno otro reviste tanto interés como el arreglo y decorado de nuestro coliseo y la organización de una banda municipal que amenice nuestros paseos.*
>
> *El teatro principal, verdaderamente, está, en cuanto ó su decorado, en un estado tan pésimo, tan inservible que en muchas ocasiones nos dá vergüenza que los extranjeros puedan juzgar de nuestra cultura y de nuestro adelanto por los viejos y rotos telones (...).*
>
> *Así como en la mesa se conoce la educación de la persona, en el teatro es indudable que se conocerá grado de cultura y de civilización de un pueblo, y mal concepto, seguramente, se habrán formado de nosotros los muchos extranjeros que han asistido en esta temporada á las representaciones teatrales, si han tenido en cuenta aquella vieja máxima y si han podido fijarse en el pésimo estado de las decoraciones (...).*[138]

Lógicamente, el tono y gravedad de estas palabras se justifican porque es un alegato contra el propio ayuntamiento a quien se le demanda toda una serie de mejoras ya que es valedor y garante del bienestar de la población de la ciudad.

Con todo, no solo se cuestiona el estado de los decorados sino que se llega a criticar tanto la falta de maquinaria y la visibilidad del *backstage* que desde el patio de butacas se daba[139]: "*(...) No faltó tampoco cierto esmero en el decorado escénico. Bueno sería que se evitasen las convulsiones del telón de fondo, que de cuando en cuando vienen á desilusionar al*

[138] <<Impresiones. Dos asuntos de importancia>> (15-12-1899). *Unión Conservadora*, p. 3.

[139] <<Crónica>> (27-02-1899). *Diario de Tenerife*, p. 2.

espectador.(...)"[140]*;* como la dirección de escena por intentar utilizar un decorado que no se corresponde con la obra que se estaba representando[141]: *"(...) el complaciente director de escena se ha empeñado en que ha de haber campos sembrados de trigo en el propio corazón de Madrid (...)"*[142]. Cabe recordar que en 1860 el artista Francisco Aguilar se había encargado de mejorar los bastidores[143], mutaciones y evitar la visibilidad de lo que sucedía detrás del escenario desde los palcos de butacas, pero no fueron suficientes o adecuadas como podemos apreciar en estas críticas.

No fue hasta 1896 cuando nuevamente comenzó de forma oficial a generarse toda una serie de medidas para mitigar esta crisis[144]. En ese año se creó una plaza municipal como pintor escenógrafo cuya adjudicatura le correspondió a Manuel López Ruiz[145], siendo este el primer pintor escenógrafo en la Historia del Arte del Archipiélago canario. Además, el mismo ayuntamiento llega a comprar decorados para el teatro en varias ocasiones[146]. Por tanto, en los albores del nuevo siglo hay un claro intento de atender a la parte visual de las representaciones teatrales y líricas que tenían lugar en el teatro, llegándose a plantear la restauración de los decorados existentes (sin olvidar la compra de nuevos), lo que significa que al menos hubo alguien que se planteó en algún momento la conservación de los antiguos, lástima que no fuera el pensamiento predominante porque en tal caso quizás podrían haber llegado hasta la actualidad:

> *"(...) Y apropósito del teatro, hemos oído diversas opiniones respecto al arreglo que se está haciendo en el decorado escénico. Por hoy no nos hacemos eco de ellas; pero si nos permitimos aconsejar, que ricas ó pobres, se hagan todas las decoraciones nuevas que*

[140] TINGUARO (11-03-1868), p. 4.

[141] <<Sin título>> (17-02-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2.

[142] <<De teatro>> (18-12-1899). *La Opinión*, p. 3.

[143] <<Revista teatral>> (20-10-1860). *El Eco del Comercio*, pp. 1-2.

[144] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 43.

[145] <<Crónica>> (21-01-1896). *La Opinión*, p. 2.

[146] <<Impresiones. Mejoras en el Teatro Principal>> (09-11-1900). *Unión Conservadora*, p. 1; <<Notas artísticas>> (04-07-1900). *Unión conservadora*, p. 2; <<Crónica>> (27-09-1900). *Diario de Tenerife*, p. 2.; <<Nuevo decorado para el teatro>> (06-09-1901). *Unión Conservadora*, p. 2.

se quiera; pero que en las antiguas que tengan algún mérito, no se consienta hacer las restauraciones que puedan resultar más perjudiciales que beneficiosas." "[147]

Esta situación no fue exclusiva de Santa Cruz de Tenerife, pues el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria experimentó en algunos momentos una similar coyuntura en los últimos años del siglo que estamos estudiando[148]. La diferencia se encuentra en que este teatro fue erigido como resultado de la demanda social debido a las deficiencias, tanto técnicas como escenográficas, que presentaba el Teatro Cairasco[149], el primer teatro de la ciudad. Además, su construcción fue costeada con capital privado a través de donaciones populares conseguido por una Junta Administrativa, que se constituyó para tal objeto[150] y que se hizo cargo de la inicial gestión hasta principio del siglo XX[151]. Ello nos hace pensar que el aspecto visual de los espectáculos que se representaron, en momento de dificultades económicas, fueran sacrificados en numerosas ocasiones puesto que podrían preferir contar con artistas de renombre antes que una correcta puesta en escena[152].

Sin embargo, a diferencia del Teatro Guimerá, no hemos encontrado una exigencia o demanda constante por parte de la prensa para mejorar los decorados, lo que nos hace suponer que eran conscientes de la gestión privada del teatro. A pesar ello, se valoró positivamente los intentos de dotar al teatro con nuevos decorados como forma de mejorar el aspecto visual de montajes que se ofrecían, como vemos en el siguiente artículo de prensa en el que se afirma la compra de una serie de decorados, así como su coste, al

147 <<Crónica>> (24-09-1901). *Diario de Tenerife*, p. 2.

148 <<En el Tirso de Molina. Fausto>> (14-02-1894). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Sin título>> (17-03-1879). *El Independiente*, p. 2;

149 <<Sin título>> (07-12-1866). *El País: periódico local de intereses*, p. 2.

150 HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1992), p.976; HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), 167-182 y 229-232.

151 Luego pasaría a ser propiedad pública del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Véase: HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1992), p. 982; HERRERÁ PIQUE (2003), p. 335.

152 Así ocurrió cuando el cantante Roberto Stagno, antes de su gira americana, recaló en la ciudad grancanaria para inaugurar el teatro en 1888 antes de que se hubieran concluido las obras. Véase: HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1992), pp. 979-980.

reconocido pintor escenógrafo Luis Muriel López, quien años después se encargaría de la escenografía de la obra lírica *Zaragoza* de Benito Pérez Galdós:

> *"Según tenemos entendido, parece que la Junta administrativa del nuevo teatro se propone adquirir cuatro decoraciones que ha de pintar el distinguido pintor escenógrafo español Sr. Muriel, con destino a este coliseo, las cuales han sido previamente ajustadas en 2.500 pesetas, pagadas en plazos convencionales.*
>
> *Desde luego entendemos que sí la Junta encuentra medios hábiles, como lo creemos, para buscar esa cantidad, ya que no tiene fondos suficientes para ello, debería encargarse el decorado en, cuestión, pues sabido es que el que en la actualidad tiene nuestro teatro es insuficiente y defectuoso para funcionar, y que muchas veces sucede se pierde el efecto de algunas escenas por la falta de decorado conveniente.*
>
> *Estas deficiencias dan por resultado que decoraciones de mérito, como las que hoy posee el teatro, lleguen á cansar al público en fuerza de verlas en casi todas las obras que se representan.*
>
> *El pago de las nuevas que tratan de adquirirse, casi queda hecho con los producidos por el alquiler del edificio en las temporadas teatrales, y por ello creemos que la Junta del teatro deberá acordar la adquisición de las cuatro decoraciones referidas, viniendo así á remediar un mal que es el lamento constante del público en época de espectáculos en .nuestro coliseo."*[153]

De modo que no sería descabellado pensar que se desarrolló una constante crisis en la puesta en escena durante el siglo XIX en el conjunto del Archipiélago canario. En este sentido, es interesante el debate que protagonizaron, en 1899, Francisco Padilla y Morales, dueño del Teatro de Viana del municipio tinerfeño de San Cristóbal de La Laguna, y un crítico del diario *La Región Canaria* que firmó con el pseudónimo *Fulano de Tal,* en torno a quién es el responsable de los decorados de los teatros. Para el crítico es aquella persona dueña del teatro:

> *"(...) que relativas al decorado y arreglo escénico, contribuyen principalmente a que muchos de los defectos señalados tomen mayores proporciones, siendo así que la*

[153] <<Asuntos teatrales>> (15-09-1894). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

flaqueza y debilidad de los artistas, debiera buscárseles la compensación presentando con más propiedad y algún decoro los parajes donde se desarrollan los acontecimientos.

El público paga al empresario, y por consiguiente tiene derecho á exigir de él. El empresario, á su vez lo hace al Sr. Padilla; y el Sr. Padilla que cobra del empresario para que éste á su vez cobre del público, tiene la obligación moral y material de tener por lo menos en su teatro aquello más indispensable para que el desempeño de las obras no resulte una mojiganga adornada con piltrafos (...)."[154]

La contestación no se hizo esperar por parte del dueño del teatro que se exonera de toda culpa ya que declaró que su teatro contaba con toda una serie de decorados estándares y llega a afirmar que, en todo caso, es el empresario, quien se ocupaba de la contratación de las compañías encargadas de los títulos elegidos para la puesta en escena en el teatro, el auténtico responsable de los aspectos escenográficos:

"(...) Las decoraciones generales de un teatro son las de casa pobre y rica, gabinete, calle, marina, claustro, selva y plaza, que el mío posee completas; (...) en cuanto á que el empresario me paga, es muy cierto; pero me paga el alquiler del edificio y no porque yo le deba presentar decoraciones especiales para cada obra que ponga en escena, que eso es de su exclusiva incumbencia y de su interés y nunca obligación mía, no siendo yo empresa, que de serlo, de ello me cuidaría como lo he hecho cuando lo he sido, como lo prueban esas mismas decoraciones especiales ya expresadas, que he adquirido en ocasiones en que he sido empresa. Además para las obras que se han hecho en la presente temporada no había falta ninguna de nuevo decorado, porque existe; todo ha consistido en que no se ha querido aprovechar (...)."

Hace pocas noches se estrenó una obra en el teatro de la Capital y la empresa costeó una decoración ad hoc; pues á nadie podía ocurrirsele que aquel Ayuntamiento estuviera en la obligación moral y material de costearle (...)."[155]

Sin duda alguna, más allá de lo anecdótico de este cruce de opiniones, este debate es de gran importancia puesto que nos ofrece cómo era la gestión de los decorados en los teatros

[154] FULANO DE TAL (19-12-1899), p. 2

[155] PADILLA y MORALES (21-12-1899), pp. 2-3.

decimonónicos canarios[156], pues nos indican que los dueños de los edificios teatrales tenían la obligación de que estos tuvieran una serie de decorados básicos; normalmente, uno de temática selvática, de calle y un salón regio, aunque todo dependía de la naturaleza teatro[157] . Pero más allá de eso, las decisiones de usar un decorado u otro, así como de su disposición en escena, le correspondía al empresario y a la compañía que decidía la cartelera del teatro, teniendo que hacer frente a las existencias que disponía cada teatro en el caso que no trajeran sus propios decorados o decidieran encargarlos a artistas locales:

> *"(...) la inmensa mayoría de las que anualmente hacen su campaña artística en este Teatro, siempre han luchado entre otros inconvenientes, con los viejos y desvencijados trastos que, para mengua de todo el que se interesa por los asuntos locales, eran presentados en escena á pesar de que pedían á gritos su retiro inmediato (...)."*[158]

Aunque desconozcamos el porcentaje exacto de las llegadas de compañías foráneas con o sin escenografías, sí podemos confirmar que era habitual que, cuando se tenía la certeza de la llegada que una compañía con su propia puesta escena, se difundiera en la prensa

---

[156] Y que no es exclusivo del territorio isleño, sino que es extensible a la administración teatral peninsular y europea. En realidad, la importancia de la figura del empresario teatral es vital en la administración de los teatros en el XIX: *"(...) Los empresarios dominaban la jerarquía teatral, asumiendo por sí mismos funciones artísticas y administrativas y financiando los teatros con su propio dinero o a través de algún patrocinador. Aceptaban los riesgos y se llevaban los beneficios; y antes de mediar el siglo esos riesgos eran considerables. (...) Los empresarios eran oficialmente responsables de cualquier aspecto concerniente a la dirección del teatro, desde la contratación de actores, personal de sala y técnicos, asesores y administradores, hasta la financiación, selección, lectura, encargo, adaptación y programación de las obras, supervisión de los ensayos, organización de giras y el agasajo de actores y dramaturgos ilustres. Esta eran tan solo las tareas obvias; no hay lista capaz de contener la absoluta intensidad y complejidad de un día de trabajo del empresario común (...)."* Véase: LUCKHURST (2008), pp. 45-46.

[157]<<<Güimar>> (29-01-1909). *La Opinión*, p. 2; <Impresiones. Mejoras en el Teatro Principal>> (09-11-1900). *Unión Conservadora*, p. 1; <<Nuevo decorado para el teatro>> (06-09-1901). *Unión Conservadora*, p. 2; RÉ, p. 4; PADILLA y MORALES (21-12-1899), p. 2-3. Cabe destacar que esta clasificación de los decorados ya la hizo de una forma similar Marco Vitrubio en el capítulo cinco del libro quinto de su obra *Los diez libros de arquitectura.*.

[158] <<Impresiones. Mejoras en el Teatro Principal>> (09-11-1900). *Unión Conservadora*, p. 1.

como manera de darla a conocer y sirviera de reclamo publicitario del buen aspecto que iba a imperar en la obra en cuestión[159].

A pesar de ello, la tónica general que hemos percibido en las críticas sobre las actuaciones y espectáculos vertidas en la prensa que se llevaron a cabo en Canarias durante el siglo XIX, ha sido la general ausencia de descripciones de las escenografías utilizadas. Tan solo destacan en alguna ocasión las meras valoraciones o el reconocimiento de su autoría en el caso que fueran hechos por artistas renombre, pues prestan fundamentalmente atención a las figuras y aspectos relacionados con los intérpretes, los dramaturgos y los músicos[160]. Práctica que continuará en la siguiente centuria y que veremos que será una constante a lo largo de esta investigación, como ya adelantamos en la introducción de la presente investigación.

En realidad, las escasas descripciones sobre escenografía aparecidas en las fuentes hemerográficas están relacionadas con momentos puntuales y excepcionales, como la colaboración de algún artista de renombre, como fue el caso del pintor Nicolás Alfaro.

Por otro lado, conviene destacar que en esta época, la habitual manera para referirse a los creadores de escenografías en los teatros canarios fue como pintores escenógrafos y no escenógrafos[161]. Este término llegó a utilizarse en ocasiones pero para hacer alusión a artistas de renombre del panorama nacional o internacional, ya que fueron habituales las publicaciones de noticias referidas a artistas, autores o espectáculos de gran notoriedad que tenían lugar en distintos puntos de Europa o América, donde se hace alusión a la autoría de los decorados y de su importancia [162].

En definitiva, como podemos apreciar, durante el Ochocientos, el panorama de la escenografía teatral en Canarias era totalmente desolador puesto que fue víctima de un

[159] <<Crónica>> (19-12-1895) *Diario de Las Palmas*, p.2.; <<Notas artísticas>> (04-07-1900). *Unión conservadora*, p. 2.

[160] <<Crónica>> (28-12-1897). *La Opinión*, p.2; S. (12-02-1900), pp. 2-3.

[161] <<Asuntos teatrales>> (15-09-1894). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Espectáculos>> (25-05-1903). *Unión Conservadora*, p. 2; <<La almoneda del diablo>> (22-08-1866). *El Insular: periódico liberal*, p. 1; <<Sin título>> (12-05-1866). *El Omnibus*, p. 3.

[162] <<Notas artísticas>> (11-07-1900). *Unión Conservadora,* p.2; J. de la L. (13-02-1897), p. 2.

sistema de gestión que sacrificaba esta manifestación artística a favor de obtener los mayores recursos económicos posibles haciendo la mínima inversión posible. Ello se explica por lo que Gerardo Fuentes Pérez afirmó en su artículo:

> *"(...) Tampoco podemos olvidar que la mayor parte de los decorados eran reutilizados en otras funciones e, incluso, prestados y retocados, en detrimento de los materiales que, por otra parte, eran muy vulnerables. (...)."*[163]

Por consiguiente, los propios responsables de los edificios teatrales no quisieron ser conscientes de la importancia que suponía el aspecto visual de las producciones que tenían lugar en sus escenarios ya que delegaban esta tarea en los propios empresarios o compañías teatrales, creándose toda una cadena de responsabilidades que en su último fin inmolaron una de las partes más importantes del arte teatral: la escenografía.

[163] FUENTES PÉREZ (2014), p. 901.

1. Los pintores que hacen escenografías en Canarias

En el capítulo segundo ya tratamos el punto de inflexión que experimentó Canarias en su camino hacia la contemporaneidad durante el Ochocientos, pero no destacamos un factor de vital importancia que también influyó en gran medida: la mejora de la situación y de la condición del artista.

Durante los años que transcurrieron en este siglo se generalizó progresivamente la formación de los artistas en el contexto de las propias islas como resultado del nacimiento de las primeras escuelas de bellas artes, tanto a nivel oficial como privado, aunque ya desde finales del siglo XVIII se documenta la existencia de escuelas de dibujo. También contribuyó la común necesidad de muchos creadores por conocer nuevos lugares distintos a las Islas y aprehender todo el conocimiento posible, posibilitando la celebración de las primeras exposiciones artísticas de carácter público en las Islas de igual forma que se hacían en Europa.

Sin embargo, aunque la recepción de los distintos estilos artísticos europeos continuó con un cierto despegue temporal en las Islas, costumbre desde su adhesión a la Corona de Castilla en el siglo XVI, este no fue tan acusado como en épocas anteriores. En general, nuestros artistas desarrollaron un claro eclecticismo artístico. Así, en las primeras décadas de la centuria pervivieron realidades basadas en el clasicismo, a mediados del mismo se generalizó el romanticismo y a finales aparecieron las manifestaciones realistas e impresionistas.

Otros cambios relevantes con respecto a los anteriores siglos fue la disminución de los encargos procedentes de los miembros del clero y de la propia creación de obras de temática religiosa, como resultado de la pérdida de influencia que la Iglesia sufrió a causa de las diversas desamortizaciones y de la progresiva secularización que la sociedad isleña experimentó. Por el contrario, predominaron el mecenazgo proveniente de la burguesía y de los poderes públicos que demandaron en mayor medida una temática basada en el

retrato, la pintura de paisaje y la pintura costumbrista, quedando en segundo lugar los temas mitológicos, históricos y las naturalezas muertas[164].

Pero, sin lugar a dudas, una de las más interesantes características de los artistas plásticos de esta centuria fue su interés por otras manifestaciones artísticas distintas a las suyas, como la proyección arquitectónica, la escultura, el grabado, la fotografía o la música; y su disposición a otras actividades que no tenían nada que ver con el arte, como demuestra la relación de muchos artistas con la política, el coleccionismo o la docencia artística[165].

En este sentido, un aspecto que nunca se ha profundizado ni se ha intentado sistematizar en la Historiografía del arte canario, es la relación de los artistas plásticos del Ochocientos han mantenido con el objeto de nuestro estudio, es decir, con la creación de escenografías para los espacios teatrales. Según nuestras investigaciones, hasta el momento, y tras el análisis de fuentes artísticas, hemerográficas y bibliográficas, hemos podido comprobar que un total de diez artistas realizaron este tipo de manifestación artística en Canarias. Ocho de origen canario: Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), Cirilo Truilhé Hernández (1813-1904), Manuel Ponce de León (1812-1880), Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898), Nicolás Álfaro y Brieva (1826-1905), Manuel González Méndez (1843-1909), José Lorenzo Bello Espinosa (1825-1809) y Francisco Aguilar y Fuentes (1822-1905); y dos de origen foráneo: Arturo Eusevi (1860-1933) y Manuel López Ruiz (1869-1960).

Si analizamos el conjunto de artistas mencionados podemos obtener algunas conclusiones interesantes; como es que existe un predominio de artistas de nacimiento canario sobre los peninsulares. Que la provincia de Santa Cruz de Tenerife presenta un mayor número de creadores que enfrentaron a este medio. Que la pintura ocupa en ellos un lugar bastante destacado en sus producciones artísticas. Que impartieron clases de bellas artes; y que prestaron una especial atención a distintas manifestaciones escénicas, especialmente a la musical.

[164] Para una mayor profundización sobre la pintura canaria durante el Siglo XIX nos remitimos a: ALLOZA MORENO (1981); HERNÁNDEZ SOCORRO (1997); HERNÁNDEZ SOCORRO (1998-a); HERNÁNDEZ SOCORRO (1998-b); HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a).

[165] HERNÁNDEZ SOCORRO(2009-a), pp. 60-64.

La preeminencia de artistas canarios sobre los que no lo son no debería suponer ningún interés. Muchos de ellos iniciaron su formación en sus respectivos lugares de origen, pero en algún momento de sus vidas abandonaron sus islas natales para acrecentar y completar su formación y también para desarrollar su carrera. Cruz y Ríos trabajó en la Corte madrileña donde tuvo un sinfín de reconocimientos; Ponce de León y Álfaro se formaron en la madrileña Real Academia de San Fernando. También en Madrid estuvo Robayna, antes en Sevilla y luego en Cuba. González Méndez emigró a París donde consiguió ser discípulo de Jean-León Geróme; y Truilhé se formó en la Academia de Bellas Artes de Burdeos[166].

En consecuencia, no sería extraño pensar que sería en estas estancias donde consiguieron su formación escénica, pues por ejemplo Jenaro Pérez Villaamil, maestro de Álfaro, llegó hacer escenografías[167] , y José de Madrazo, profesor de Ponce de León, también lo fue de José María Avrial[168], gran escenógrafo español durante la decimonovena centuria. Además, la doctora Carmen Fraga afirma que Robayna estuvo en contacto con Antonio Cabral Bejarano y Eugenio Lucas Padilla[169], quienes probablemente le pudieron haber inculcado algunos conocimientos sobre el hecho teatral al ser ellos los encargados de la decoración del Teatro Municipal de Sevilla y el Teatro Real, respectivamente. Obviamente no tenemos constancias exactas sobre las enseñanzas que pudiera recibir de ellos, por lo que es imposible confírmalo, pero tampoco sería ilógico pensar que con ellos se introducirían en el mundo escenográfico.

Por otro lado, recordemos que la escenografía del siglo XIX se caracterizó, entre muchas cosas, por la preocupación por el cálculo y rigor de la perspectiva sobre el escenario, cuestión que los artistas que tratamos dominaban a la perfección, como demuestran las obras que de ellos se conservan en la actualidad. Pero también lo prueba el hecho de se dedicaran en algún momento de sus vidas a la enseñanza del dibujo en sus diversas

[166] HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 127-148.

[167] CATALÁN MARÍN (2003), p. 119.

[168] CATALÁN MARÍN (2003) p.123; HERNÁNDEZ SOCORRO (2016), p. 4.

[169] FRAGA GONZÁLEZ (1993), pp. 26-35.

facetas, como Robayna[170], González Méndez[171] o Cruz y Ríos cuando se estableció en Málaga antes de morir[172]. También Álfaro llegó a impartir clases de dibujo de figura, dibujo lineal y de adornos y dibujo aplicado a las artes, a la fabricación, al paisaje y las acuarelas en Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife[173]; y Ponce de León hizo lo mismo en distintos centros de enseñanzas de la capital de Las Palmas[174].

Cabe mencionar que los artistas no canarios también transmitieron su sabiduría. En el caso de López Ruiz, no hemos podido averiguar qué materia pudiera impartir en la Escuela de Artes y Oficios[175] pero sí hemos hallado que Arturo Eusevi enseñó dibujo en un centro de enseñanza polivalente en 1888[176].

Todo ello los justifica con el bagaje, la formación y la destreza suficiente para llevar a cabo distintas arquitecturas efímeras tales como decorados para salones de bailes, creaciones de arcos triunfales o colaboraciones en las festividades religiosas que muchos de ellos hicieron, como Manuel Ponce de León, Gumersindo Robayna o Manuel López Ruiz, como nos atestiguan los distintos investigadores que han estudiado la vida y obra de estos artistas[177]. Por esta razón, creemos que es justificada que en algún momento de sus carreras profesionales decidieran participar en la realización de escenografías teatrales.

---

[170] FRAGA GONZÁLEZ (1993), pp. 101-102.

[171] ALLOZA MORENO (1998), pp. 109-110

[172] También ejerció la docencia en la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar de La Laguna. Véase: HERNÁNDEZ SOCORRO(2009-a), p. 146.

[173] <<Academia de Bellas Artes de la Provincia de Canarias>> (28-11-1855). *Eco del Comercio. Periódico de progresos morales y materiales*, p.1.

[174] HERNÁNDEZ SOCORRO (1996), pp. 95-111.

[175] FRAGA GONZÁLEZ (1985), p. 8.

[176] << Centro de enseñanza>> (28-10-1888). *Las Canarias*, p. 3.

[177] FRAGA GONZÁLEZ (1985), p. 10; FRAGA GONZÁLEZ (1993), pp. 89-90; HERNÁNDEZ SOCORRO (2016), p. 10-11.

Lo cierto es que algunos mostraron fuertes intereses por diversas facetas del arte escénico, lo que explicaría que muchos de ellos también participaran en la propia concepción de los teatros en las Islas, como tratamos en el capítulo segundo.

Por ejemplo, Méndez González tuvo especial predilección por la composición musical[178] y el canto religioso[179]. Similar interés musical lo tuvo el incansable Nicolás Álfaro quien, asiduo a las *soirées*[180] y organizador de tertulias en su casa, tocaba el violín y el piano[181] y llegó a colaborar , junto otros artistas, en la *Sociedad Filarmónica* de Santa Cruz de Tenerife, donde recibió excelentes críticas:

> *"(...) Mencionaremos por último, una melodía para órgano expresivo y piano, de Ángel Mariani, y que desempeñaron los Sres. Alfaro y Guimerá. Esta pieza de estilo alemán por mas que su autor sea italiano, produjo en nosotros un efecto inexplicable. Al oiría nos pareció hallarnos trasportado en uno de aquellos monasterios arruinados de las orillas del Rhin, en aquellas afiligranadas iglesias, de cuyo coro salían los acentos graves del órgano mezclados con los puros acento. de alguna monja joven y hermosa. Esa melodía deja en el alma un sentimiento indefinible, que al mismo tiempo encanta y apena el corazón (...)."*[182]

Famosas y recordadas en la época fueron también las tertulias celebradas por Manuel Ponce de León en su casa donde transcurrían auténticas veladas musicales-literarias en el que tenían cabida la interpretación de conocidos fragmentos líricos y musicales, la declamación de poesías y el debate de cuestiones científicas y político-sociales[183]. Ello nos demuestra el interés que este artista poseía por el arte escénico como podemos comprobar en la descripción pormenorizada que aportamos de una de estas veladas que organizó en 1864:

---

[178] HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), p.162

[179] ALLOZA MORENO, p. 12.

[180] <<Crónica Isleña>> (23-01-1867). El Guanche: Santa Cruz de Tenerife, p. 2.

[181] HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), p. 61.

[182] BRUNO (03-03- 1866), p.3.

[183] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp. 147-154.

"*Creíamos que no podría ejecutarse otro concierto que excediese en brillantez al que se efectuó el 16 del actual en casa del Sr. Ponce de León; nos engañamos: lo decimos con satisfacción.*

El té que ya no deberemos llamar musical, porque no son exclusivamente consagrados a este bello arte los agradables momentos que disfrutamos los sábados en aquella escogida tertulia, y que con mayor propiedad titularemos artísticos científicos nos sorprendió.

Una graciosa danza inició el concierto.

A continuación se tocó un solo de clarinete por el Sr. Romero, con acompañamiento de piano por el Sr. Lorenzo (D. Eufeminiano).

Por indisposición del Sr. Peñate, no tuvimos el gusto de oir una romanza de la ópera de D. Sebastian, que estaba marcada con el número 3º del programa.

En seguida se ejecutó un solo de piano por D. Gerónimo López, y admiramos la soltura, exquisito gusto y precisión: dotes debidas más a su talento, natural disposición y trabajo privado, que aprendizaje.

D. José de Lara leyó en este intermedio una disertación económico-social en que manifestó que el lujo fomenta la riqueza, y da impulso a las industrias, haciendo desaparecer el bienestar á las clases trabajadoras; y concluyendo de aquí que concluyendo dé aquí que en vez de ser perjudicial, es por el contrario útil y provechoso. Aun aplazo para otra noche tratar la misma cuestión bajo otro punto de vista, y nos prometemos una seria discusión en que se lucieran sus talentosos otros Sres. en pro y en contra de la tesis que se ha sentado.

Reciba el Sr. De Lara nuestros elogios como una prueba, débil sí, pero sincera, así por el escogido estilo que caracterizó su disertación, como por haber sido el primero que ha iniciado entre nosotros esa clase de trabajos que abren un campo dilatado al estudio y aplicación de la juventud que ambicione ilustrarse.

A la conclusión de la primera parte del concierto se tocó un tercello y duo de Lucecrecia arreglado para figle, flauta y clarinete por los Sres. Bello, Leon y Quevedo con acompañamiento de piano por el Sr. Jurado.

Después del servicio del té comenzó la segunda parte por un cuarteto de Lucrecia para violines, viola y violocello, ejecutado con toda maestría por los Sres. D. José Afonzo Alvares, D. Cristóbal, D. Agustín y D. Gregorio Millares. Nada diremos del mérito de artistas tan conocidos, y solamente les rogamos, no sean escasos en cooperar al éxito brillante y al laudable objeto de aquellas reuniones.

El Sr. Leon tocó una fantasí sobre motivos el Trovador.

En el intermedio leyó el SR. Martínez (D. Amaranto) una letrilla original.

Cantó el Sr. Jurado un aria y se leyeron dos canciones traducidas del francés por D. Agustín Millares.

Con el número 9º estaba señalado un solo de guitarra que ejecutó el profesor D. Cristóbal Millares.

Concluyendo el magnífico concierto con un tercello y duo de la Traviatta para flauta, clarinete y figle con acompañamiento de piano."[184]

En virtud de todas estas relaciones y reflexiones llevadas a cabo, consideramos que es coherente pensar que la creación escenográfica fuera una actividad artística que ejecutaran en algún momento nuestros artistas. Posibilidad que damos por valida tras el análisis de las fuentes y bibliografía consultadas; aunque, debemos de matizar, que fue una práctica puntual y específica en el desarrollo de sus trayectorias profesionales. Situación contraria, sin embargo, ocurre en los creadores foráneos, en los que podemos confirmar que se dedicaron de forma profesional a esta rama del arte a tenor de los numerosos encargos que hemos documentado[185]. A continuación profundizaremos en las

[184] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), p. 151.

[185] Cabe recordar el carácter efímero de nuestro objeto de estudio que, en cierto modo, ha dificultado nuestra investigación porque ha imposibilitado que por muchas razones, entre ellas el temido paso de los años, la mayor parte de los decorados y trajes teatrales no hayan podido llegar hasta nosotros. Asimismo, tampoco debemos olvidar que durante mucho tiempo imperó una manida convicción de que las escenografías y figurines no eran consideradas obras de arte sino tan solo instrucciones. Esta situación justifica que en el siguiente apartado nos encontremos ante una mayor preeminencia de las fuentes hemerográficas y bibliográficas a la hora abordar cada una de las intervenciones escenográficas.

intervenciones escenográficas constatadas hasta el momento en cada caso atendiendo a criterios cronológicos y de origen de nacimiento.

1.1. Los artistas canarios

La primera creación escenográfica de la que tenemos constancia fue desarrollada por el reconocido artista canario Luis de la Cruz y Ríos (Puerto de la Cruz, 1776- Antequera, 1853)[186].

Se tratan de cinco figurines pintados a la aguada que se custodian en la Biblioteca Nacional de España y que constituyen los más antiguos figurines que forman parte del presente estudio[187].

Según Rumeu de Armas, tres de los cinco figurines[188], estarían vestidos como los príncipes de Tartaria [Figs. 1, 2 y 3]; mientras que los otros dos [Figs. 4 y 5][189] emularían a la vestimenta castiza madrileña. Las figuras retratadas no son anónimas sino personajes relevantes de nuestra Historia, como son la Reina María Josefa Amalia de Sajonia, esposa

[186] Entre sus principales logros se encuentran el haber sido nombrado Pintor de Cámara y Secretario Honorario del rey Fernando VII, Caballero de la Orden de Espuela de Oro y Conde del Sacro Palacio e investido con el Gran Cordón de San Miguel de Francia. Si analizamos la obra que de su paleta se conserva en la actualidad, podemos certificar que se especializó en el género del retrato, especialmente en el de pequeño formato, denominado retrato en miniatura, dentro de los aires neoclásicos que imperaban en la época. Para información sobre este artista les remitimos: ALLOZA MORENO (1981), pp.107-138; HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 145-147; RUMEU de ARMAS (1997).

[187] Previamente a nuestro estudio, fueron mencionados por BARCIA (1906), p. 453; PÁEZ RÍOS (1966), pp. 352-353; RUMEU DE ARMAS (1997), p. 151. Cabe destacar que la autoría de estos figurines no siempre ha sido considerada unánime por todos los investigadores mencionados. Para Rumeu, uno de los más importantes especialistas del artista que tratamos, y cuya investigación es la más reciente en el tiempo, no tiene ninguna duda en confirmar que todos los figurines son resultado de la mano del canario. Treinta años antes, Elena Páez también había opinado lo mismo, pero no lo afirma con rotundidad, sino que sospecha que puedan ser del portuense por la mera comparación y porque uno de ellos está firmado por el propio artista: "*Dª Luisa Carlota Inf. de Espª por Luis de la Cruz y / Ríos (Canario)*". Por su parte, Barcia, quien realizó uno de los primeros intentos de catalogación de los dibujos de la Biblioteca Nacional de España en los primeros años del siglo XX, no reconoce la autoría de estos diseños.

[188] RUMEU de ARMAS, (1997), pp. 152,153 y 154

[189] RUMEU de ARMAS, (1997), 154

del rey Fernando VII, el infante Francisco de Paula de Borbón y su esposa, Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias.

El citado investigador, y basándose en lo que dijo antes Elena Páez Ríos en 1966[190], afirma que se tratarían de un encargo que la familia real española le propuso para una posible fiesta de disfraces en 1830[191]. Pero si nos remitimos al catálogo que realizó Ángel Barcia en 1906 de los dibujos custodiados en la Biblioteca Nacional, considera que el figurín de Francisco de Paula es un traje de teatro[192]. Ello nos hace pensar en la posibilidad de que los tres figurines de temática turca pudieran ser destinados para una obra de teatro que la familia real realizara para su propio disfrute y divertimento, mientras que los otros sí pudieran estar destinado para una posible fiesta o baile de disfraces.

Sin embargo, nos ha sido imposible averiguar algún otro dato o referencia con la que podamos dilucidar tal confusión. Pero, a pesar de eso, y sin entrar en hipótesis imposibles de confirmar, consideramos que lo más importante es que estamos ante unos figurines que representan a personajes con nombres y apellidos concretos pero que voluntariamente se prestaron a cambiar su apariencia habitual por la de otro individuo totalmente opuesto a ellos. Así pues, independientemente de si fueran destinado para una fiesta de carnaval o una representación teatral, debemos de destacar la calidad y belleza de estos figurines puesto que son el resultado del dominio del color, de la destreza de la complicada técnica de la aguada, del conocimiento de los elementos textiles y de la preocupación del portuense por el detalle, como se puede percibir en los motivos decorativos de los diseños de vestuario, de los tocados y de las joyas de ellas y armas de él.

[190] PÁEZ RÍOS (1966), pp. 352-353.

[191] RUMEU de ARMAS, (1997), p. 150

[192] BARCIA (1906), p. 453.



Fig. 1. Cruz y Ríos, L. de la *Figurín de la Reina consorte de España María Josefa de Amalia de Sajonia*. c.1830. Gouache y lápiz sobre papel. 44,7 x 27 cm. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 2. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín del Infante de España Francisco de Paula de Borbón*. c. 1830. Gouache y lápiz sobre papel. 45x27 cm. Biblioteca Nacional de España. Fuente: http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=luis+de+la+cruz+y+rios&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1



Fig. 3. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Infanta de España Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias*. c.1830. Guache y lápiz sobre papel. 45 x 26,6 cm. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Reina consorte de España María Josefa de Amalia de Sajonia*. c.1830. Gouache y lápiz sobre papel. 43 x 23 cm. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 5. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Infanta de España Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias*. c. 1830. Guache y lápiz sobre papel. 41 x 23,5 cm. Biblioteca Nacional de España.

Francisco Martínez Viera, en sus *Anales del Teatro en Tenerife,* afirma que cuando se inauguró el 25 de diciembre de 1835 el Teatro de la calle de la Marina de Santa Cruz de Tenerife[193], el artista Cirilo Truilhé (Santa Cruz de Tenerife, 1913-1904)[194] llevó a cabo la confección del telón de boca de este desaparecido inmueble:

> *"El telón de boca fue obra de don Cirilo Truilhe, que lo dibujó y lo pintó, ayudado por don Vicente Cambreleng. El asunto, nos dice el Boletín, fue tomado del poema La Música, que en 1779 compusiera don Tomás de Iriarte, nuestro gran fabulista, figurando en él un paisaje, y en el centro, un grupo que representaba la unión de la Música y la Poesía, a cuyo pié iban inscritos estos dos versos del poema citado:*

[193] Cioranescu también lo menciona. Véase: la nota 166 de CIORANESCU (1979) p. 355.

[194] Debido a su dilatada vida cultivó los estilos propios del ochocientos (neoclasicismo, romanticismo y realismo) y diversos géneros, como el retrato, el paisaje o la pintura costumbrista. Para más información sobre él remitimos a: ALLOZA MORENO (1981), pp. 298-305; HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 151-152.

Música y Poesía

en una misma lira tocaremos."[195]

Por su parte, el doctor Gerardo Fuentes Pérez, recoge tal afirmación y confirma que se inspiraría en el grabado que realizó Manuel Salvador Carmona (1734-1820) para ilustrar el poema V del citado poema *La Música*[196].

Más allá de las fuentes bibliografícas ya añadidas, no hemos podido encontrar otras que hayan profundizado de este episodio de la biografía de Truilhé. No obstante, hemos acudido a la primera edición de la obra de Iriarte de 1779[197], custodiada en la Biblioteca de La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde podemos observar ese grabado que el doctor Fuentes Pérez menciona[198] [Fig. 6]. Dibujado previamente por Gregorio Ferro (1742-1812), observamos en el centro de la composición a dos figuras femeninas, presumiblemente las musas de la música y de la poesía, quienes se dedican a tocar música con una lira mientras leen una serie de partituras, en medio de un entorno bucólico, quizás la propia Arcadia, en cuyo fondo aparecen algunas montañas (que no sería raro pensar que el pintor canario lo readaptara al volcán del Teide). Pero poco más podemos decir. Al no conservarse dicho telón, que es realmente la obra del santacrucero, no podemos añadir más que el dato bibliográfico porque lo que él llevaría a cabo sería una readaptación de un grabado que transformaría en un telón pintado diez veces mayor. De modo que tendría cierto aire de originalidad debido a la obligatoriedad de readaptarlo al espacio escénico.

En cualquier caso, la existencia de la presunta fuente que tomaría como referencia y las referencias de los investigadores incluidos, nos es suficiente para afirmar que Cirilo

[195] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 23.

[196] FUENTES PÉREZ (2014), p. 893.

[197] IRIARTE (1779).

[198] Cabe destacar que este grabado, así como el resto que componen el libro de Tomas Iriarte, fue reproducido y comentado por el doctor Fuentes Pérez en el catálogo de la exposición *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva.* Véase: FUENTES PÉREZ (2001), pp.296-298.

Truilhé fue el primer artista canario que llevó a cabo una creación escenográfica destinado a un escenario netamente teatral en las Islas.



Fig. 6. Salvador Carmona, M., Reproducción del grabado basado en el dibujo de Gregorio Ferro. Siglo XVIII. Extraído de IRIARTE (1779).

En el referido cuaderno de Manuel Ponce de León y Falcón (Las Palmas de Gran Canaria, 1812-1880)[199] sobre los posibles diseños para el propio edificio y escenario del Teatro Cairasco que sacó a la luz la investigadora Hernández Socorro[200], también se hallan

[199] Formado en la Real Academia de San Fernando, bajo las enseñanzas de José y Federico de Madrazo, fue un artista polifacético que gozó de numerosos reconocimientos. En 1848 fue nombrado como Pintor honorario de la Reina Isabel II y en 1866 como Académico Correspondiente de San Fernando. De paleta ecléctica, fue un gran retratista, destacó como proyectista de un importante número de edificios y fue destacable su participación en las celebraciones efímeras de las festividades del *Corpus Christi* de su ciudad natal. Véase la siguiente bibliografía para un mayor conocimiento sobre su trayectoria y biografía: HERNÁNDEZ SOCORRO (1990), pp. 174-187; HERNÁNDEZ SOCORRO (1992); HERNÁNDEZ SOCORRO (1996); HERNÁNDEZ SOCORRO (2004); HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 152-154; HERNÁNDEZ SOCORRO (2016), pp.1-22.

[200] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), pp. 771- 778; HERNÁNDEZ SOCORRO (1998-a), pp. 41-43 y 54-55; HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), pp. 202-205.

diferentes estudios de escenografías que pudieran estar destinados para el mismo recinto[201]. De los ocho dibujos que encuentran dentro del cuaderno, al cual le faltan hojas que pudieron haberse extraviado con el tiempo, creemos que al menos cinco son claramente bocetos de escenografías mientras que el resto serían estudios para el decorado del edificio[202].

Probablemente sus concepciones están relacionadas con la costumbre de que el teatro poseyera de unos decorados estándares puesto que encontramos uno de carácter selvático, que representa un paisaje frondoso con un castillo al fondo [Fig. 8]. Así también encontramos dos que pudieran asociarse al decorado palaciego que normalmente solían haber en los teatros del Ochocientos ya que parecen representar entornos de gran riqueza en el que se repite un mismo esquema de puerta central flanqueada, con la diferencia que uno está decorado con escenas de jinetes [Fig. 9] y el otro con espejos, mesas y jarrones [Fig. 10]. Y de los restantes uno simula el interior un castillo, o de una fortaleza pudiera ser también, en cuya parte superior encontramos una serie de ondas que reproducen la cortina de un telón [Fig. 11]; y el otro, trazado sobre papel cuadriculado, observamos un conjunto de bóvedas y arcos de medio punto que descansan en fuertes muros y en cuyo fondo observamos unas escaleras y una puerta [Fig. 12].

En cualquier caso, todos ellos presentan las características básicas de la escenografía decimonónica, como es la acusada profundidad, la proliferación de detalles y el intento de crear ambientes misteriosos y sugestivos.

Cabe destacar que la posibilidad de que no todos los bocetos del cuaderno sean diseños del propio teatro, cuestión que recoge previamente Hernández Socorro basándose en las

[201] El conjunto de los dibujos, según Hernández Socorro, quedarían fechados entre 1840, momento en que comenzaría a plantearse la construcción del Teatro Cairasco, y 1845, año de su inauguración. Cabe destacar que, en medio de esas fechas, nuestro artista se encontraba en Madrid para cursas sus estudios en San Fernando. HERNÁNDEZ SOCORRO (1996), p. 23

[202] Llegamos a tal conclusión tras su comparación con otros bocetos de escenografías del siglo XIX, como los realizados por José María Avrial y Flores que se conservan en el Museo Nacional del Teatro o con los vertidos en la obra *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX* de Juan P. Arregui.

indicaciones que, en 1931, escribió el doctor Domingo J. Navarro[203], quien afirma que Ponce de León realizó seis decoraciones del interior del Teatro Cairasco:

> *"(...) Solano, María Rosa Alonso y el doctor Domingo J. Navarro, coinciden en indicar que Manuel de León fue el autor de la decoración interior del Teatro Cairasco. A este respecto, Domingo J. Navarro indicaría que realizó seis decoraciones, aunque nosotros hemos encontrado ocho, lo que puede ser un indicio de que no todos estos dibujos que hemos comentado sirvieron para decorar el interior de dicho teatro, sino también decidieron ser diseños utilizado para ornamentar el escenario de aquel coliseo (...)."*[204]

Pese a que no hemos hallado en la prensa para qué obra fueran destinadas, podemos confirmar que estos bocetos constituyen los únicos que se conservan de un artista canario de la decimonovena centuria; por lo que su importancia es vital puesto que, además, son los más antiguos que hasta el momento hemos documentado en toda nuestra investigación.

Esta circunstancia nos obliga a aclarar que para el resto de los artistas canarios de los que tenemos constancia de su colaboración con la creación de decorados no disponemos de fuentes artísticas sino tan solo fuentes bibliográficas y hermerográficas. Sin duda, se trata de un considerable agravio puesto que en muchos casos sus trabajos fueron extensos, variados y gozaron de gran popularidad y éxito.

[203] NAVARRO (1931), p. 161.

[204] HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), p. 707.



Fig. 7. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Portada cuaderno de los diseños para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.



Fig. 8. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c. 1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 204.

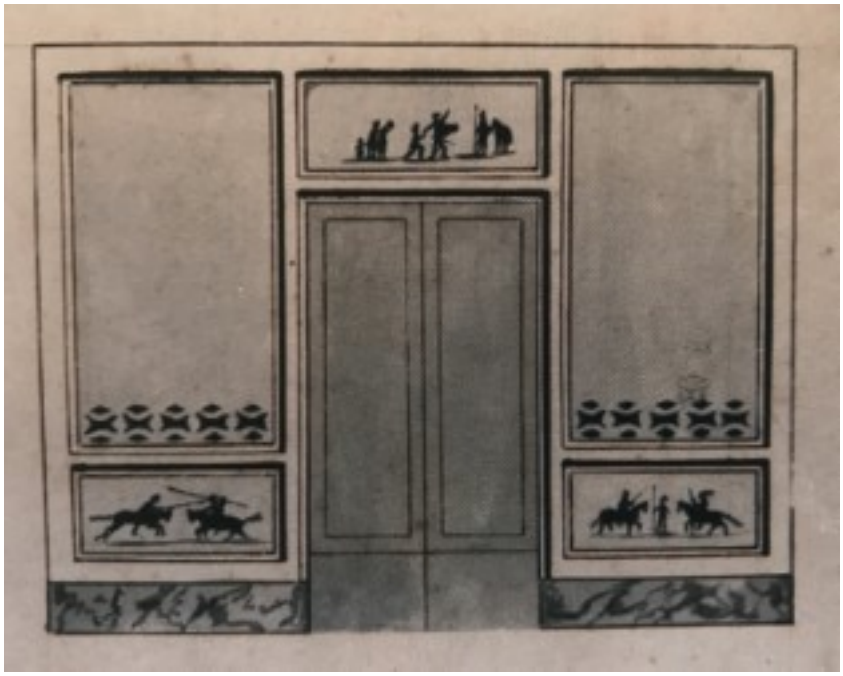


Fig. 9. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.

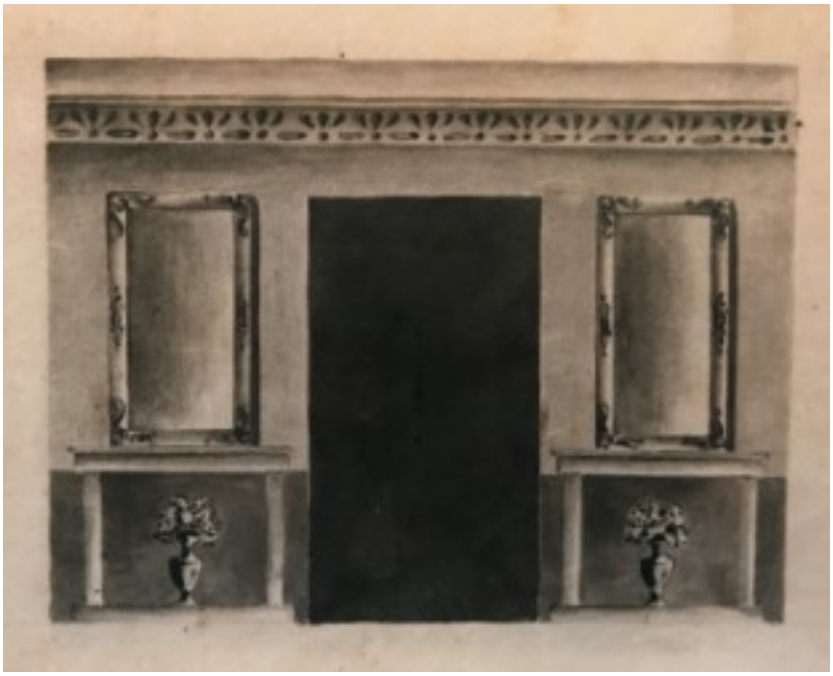


Fig. 10. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.



Fig. 11. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.

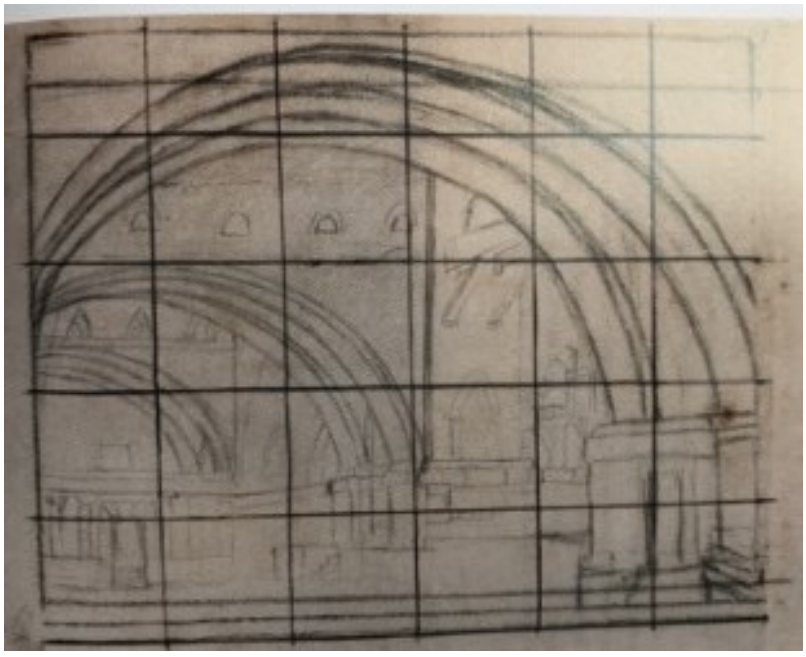


Fig. 12. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

La relación con la creación de espacios escénicos de Gumersindo Robayna Lazo (Santa Cruz de Tenerife, 1829-1898)[205] comenzó el 16 de mayo de 1858 para la *Sociedad de Declamación*, liderada por José Suárez Guerra[206], quien le encargó la puesta en escena de un drama lírico de José Dugour en el Teatro Guimerá y en el participó la orquesta de la *Sociedad Filarmónica*, dirigida por Nicolás Power:

> *"(...) Tuvimos también el gusto de admirar la bellísima decoración pintada al efecto por los Sres. Alfaro, Robaina, Aguilar, Bello y algunos otros jóvenes de la Sociedad de Bellas-Artes de esta Capital. El público les dio igualmente señales evidentes de su complacencia llamándolos con insistencia á la escena (...)."*[207]

En 1864[208] datamos su siguiente trabajo efímero, consistente en el diseño de uno de los salones de fiesta de la Sociedad *La Aurora* con un cenador en el centro otorgando al espacio cierto gusto oriental[209]. Luego, en algún momento de febrero de 1867[210], para la foránea compañía de Campoamor, traída por el empresario Francisco Mela, elaboró los decorados de la zarzuela *Zampa o la esposa de mármol*, basada en una ópera francesa con música es de Louis Joseph Ferdinand, en la que también se hizo cargo de la dirección de la obra[211].

En la temporada 1868-69 llegó una compañía peninsular dramática dirigida por José Fidel a la ciudad santacrucera, donde trabajó también la famosa bailarina Petra Cámara, y de las diversas obras que llevaron a cabo, Robayna creó los decorados para el montaje de *La*

---

[205] Creador con múltiples facetas artísticas, ha sido uno de los pocos pintores del siglo XIX canario en dedicarse a la pintura de historia y social. Sus estudios comenzaron bajo las enseñanzas del tinerfeño Lorenzo Pastor y Castro. Luego perfeccionó su formación en Sevilla, Madrid y París, bajo los auspicios de Antonio Cabral Bejarano, Eugenio Lucas Padilla y Emille Lasalle. Más información sobre él podemos encontrar en ALLOZA MORENO, pp. 247-254; HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 154-157; FRAGA GONZÁLEZ (1993).

[206] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 68.

[207] <<Crónica del país>> (19-05-1858). *Eco del Comercio,* p. 1. Suponemos que es la misma decoración a que se hace referencia en la nota 166 de CIORANESCU (1979), p. 355

[208] <<Crónica del país>> (30-01-1864). *Eco del Comercio*, p. 1.

[209] DARIAS PRÍNCIPE (1984), p. 74.

[210] <<Sin título>> (22-02-1867) *El mensajero de Canarias*, p. 2.

[211] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 86.

almoneda del diablo, de Rafael María Liern[212], que esta compañía representó en el Teatro Guimerá. Pudo haber hecho otras escenografías, según Cioranescu, en 1868 y 1872, pero desconocemos para qué montaje o cuál teatro[213].

Lo últimos datos que hemos averiguado sobre sus trabajos escenográficos datan la década de los ochenta[214], pues como presidente del *Círculo de la Amistad* se encargaría de las representaciones teatrales que desarrolló dicha sociedad[215]. Pero nuevamente desconocemos cómo serían las representaciones en esta etapa porque en esta ocasión, debido a un incendio ocurrido en la sede de la institución en 1892, se calcinaron todos los documentos que pudiera haber generado en sus primeras décadas de su existencia[216].

Por su parte, no cabe duda del papel relevante que ejerció Nicolás Álfaro y Brieva (Santa Cruz de Tenerife, 1826 – Barcelona, 1905) en la política tinerfeña durante el XIX y que no fue óbice para lograra desarrollar una amplia y variada labor artística[217]. Por ello, no es de extrañar que se dedicara también en ocasiones a la creación de escenografías teatrales:

> *"(...) En varias ocasiones se prestó también a pintar algunas decoraciones para nuestro teatro, y el telón de proscenio que aún existe hoy, aunque muy deteriorado, es obra suya. El cortinón pintado en él da a conocer lo bien que sabía representar los paños (...)."* [218]

Aunque el primer trabajo en esta rama artística que hemos datado se corresponde con esa escenografía mencionada de 1858 en el Teatro Guimerá para José Dugour junto a

---

[212] MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 90.

[213] Nota 166 de CIORANESCU (1979), p. 355.

[214] En esta década decoraría también las fachadas de los edificios de Santa Cruz como prueba de los festejos por el establecimiento del cable telegráfico que unía Cádiz con la ciudad canaria. Véase: FRAGA GONZÁLEZ (1993), pp. 35-36.

[215] ARENCIBIA DE TORRES (1992), p. 13.

[216] ARENCIBIA DE TORRES (1992), pp.21-23.

[217] Fundamentalmente en el campo de la pintura, siendo el gran representante de la temática paisajista de carácter romántico en la Islas, aunque al final de su última etapa llegara a pintar paisajes de corte realista. Sobre su trayectoria y obra recomendamos: ALLOZA MORENO (1981), pp. 66-86; CONDE MARTEL (1992); HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-a), pp. 148-151.

[218] ALLOZA MORENO (1981), p. 67.

Robayna y otros artistas, su obra más famosa en este campo, y que perduró largamente en el tiempo, fue realizada en 1860, cuando llevó a cabo un nuevo telón, que sustituía a otro anterior en muy mal estado, para el Teatro Guimerá. Cabe destacar que esta creación debe de incluirse en ese contexto de adecentamiento llevado a cabo por los pintores del edificio teatral que reflejamos en el apartado precedente. A pesar de no contar con el boceto escenográfico, ni con el telón en sí, disponemos de una descripción pormenorizada de lo que representaba:

> *"(...) El telón que poseía el Teatro se hallaba ya bastante estropeado por el uso.— El señor Alfaro ha pintado otro nuevo, de mucho mérito, y de trabajo ímprobo; de un trabajo que representa muchos días de asidua tarea; habiendo sabido elegir para trasladar al lienzo una de las más hermosas vistas de Tenerife.—Dos magnificas cortinas de terciopelo carmesí galonadas de oro, y prendidas a cada lado; dejan ver una gran parte del risueño panorama que descubre desde el Sauzal. En segundo término, se destacan alguna casas de este pueblo y algunas personas y arboles entre los cuales descuella acá y allá la elegante palmera.*
>
> *Mas lejos, se descubre el pueblo de la Matanza; más hallá aún, hacía la derecha, los Realejos el Puerto de la Cruz, y las ricas que sirven a este de valuarte y contra las cuales se ven estrellar las espumosas olas del océano. Y por último, descúbrese en el fondo el magestuoso Teide, que asoma su elevada frente por encima de las blancas nubes, y que completa, una de las más bonitas vistas, que el pincel puede robar a la naturaleza.*
>
> *Los contornos de los cuerpos, sus posiciones respectivas sobre las diferentes superficies en que se encuentran, los colores de los objetos, con todas las modificaciones que les hacen esperimentar; los accidentes de la luz las capas más o menos espesas de aire atmosférico que los separan entre sí; la limpieza del cielo, la movilidad de las nubes, la agitación del mar todo en fin, está perfectamente representado no habiendo podido menos de quedar altamente satisfecho; máxime cuando, esta clase de trabajos no requieren el esmero de que el Sr. Alfaro no sabe privar a ninguno de los suyos (...). "*[219]

[219] <<Crónica del país>> (20-10-1860). *El Eco del Comercio*, pp. 1-2.

Este texto ha sido reproducido en parte por Martínez Viera en sus *Anales,* donde afirma que el telón se llegaría a usar hasta el siglo XX ya que confirma ser testigo directo al verlo en acción en alguna ocasión[220].

Al año siguiente, Alfaro continuaría la renovación de la puesta en escena del teatro con la creación de una escenografía selvática que formaría parte del conjunto de decorados que poseería el teatro y con el proyecto de pintar un nuevo telón:

> *"La celosa comisión encargada de mejorar nuestro Teatro, responde dignamente a las esperanzas del público.*
>
> *Hemos visto nuevos bastidores de selva, cuya ejecución se ha confiado al aventajado artista que pintó el telón de boca; tenemos entendido que también pintará un telón que cierre aquella decoración.*
>
> *Se está reformando la lucerna, o sea procurando darle la verdadera forma que debe tener; y en este caso desaparecerán los antepechos de los palcos, los quinqués que allí se han colocado (...)."*[221].

Cinco años después, en 1866, junto con la colaboración de Francisco Aguilar, Alfaro confeccionó un nuevo diseño escenográfico, siendo el último trabajo que hemos documentado en este campo:

> *"(...) El inteligente artista D. Nicolás Alfaro, en unión del ilustrado joven D. Francisco Aguilar y de otros aficionados cuyos nombres ignoramos están pintando una decoración de selva para el teatro de esta capital. – Tenemos entendido que la decoración representará un paisaje de nuestro precioso monte de Agua García (...)."*[222]

Para la elaboración de este decorado, basado en el monte tinerfeño de Agua García, Alfaro y sus colaboradores tardarían alrededor de unos dos meses, puesto se estrenó el 19 de diciembre de 1866 para la representación de la zarzuela *Campanone*, arreglo libre de

[220] MARTÍNEZ VIERA (1968) p. 41.

[221] MARTÍNEZ VIERA (1968), p.42.

[222] <<Crónica interior>> (26-10-1866). *El mensajero de Canarias*, p.1.

ópera *La prova de d'un opera serie,* de Giusseppe Mazza, bajo una compañía traída por el empresario Francisco Mela[223].

El más internacional artista canario del siglo XIX fue sin lugar a dudas Manuel González Méndez (Santa Cruz de la Palma, 1843 – Barcelona, 1909)[224]. Sus principales investigadores atestiguan la cercana relación que este artista mantuvo con la música, a través del canto y composición, así como la dedicación puntual que dedicó a la escenografía en algún momento de su vida en su primera etapa palmera[225]:

> *"(…) Escenógrafo para las compañía locales, su insaciable curiosidad no encuentra límite y la isla se le hace estrecha para sus ambiciones (…)."*[226]

Sin embargo, no hemos hallado ninguna otra fuente más allá de la bibliográfica que nos cerciore y profundice sobre la actividad escenográfica que desarrolló González Méndez[227].

Del resto de los artistas canarios que nos quedan por tratar que crearan escenografías y decorados, José Lorenzo Bello Espinosa y Francisco de Aguilar[228], tan solo hemos encontrado las referencias arriba mencionadas. Bello colaboraría en decorado de 1858, en el que también trabajaron Robayna, Alfaro y el mismo Aguilar. Y este último, además del que acabamos de mencionar, colaboró con Alfaro en la confección del decorado de 1866 basado en el monte Agua García. Sin embargo, aunque no tengamos más constancia

---

[223] <<Revista teatral>> (19-12-1866). *Eco del Comercio*, p. 1.

[224] Artista multidisciplinar, trabajó la pintura y escultura, se dedicó a los géneros del retrato, el paisaje y la pintura costumbrista representado temas canarios, bretones, mitológicos y el desnudo. Llegó a participar en las Exposiciones Universales parisinas, donde consiguió la *Cruz de la Legión de Honor* de Francia y logró que se le nombrara *Comendador de Isabel La Católica*. Véase: ALLOZA MORENO (1981), pp. 152-184; ALLOZA MORENO (1998); HERNÁNDEZ SOCORRO (2008), pp. 161-164; ORTEGA ABRAHAM (1983).

[225] ALLOZA MORENO (1998), p. 78.

[226] ORTEGA ABRAHAM (1983), p. 28.

[227] Cabe destacar que también realizó otro tipo de arquitecturas efímeras, como los diseños de los arcos triunfales cuando el rey Alfonso XIII estuvo en Tenerife, en 1903, durante su periplo por el Archipiélago. Véase: ORTEGA ABRAHAM (1983), p. 50.

[228] Más información de ellos en ALLOZA MORENO (1981), pp. 62-64 y 99-101.

de la creación de espacios escénicos, recordemos que Aguilar también participó junto a Alfaro en la reforma del aspecto visual del Teatro Guimerá, modificando el sistema de los bastidores del escenario para mejorar y acelerar el cambio de decorados y evitar que desde el patio de butacas se pudiera ver al personal que se encontraba detrás del escenario:

> *"(...) El palco escénico ha sufrido reformas de consideración. Hallábanse los bastidores colocados de manera que, por entre unos y otros, se descubrían desde el patio frecuentemente las personas que atravesaban los pasillos. Además, las mutaciones no podían hacerse con la prontitud oportuna por no haberse arreglada convenientemente la maquinaria. Al patriotismo y celo de nuestro paisano Sr. D. Francisco de Aguilar, debemos el que todos estos defectos se hallen corregidos; pues con una asiduidad que le honra, á dirigido los trabajos que ha sido indispensables emprender para ello. Hoy las decoraciones se encuentran colocadas, con estricta sugecion á las reglas de perspectivas; de suerte que, se hallan salvados todos los inconvenientes con que antes se tocaban. Los cambios de decoración pueden hacerse súbitamente, con la mayor facilidad, y el procenio ha quedado mas desahogado, habiéndose tenido que agrandar algunos telones interiores y sustituir otros; pero estos son trabajos y mejoras no resaltan a primera vista (...). "*[229]

Por último, no queremos acabar este apartado sin destacar una cuestión interesante relacionada con nuestro objeto de estudio, pues, aunque no fueran realizadas por pintores propiamente dichos, sí gozaban de cierta habilidad en esta rama artística. Basándonos en las afirmaciones realizadas por B.R. en su *Historia del teatro en Canarias*, parece ser que los hermanos músicos Manuel y Melquiades Espínola[230], miembros de una importante saga artística lanzaroteña, realizaron diversas escenografías basadas en telones pintados para el Teatro del municipio de Lanzarote de Teguise[231]. No obstante, y muy a nuestro

[229] <<Revista teatral>> (20-10-1860). *El Eco del Comercio*, pp. 1.

[230] Según Rafael Fernández Hernández en su análisis sobre la *HIstoria de los teatros* de B.R., Melquiades Espínola colaboró con el diario santacrucero *La Aurora* como crítico teatral de los espectáculos de Gran Canaria y Lanzarote. Véase la nota 41 de BR. (1999), p. 81.

[231] HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), p.227; HERNÁNDEZ SOCORRO y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2018), pp. 37-38.

pesar, no hemos podido hallar más datos al respecto más allá de la confirmación realizada por B.R.

1.2. Los artistas foráneos

Los dos artistas que vamos a tratar en este apartado tienen en común su condición de peninsulares y su dedicación profesional a la escenografía, pero mientras uno se asentó en las Islas hasta su muerte, el otro tan solo estuvo un breve período de tiempo del que apenas se ha sabido nada hasta ahora. Este gran desconocido es Arturo Eusevi y Valladares[232], según la bibliografía que cotejamos, estaría ya en 1887 a Santa Cruz de Tenerife y no permanecería hasta 1888 como hasta ahora se ha afirmado[233], sino hasta 1894 donde documentamos su última presencia en la ciudad. De modo que su larga permanencia en la isla, al menos durante siete años, explicaría que se integrara en la vida cultural que ella se desarrollaba.

Según ha comprobado Miguel Ángel Rancel Aguilar en su investigación, octubre de 1887 es la fecha más antigua en que se constata en la Isla la presencia de Eusevi a través de las fuentes hemerográficas. Parece ser que llegó junto con una compañía de zarzuela que participó en la temporada de 1887-1888 en el Teatro Guimerá[234]. Esta compañía estuvo hasta marzo de 1888[235], ya que tenían nuevas actuaciones en la Isla portuguesa de Madeira. Sin embargo, Eusevi decidió quedarse en la Isla a tenor de las informaciones que hemos podido averiguar y que aportamos a continuación.

---

[232] La bibliografía existente sobre este artista es bastante exigua. Nacido en León, trabajó en gran medida como escenógrafo, aunque no solo se dedico a ello. A finales del siglo XIX se establecería en Buenos Aires (probablemente tras su estancia en Tenerife) donde lo contrataron como escenógrafo del teatro Onrubia. En esta ciudad realizó una importante labor como ilustrador, dibujante, caricaturista y pintor. Aunque se afirme que 1888 llegaría a Buenos Aires, a tenor de las fuentes aportadas sería imposible porque estuvo en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, al menos, hasta 1894. Para una mayor información sobre este artista, recomendamos: FERNÁNDEZ GARCÍA (1997-a) pp. 70-71. FERNÁNDEZ GARCÍA (1997-b), pp. 239-240.

[233] RANCEL AGUILAR (2000), p. 125

[234] RANCEL AGUILAR (2000), p. 119-121.

[235] RANCEL AGUILAR (2000), p.125.

De 1887 se conserva un boceto de escenografía firmado por este artista que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Arte de Santa Cruz de Tenerife [Fig. 13]. Fue comprado por el ayuntamiento de la ciudad al autor por 30.000 pesetas[236]. En ella se representa un paisaje desértico ubicado en Egipto, pues en cuyo fondo se representa una serie de pirámides, algo más adelante, en el lado izquierdo, la esfinge de Gizeh y, en primer término, un pozo con palmeras. Se cree que representaría el tercer acto de la ópera *Aída* de Guiseppe Verdi[237], aunque no fue representada por la compañía que lo trajo[238] y tampoco hemos podido averiguar si este boceto llegaría a convertirse en un decorado teatral en algún momento[239].



Fig. 13. Eusevi y Valladares, A. *Boceto de escenografía* (presumiblemente para la ópera Aída). c.1887. Pintura al temple. 32x42 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Los siguientes trabajos documentados de Eusevi para teatro tienen lugar en 1888 para la Sociedad Santa Cecilia, donde le encargan el diseño del telón de boca para su teatro:

[236] GONZÁLEZ BAUTISTA (1995), p. 154.

[237] DARIAS PRÍNCE (1992), p. 39.

[238] RANCEL AGUILAR (2000), pp. 121-122.

[239] FUENTES PÉREZ (2014), p. 904.

"(...) La sociedad Santa Cecilia, guiada por un deseo digno de elogio, ha decidido encargar al reputado pintor escenógrafo Sr. Eusevi, el telon de boca para el escenario de su coliseo. El boceto presentado á exámen de la junta directiva, está magistralmente concebido y ejecutado, reuniendo además el esquisito gusto moderno que caracteriza esta clase de trabajos (...)."[240]

El 12 de abril de 1888 se estrenó dicho telón, del cual existió un boceto, como se afirma en la anterior referencia hemerográfica. Se tardó alrededor de dos meses para confección y recibió maravillosas críticas y enormes elogios por parte de la crítica que llegaron a describirlo con total minuciosidad[241]:

De sorpresa en sorpresa van los habituales concurrentes á las funciones de Santa Cecilia, pero la esperimentada anoche, al estrenarse el telón, fue en extremo agradable. Sabido es que la Sociedad eligió un mes hace un boceto al pintor escenógrafo Sr. Eusevi, quien se encargó de la pintura del referido telon y al entregar ayer su obra, la Junta se ha encontrado agradablemente sorprendida, pues el trabajo por aquél ejecutado ha superado sus esperanzas. Vamos á describirle, si bien á la ligera, por no permitimos otra cosa ni la falta de espacio, ni la índole de nuestra publicación. Es el telon de estilo griego y en él aparecen en primer término dos grandes cortinones de raso carmesí, forrados de amarillo, sostenido el de la izquierda por un grueso cordon de oro y recojido de igual manera el de la derecha. Terminan estos cortinones, en riquísimo fleco de oro, que comienza en una preciosa greca rosa, verde y roja; los flecos y sobre todo el de la. Derecha están admirablemente tratados, destacándose perfectamente la rigidez y grueso de su rico bordado. En segundo término aparece un tercero gris, festoneado por artística greca verde con franjas de oro y en su centro ostenta un bonito medallon con las cifras de la Sociedad, coronado por una alegoría de la música y rodeado con palmas y ramas de laurel. El fondo lo forma un trozo de jardin, eu el cual hay dos grupos de flores, tan ricas y exuberantes de color y tan bien tocadas, á pesar de carecer de detalles, que bastarían por sí solas para crear la reputacion de un artista. Termina la embocadura una guarda-malleta del mismo color rojo y de idéntico estilo que el telon, simulando otra blanca en segundo término, que á mas de animar el conjunto marca perfectamente la separación de aquél. En resumen, la pintura es notable y constituye una obra artística,

[240] <<Sin título>> (13-02-1888). *Las Canarias*: periódico liberal-reformista, p. 2.

[241] Otra descripción del telón también aparece en DARIAS PRÍNCE (1992), pp. 39-40.

por cuya adquisicíon felicitamos á la Sociedad y en especial á su presidente el Sr. Peraza, á cuyos esfuerzos se deben tantos y tan felices resultados. En cuanto al Sr. Eusevi, á quien enviamos nuestro parabien, tenga la seguridad de que su nombre ha quedado muy bien puesto en los anales del arte de Apeles. (...).''[242]

Tras ello, sabemos que en 1892 llevó a cabo los decorados para el montaje de la zarzuela *Cádiz*, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Javier de Burgos, que le encargó compañía del Señor Infante. En este año también desarrollaría otro decorado para el cuadro final de la obra *La tempestad*, con música de Ruperto Chapí y libreto de Miguel Ramos Carrión, por decisión de otra compañía de zarzuela foránea. Y en enero de 1894 documentamos el último decorado teatral en suelo tinerfeño, nuevamente para una compañía de zarzuela de fuera de la Isla, para la obra *La Gran Vía*, con música Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez y González. Cabe destacar que la crítica enjuició positivamente los decorados de Eusevi, pero debido a la mala situación del Teatro Guimerá, donde se llevaron a cabo estas representaciones, basados en problemas con los bastidores, falta de cortinaje que disimulara lo que ocurría en el *backstage,* la inexistencia de una correcta iluminación eléctrica o las dificultades con las mutaciones, restaron calidad sus puesta en escena[243].

Por último, y como prueba de su participación en la vida artística de la ciudad tinerfeña, no solo se dedicaría al diseño de escenografías teatrales, sino que también diseñaría establecimientos comerciales[244], impartiría clases de dibujos[245]y participaría en exposiciones, como la celebrada en los salones del Gabinete Instructivo el 12 de julio de 1891[246], donde incluyó un boceto escenográfico suyo y en el que participaron numerosos artistas de reconocido prestigio de la Isla. En ella se dio cabida a mujeres artistas y se

[242] RÉ (13-04-1888), p. 4.

[243] <<Crónica>> (17-11-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2; <<Crónica>> (29-01-1894). *Diario de Tenerife*, p. 2; <<Sin título>> (08-02-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2.

[244] <<Crónica>> (17-06-1889). *Diario de Tenerife*, p. 2; <<Sin título>> (28-07-1888). *Las Canarias*: periódico liberal-reformista, p. 3.

[245] << Centro de enseñanza>> (28-10-1888). *Las Canarias*, p. 3.

[246] <<Sin título>> (13-07-1891). *Diario de Tenerife*, p. 2

presentaron obras artísticas de carácter no tradicional, no solo esa escenografía sino también fotografías, pañuelos, bordados o platos decorados.

El otro artista que nos queda por tratar, Manuel López Ruiz (Cádiz, 1869- Santa Cruz de Tenerife, 1960)[247], puede ser considerado el gran escenógrafo del XIX en Canarias ya que fue el primer pintor escenógrafo oficial, y hasta que sepamos el único, del Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife[248]. Título y cargo creado por el propio Ayuntamiento que le acreditó para realizar los numerosos trabajos escénicos que hemos documentado de él en la Isla. De este modo contribuimos aún más a esa reivindicación de la doctora Carmen Fraga al definirlo como artista plenamente canario del siglo XIX[249]:

> *"(…) artista conservador, que, sin embargo, dentro de sus propias limitaciones afirmaba sentir admiración por Pablo Picasso. Ni por cronología ni por ideología estética podía asimilar los movimientos de vanguardia. Fue un hombre nacido y educado en el siglo XIX, aunque proyectado hacia el XX por su biografía (…)."*[250]

En 1895, año de su llegada a la Isla, López Ruíz solicitó al gobierno de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, durante la alcaldía accidental de Pablo González Ituriaga, la solicitud de dicho título[251]. Un mes después, la composición del pleno del Ayuntamiento votó su

---

[247] Artista formado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, se estableció en 1895 en Santa Cruz de Tenerife, aunque logró trabajar como artista y exponer en la Habana, Madrid o Nueva York. En la ciudad canaria se integró perfectamente en la vida cultural, donde logró ser profesor en la Escuela de Artes y Oficios y fue secretario del Museo Municipal de Bellas Artes. Aunque su biografía se desarrolle hasta más de la mitad del siglo XX, su producción artística está acorde a los lenguajes y parámetros decimonónicos y al margen de cualquier vanguardia. Se especializó fundamentalmente en la temática de paisajes marinos con ciertos aires eclécticos entre el romanticismo y el realismo. También destacó en la pintura mural. No existe hasta el momento un profundo estudio científico sobre su obra, siendo hasta el momento la investigadora Carmen Fraga la que mayor ha profundizado en su estudio: FRAGA GONZÁLEZ (1985).

[248] No solo se dedicaría a esta manifestación efímera sino también abarcó otros campos, como las Fiestas del *Corpus Christi* o la decoración de distintos espacios destinados a celebraciones o establecimientos. Véase: <<Las fiestas del Cristo. Velada Sacro>> (04-09-1930). *El Progreso*, p. 2; (06-04-1909), p. 1.;FRAGA GONZÁLEZ (1985), p. 10.

[249] FRAGA GONZÁLEZ (1985), p. 15.

[250] FRAGA GONZÁLEZ (1985), p. 11.

[251] <<Crónica>> (19-12-1895) *Diario de Las Palmas*, p.2.

propuesta pero al producirse un empate técnico se aplazó su resolución para la siguiente sesión[252]. Finalmente, se aprobaría la creación de la plaza del pintor escenógrafo para López Ruiz tras una reñida votación por parte de los concejales, quedando siete votos a favor y seis en contra:

> *"Bajo la presidencia del Sr. Alcalde accidiental D. Pablo González Iturriaga y asistencia de los concejales Sres. Torres Socas, Caprario, Ojeda, Hernández Sosa, Benitez, Cámara, Guimerá, Martín Fernández, Quintero, Fernández del Castillo, García Izquierdo y Díaz Hernández, celebró anoche sesión el Excmo. Ayuntamiento y después de aprobada el acta anterior, se procedió á repetir la votación respecto de si se acordaba crear la plaza de pintor escenógrafo del Teatro de esta Capital, que quedó pendiente en la sesión anterior por haber resultado empate, quedando acordada la creación de dicho destino por siete votos contra seis (...)."*[253]

Sin embargo, tras ello, se produjo la polémica porque faltó un concejal a la votación que solicitó ejercer su derecho y otro concejal exigió que se llevara a cabo una nueva por no haberse llevado a cabo la anterior en base a los reglamentos municipales[254]. A pesar de todo, estos alegatos no se tuvieron en cuenta ya que la plaza acabaría creándose para el gaditano.

No obstante, la prensa, fiel reflejo del pensamiento de la sociedad, estuvo en contra de este cargo. Denunciaron que era innecesario por estimar que primaban otras necesidades básicas en la ciudad, como el incremento del cuerpo de policía ante el aumento de fechorías o la mala situación de las cárceles[255]. Fue tal la crispación, que se llegó afirmar públicamente que este nuevo cargo era el resultado de intereses particulares:

> *"(...) En la última sesión celebrada por el Ayuntamiento de esta Capital se acordó crear la plaza de pintor escenógrafo de nuestro teatro.*
>
> *Hombre, quisiéramos saber quien es el padrino de la criatura.*

[252] <<Crónica>> (14-01-1896). *La Opinión*, p. 2

[253] <<Crónica>> (21-01-1896). *La Opinión*, p. 2

[254] <<Crónica>> (14-01-1896). *La Opinión*, p. 2.

[255] <<Sin título>> (30-01-1896). *El Pueblo*, p. 2.

Porque, con seguridad, hay un menor que quiere amamantarse á los pechos del Municipio

Y un padrino empeñado en que el chico chupe.

Pues como íbamos diciendo, quisiéramos saber quien es para inmediatamente personarnos en su casa; hacerle que de grado ó por fuerza saliese de su domicilio, y luego a la vuelta de la esquina… hacerle un regalo: un babero.

Para la criatura, por supuesto (…).”[256]

Como consecuencia de las críticas recibidas, el Ayuntamiento se reafirmó en su decisión para la creación de la plaza pintor escenógrafo para López Ruiz, pero matizó en nueva sesión y votación que esta plaza debiera ser por oposición y que quedaba a dispensas de las arcas públicas ya que sus propuestas y proyectos escénicos debían evaluarse previamente antes de llevarse a cabo:

“(…) Presentada por el Sr. Concejal Don Daniel Fernández una proposición pidiendo se resolviera que el acuerdo sobre creación de la indicada plaza de pintor escenógrafo se entienda tomado para el caso en que los recursos del presupuesto consientan tal creación, pasando el expediente á la Comisión de Hacienda, con el fin de que al redactar el proyecto del nuevo presupuesto informe si es ó no posible incluir en él dicho destino, se tomó en consideración y declarada urgente se aprobó por unanimidad (…).”[257]

Esta situación nos explicaría, en relación a los trabajos escenográficos que hemos hallado sobre este artista, que este cargo acabó teniendo un carácter mucho más nominal que efectivo puesto que predominaron los encargos privados sobre los públicos. La prueba de ello las encontramos en varios argumentos. Basándonos en las fuentes manejadas, el único encargo atendido para el Ayuntamiento tiene lugar en 1900 cuando López Ruiz construyó nuevas escenografías y restaurar las existentes:

“(…) Alcalde y Presidente de la comisión del Teatro, Sr. Martí Dehesa, se ha decidido á emprender con urgencia la reforma de algunas decoraciones, haciendo además el

[256] <<Sin título>> (22-01-1896). *El Pueblo*, p. 2.

[257] <<Sin título>> (30-01-1896). *La Opinión*, p. 2.

encargo al distinguido pintor, nuestro redactor artístico Sr. López Ruiz, de tres nuevos decorados, los que, según hemos oído á los inteligentes, son magníficos y llamaran la atención del público en la próxima temporada teatral que, como saben nuestros lectores, comenzará á fines del corriente mes.

Tiene terminado ya el Sr. López Ruiz, el telón y rompimientos de selva, que son preciosos y de muy buen efecto escénico; otro telón de calle, que será entregado dentro de breves días, y ha comenzado ya el soberbio decorado de salón regio, estilo romano y que indudablemente será el mejor y más hermoso de los tres, augurándole un éxito completo al joven artista por su excelente trabajo.

Serán retocadas las contadas decoraciones útiles que merecen la pena de ser atendidas, con lo cual quedarán en buen estado y presentables, aumentándose algunos trastos más y varios rompimientos (...).”[258]

Otro de los argumentos se encuentra en dos propuestas que demuestran la escasa vinculación del artista con el Ayuntamiento. El primero de ellos, en 1907, debido a la mala situación de los decorados del Teatro Guimerá, el empresario Eladio Roca y Mandillo propuso a la corporación municipal que se encargara de la necesaria renovación de estos aspectos del teatro, ayudando él con el pago de 25 por ciento del total o haciéndose cargo de todos los arreglos sí se le eximia del pago del alquiler del teatro durante el tiempo que él estuviera en el recinto. El responsable para encargarse de dichas tareas sería *“(...) el conocido pintor D. Manuel López Ruíz (...)”*[259]. Algunos años después, el mismo López Ruíz fue quien presentó un proyecto propio para la renovación del telón que haría Alfaro años atrás[260]:

[258] <<Impresiones. Mejoras en el Teatro Principal>> (09-11-1900). *Unión Conservadora*, p. 1.

[259] <<Espectáculos>> (07-06-1907). *El Tiempo*, p. 2

[260] Si tenemos en cuenta que en 1900 López Ruíz fue el responsable de lavado de cara de las puestas en escena del Teatro Guimerá y que en 1907 llega a realizar otra nueva propuesta de mejora escénica, podemos suponer que el intento de regeneración de los decorados fue superficial y no llegaron atenuar la crisis de la representación escénica que imperaba durante el siglo XIX.

"Nuestro querido amigo particular D. Manuel López Ruiz ha presentado al Ayuntamiento un boceto, proyecto del telón de boca de nuestro Teatro Principal, á fin de obtener que sea aprobado por aquella Corporación.

Hemos tenido el gusto de ver el aludido boceto y de admirar la preciosa ejecución de la obra. Se trata de una admirable y magnífica producción del excelente pintor, que le honra y le acredita de escenógrafo indiscutible.

Nuestra enhorabuena al artista y nuestro deseo de que su hermosa obra merezca, así lo esperamos, la aprobación del Ayuntamiento."[261]

Sin embargo, y a pesar de esa nula efectividad de su cargo, el título de pintor escenógrafo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife le sirvió para conseguir nuevos compromisos laborales y la confianza de aquellos quienes le contrataban, ya que le otorgaba la suficiente reputación y el prestigio necesario como para atender con presumible autoridad y competencia los distintos trabajos que en este campo que llevó cabo. Así, en 1907 llevó cabo los decorados de la compañía peninsular *Zarzuela de Madrid*, dirigida por Valentín González[262]. Al año siguiente, el empresario teatral Enrique Borrás[263] le encargó la puesta en escena de una obra de Jacinto Benavente, *Los intereses creados,* para una compañía teatral en la que actuaron los actores peninsulares Ruiz Tatay y Ricardo Manso[264] y de otro decorado *"(...) para el drama de Iglesias: La madre eterna (...)"*[265].

En 1909, para el Teatro de Güimar, pintó cinco escenografías que completaron los decorados estándares que este teatro requería para que actuaran las compañías del género chico y de zarzuela[266]. En este año, la compañía de zarzuela dirigida por Salvador Orozco y Pedro Sarigrañez, le contrataron para que diseñara los decorados de los distintos

[261] <<Para el teatro>> (01-11-1911). *La Opinión*, p. 2.

[262] <<Compañía de Zarzuela personal artístico>> (06-09-1907). *La Opinión*, p. 1.

[263] <<Varias noticias>> (07-04-1908). *La Opinión*, p 2.

[264] MARTÍNEZ VIERA (1968), pp. 250-254.

[265] <<Espectáculos>> (18-03-1908). *El tiempo*, p. 2

[266] <<Güimar>> (29-01-1909). *La Opinión*, p. 2.

montajes de sus espectáculos[267]. También en ese año, colaboró con el montaje *Viaje de… primos*, cuyo libreto era de Constante y Fuente y música de Salvador Sugránez[268].

En 1910, diseñó el decorado para la actuación de la Banda Municipal encargada por la *Junta del Fomento Artístico* que también ofreció el alumbrado para el acto en el Teatro Guimerá con motivo del séptimo aniversario de la banda[269].

En 1919, para la compañía teatral que dirigía Luis de Llano y María Banquer, montó el decorado para la obra *La Calumniada*, de los Hermanos Quintero, en el Teatro Guimerá[270] y para la misma compañía, en esta ocasión en el Teatro Leal, diseñó los propios para la obra de *Lo que estaba escrito*, de Manuel Verdugo[271]. También en este año fue el responsable del aspecto visual del estreno del drama *Arrorró* de Ildefonso Maffiotte, que puso en escena la compañía de Luis de Llano en el Teatro Guimerá[272]. La obra gozó de una gran expectación y de una gran aceptación puesto que se trataba de la primera representación de un drama del escritor. Ello explica la cantidad de críticas vertidas en la prensa, donde en ocasiones reconocen, siempre de forma positiva[273], la autoría y labor de López Ruiz puesto que predominaron en todo momento el análisis del drama y los elogios al dramaturgo[274].

En 1921, creó la escenografía de *La Prisionera,* también de los Hermanos Quinteros, en el Teatro Guimerá para la compañía teatral de Rosario Pino, obra aún inédita que se estrenaría al mismo tiempo en el Teatro Lara de Madrid[275]. En 1923, en el Salón-Teatro

---

[267] << Teatro. Compañía de Zarzuela>> (05-11-1909): *La opinión*, p.1.

[268] << Noticias generales>> (13-12-1909). *El País: diario liberal,* p. 2

[269] << El concierto del 29 >>(25-04-1910). *Diario de Tenerife*, p. 2; << Información de la Banda Municipal >> (23-04-1910).

[270] <<La función de esta noche>> (13-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

[271] <<Teatro Leal>> (31-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

[272] <<Arrorró>> (21-05-1919). *El Progreso*, p. 1.

[273] << El estreno de anoche. Arrorró>> (22-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p.; ODYSEO (22-05-1919), p. 1.

[274] << Arrorró. 2º Representación>> (26-05-1919). *El Progreso*, p. 1; EGO (24-05-1919), p. 1; NIEBLA (24-05-1919), p. 1; TRARCA (24-05-1919). p. 1.

[275] <<Rosario Pino. Su actuación en Tenerife>> (04-01-1921). *El Progreso*, p. 1

del Ayuntamiento de Icod de los Vinos, se desarrolló una fiesta con fines benéficos con numerosos actos artísticos en el que participó la Banda Municipal del lugar, bajo la dirección de Reyes Barblet, para quienes López Ruíz creó una escenografía que *"(...) que fue también elogiadísima y representaba una hermosa gruta. (...)"*[276].

En 1926, en el Teatro Guimerá, colaboró en el montaje escénico de la zarzuela *Fiesta en la Aldea*, de Margarit Carmona y musicalizada por el maestro Puchades, a petición de la compañía zarzuelera de Mariano Beut[277].

Los últimos trabajos escenográficos documentados de Manuel López Ruiz de los que tenemos constancia tuvo lugar para la puesta en escena de dos comedias costumbristas escritas por del periodista y dramaturgo Leoncio Rodríguez (1881- 1956). La primera de ellas se llamó *Ajijides* y se estrenó de la mano de la compañía Pepe Rumeu en el Teatro Guimerá el 8 de marzo de 1930[278]; mientras que la segunda, *Plataneras*, fue puesta en escena por primera vez por la compañía de Irene López Heredia el 11 de febrero de 1933 en el mismo teatro[279].

Como sucediera en *Arrorró*, ambas obras obtuvieron un gran eco y trascendencia en los diarios locales, tanto fue el impacto del éxito que se llegó incluso a tratar en la prensa capital de la Isla de Gran Canaria[280].

[276] <<De la vida cotidiana. Icod. La fiesta del domingo>> (08-03-1923). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

[277] <<Fiesta en la aldea>> (24-11-1926). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

[278] <<Teatros y cines>>. (08-03-1930). Gaceta de Tenerife, p. 3.En el caso de *Ajijides*, llegó representarse en el propio Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria el 29 de marzo de 1930 según se desprende del cartel publicado en la primera página del Diario de Las Palmas.

[279] <<Hoy estreno de Plataneras>> (11-02-1933). *Hoy*, p. 8; <<Guimerá. Compañía de López Heredia. Estreno de Plataneras, de Leoncio Rodríguez>> (12-02-1933). *Hoy*, p. 6.

[280] <<Notas teatrales>> (14-02-1933). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Plataneras>> (15-02-1933). *La Provincia*, p. 2.

No obstante, debido a la mayor amplitud y variedad de fuentes, nos centraremos fundamentalmente en la producción de *Plataneras,* pues de esta intervención contamos de descripciones, el libreto y varias fuentes artísticas[281].

Según hemos podido comprobar en las fuentes hemerográficas, la producción gozó de valoraciones positivas, aunque predominaron las referencias sobre todo a la figura del dramaturgo sobre el resto de los artistas, no llegándose a reconocer en ocasiones la autoría del trabajo de nuestro artista[282]. Sin embargo, para nuestra suerte, la diferencia se encuentra en que por primera vez a lo largo de toda la trayectoria escénica de López Ruiz se vertió en la prensa una descripción pormenorizada de su trabajo[283]:

> *"(…) Otro participante en el éxito de "Plataneras" fue el reputado escenógrafo Manuel López Ruiz. Las dos decoraciones que pintó para dicha obra le acreditan de maestro en ese arte. La de los actos primero y segundo, una plantación de plataneras, de un colorido y de un ambiente regional adecuadísimos. La del tercer acto, es un interior de casa bien*

[281] Cabe destacar que en *Ajijide,* Manuel López Ruíz contó con la colaboración del pintor especializado acuarelista Francisco Bonnin (1874-1963). El primero realizó los decorados del primer y tercer acto que representaban el interior de una casa campesina. Por su parte, Bonnin realizó el del segundo acto que reflejaba un paisaje campestre insular. Sus trabajos fueron descritos por la crítica y fueron muy bien valorados, sobre todo el del pintor especializado en acuarelas ya que fue reclamado por el público para que saliera a saludar al escenario. Aunque del gaditano no hemos hallado los diseños escenográficos de este montaje, del autor del segundo acto sí que lo hemos encontrado porque se publicó en el diario santacrucero La *Prensa* en 1935. Conviene aclarar que este artista se encuentra fuera de nuestra investigación porque su obra y trayectoria está ligada a las experiencias del siglo XX y a la realidad de la provincia tinerfeña. Pese a ello, queremos subrayar su éxito porque en muy pocas ocasiones en este estudio un artista plástico responsable de los decorados es reclamado por el público. Véase: <<Estreno de Ajijides>> (10-03-1930). *El Progreso,* p. 1; <<La vida escénica en Canarias. Nuestras aportaciones al teatro regional>> (15-10-1935). *La Prensa*, p. 16; BAMBALINA (09-03-1930), p. 2.

[282] <<Estreno de Plataneras>> (10-02-1933); <<Guimerá. Compañía de López Heredia. Estreno de Plataneras, de Leoncio Rodríguez>> (12-02-1933). *Hoy*, p. 6; Hoy, p. 8; <<Hoy estreno de Plataneras>> (11-02-1933). *Hoy*, p. 8; BAMBALINA (12-02-1933), p.3.

[283] Otra diferencia notable es que se reprodujeron pasajes de la dramaturgia en la prensa: RODRÍGUEZ (14-02-1933), p. 8; RODRÍGUEZ, (15-02-1933), p. 10; RODRÍGUEZ (15-02-1933), p. 1.

acomodada, que también está logrado con primores escenográficos. Sean, asimismo, para López Ruiz nuestras grandes felicitaciones (...).”[284]

Además de ello, el texto de Leoncio Rodríguez se publicó tras el estreno de la obra[285] y en su interior encontramos dos bocetos de escenografías, tres figurines y una fotografía de un momento de la representación[286]. Aunque no aparezca el nombre de Manuel López Ruiz por ninguna parte de la publicación, estamos convencidos que, al menos los bocetos[287], son obra suya puesto que la comparación con la fotografía incluida, correspondiente al acto segundo, así como con la descripción anterior, prueban la fidelidad con que se llevó la confección del decorado por parte del gaditano.

Según Rodríguez, la acción de su obra transcurre en Tenerife en una finca de plátanos y si analizamos las acotaciones que escribió para acto y los bocetos de López Ruíz, podemos darnos cuenta que este diseñó el espacio escénico siguiendo las indicaciones del dramaturgo. Así, el acto primero y segundo [Fig. 14], que tienen lugar en el mismo espacio escénico, representa:

“Departamento de entrada a un taller de empaquetado de plátanos. En primer término, a la derecha, dos bancos paralelos, y a los lados, pequeños montones de maderas para huacales. A la derecha, una mesa con dos o tres sillas. Puerta lateral a la izquierda, que comunica con la casa del dueño de la finca, y otra, a la derecha, que da acceso al taller. Portada muy ancha al fondo, que deja ver una gran extensión de plataneras. Las plantas, mostrando sus racimos, llegan hasta cerca de la puerta. En la lejanía, la silueta de una montaña con casitas desperdigadas en su falda. Vénse pasar, de cuando en cuando, por fuera de la portada, trabajadoras con cacharras de agua a la cabeza. A la caída de la tarde.”[288]

[284] BAMBALINA (12-02-1933), p.3.

[285] (1933).

[286] RODRÍGUEZ (1933), pp. 5, 65-67 y 93.

[287] En relación a los figurines no sería extraño que lo fueran también, pero la ausencia de fotografías que nos permitan tener una plena certificación nos hace ser cautelosos.

[288] RODRÍGUEZ, L. (1933), p. 5.

La fotografía [Fig. 16], que como dijimos, capta un instante del acto segundo representado en 1933, comprobamos que efectivamente la escenografía es una reproducción bastante fidedigna de las acotaciones y del boceto, por lo que su autoría por parte de Manuel López está demostrada. Además, de ello su importancia como fuente artística es destacable porque nos permite confirmar que nuestro artista usó la técnica de los decorados pintados en la confección de su espacio escénico, lo que no sería extraño, y estamos más que convencidos, tanto por esta fuente como por las referencias hemerográficas, que sería la que emplearía habitualmente en sus trabajos escenográficos.

Por su parte, el boceto del tercer acto [Fig. 15] refleja lo que previamente fijó Leoncio Rodríguez:

> *"Sala de la casa-habitación de don Eligio. Amueblada sin grandes lujos. Puertas laterales a izquierda y derecha, y una al fondo, que comunica con un pequeño pasillo*."[289]

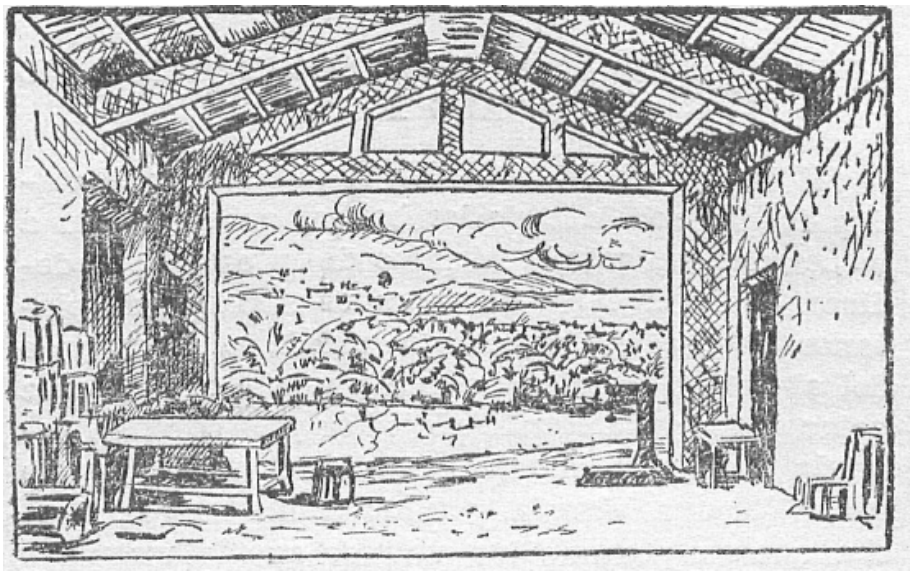


Fig. 14. López Ruíz, M. Reproducción del *boceto de escenografía para el primer y segundo acto de Plataneras* de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraído de RODRÍGUEZ (1933), p. 5.

[289] RODRÍGUEZ (1933), p. 67.

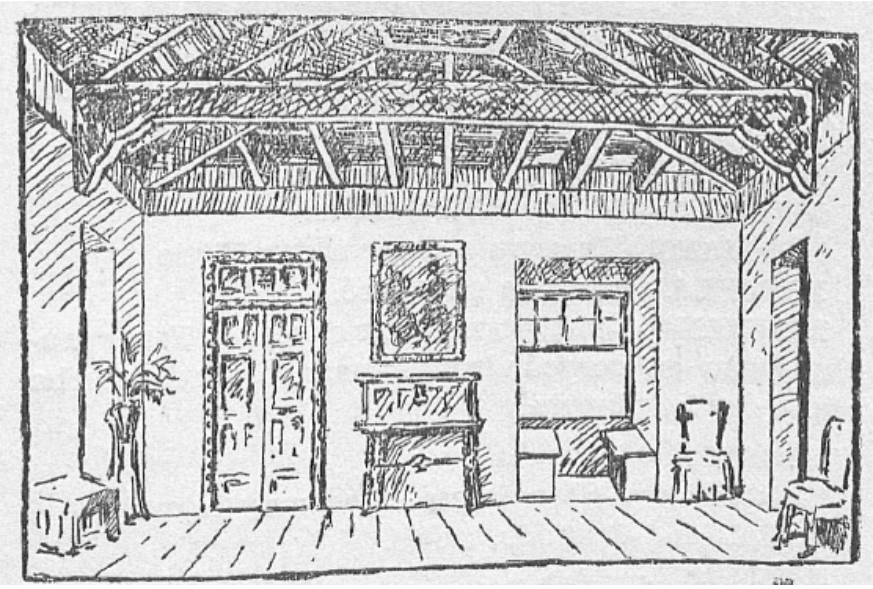


Fig. 15. López Ruíz, M. Reproducción del *boceto de escenografía para el tercer acto de Plataneras* de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraída de RODRÍGUEZ (1933), p. 67.

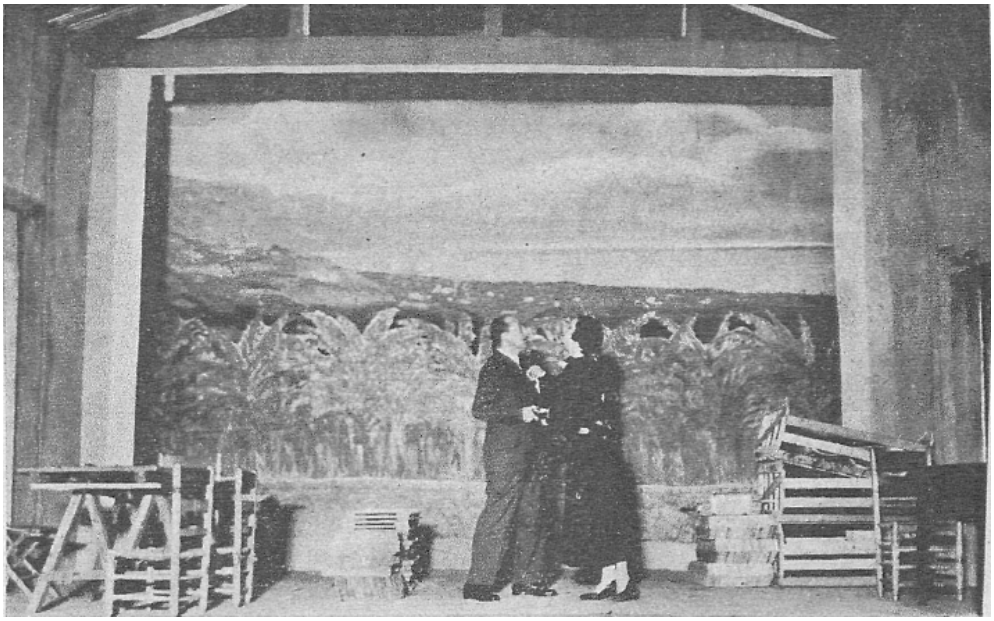


Fig. 16. Reproducción fotográfica del segundo acto de Plataneras de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraída de RODRÍGUEZ (1933), p. 65.

Por tanto, el trabajo en *Plataneras* de Manuel López Ruíz es, sin ningún tipo de dudas, el montaje teatral del que mayor información y fuentes que han llegado hasta nosotros puesto que contamos con el texto dramático, los bocetos de escenografías, una fotografía y descripciones vertidas en la prensa. Esta es una gran suerte que, como hemos podido

comprobar en este capítulo, no es lo habitual. Pero nos indica el gran éxito y popularidad que la obra de Leoncio Rodríguez que experimentó en su época.

Por otro lado, cabe reafirmar que dicha fortuna no debe oscurecer la exigua atención que la prensa de la decimonovena centuria ha efectuado sobre el ambiente escénico y la frecuente carencia de fuentes artísticas en torno a la labor escenográfica de todos los artistas incluidos en el presente capítulo. Es cierto que en todas las referencias hemerográficas incluidas predominan el reconocimiento y la autoría de sus trabajos, y es lo que nos ha ayudado a conocer cuáles fueron sus actividades escenográficas. Pero en ellas no encontramos qué técnicas o qué representan sus escenografías. Por ello, son escasas las descripciones que hemos añadido ya que en general predominan en las críticas los aspectos musicales, el papel del dramaturgo o los intérpretes antes que el propio responsable del espacio escénico.

No obstante, y en definitiva, las felices excepciones que en esta tónica nos hemos topado nos son suficientes para, tras analizar de forma conjunta todas las fuentes aportadas, afirmar que estos pintores reprodujeron los esquemas, procedimientos y motivos de la escenografía naturalista-realista del Ochocientos, como son el predomino de decorado basados en telones pintados (las descripciones de los trabajos de Alfaro, Eusevi y López Ruíz son prueba de ello); la creación de escenografías basadas el seguimiento de las acotaciones de los dramaturgos (la comparación de los bocetos de López Ruíz y la descripción de la escenas escritas para *Plataneras* por Leoncio Rodríguez lo evidencian); y la existencia de puestas en escenas con abundantes detalles y magníficas perspectivas científicas (los bocetos de escenografías de Ponce de León y Falcón y López Ruíz fundamentan nuestras afirmaciones)[290].

[290] Véase el capítulo primero para una comprensión de la escenografía del Ochocientos.

2. Reflexiones: La llegada de los pintores al teatro

Una vez sistematizado los trabajos en el mundo escénico de los distintos artistas canarios y peninsulares durante el siglo XIX, creemos conveniente analizar y considerar algunas cuestiones que nos ayudaran a comprender la importancia de estas manifestaciones así como vislumbrar su significación dentro de nuestro patrimonio artístico.

Como podemos apreciar, los artistas nacidos en Canarias no se van a dedicar de forma exclusiva a la realización de decorados teatrales, sino que serán en determinados momentos cuando decidan vincularse con el arte de Talía. Ello es posible por numerosas razones, como la falta de interés o la escasez de demanda. Además, muchas de las compañías escénicas que recalaban en las Islas traían sus propios decorados y los teatros canarios tenían sus propias escenografías, que en algún momento eran resultados de la mala costumbre de comprarlos en la Península. De modo que el requerimiento de trabajos escénicos por parte de los artistas canarios no podía ser más que el resultado de momentos precisos y motivaciones específicas.

Por ejemplo, parte de los creadores que se incluyen en este capítulo colaboraron con la creación escenográfica en momentos en que el edificio teatral se encontraba en los primeros años de su construcción o en otros en que requería de una renovación de sus instalaciones. Tal es el caso Truilhé, Alfaro, Aguilar, Bello o Ponce de León que entre 1835 y 1866 llevaron a cabo diseños de escenografías, confeccionaron decorados y telones y reformaron los propios teatros para que dispusieran de materiales escénicos de primer orden y estuvieran a la altura de los teatros europeos, pues no debemos de olvidar que en las Islas actuaban un sin fin de artistas y compañías foráneas que habían trabajo en los más notables teatros del mundo[291].

En realidad, la mayor parte de los encargos de escenografías específicas para obras concretas (realizadas de forma general por compañías foráneas), fue algo que se delimitó

[291] Motivación ésta que nos aclara la colaboración conjunta de algunos de los artistas antes mencionados en beneficio de la construcción de los decorados; algo también en el que era necesario numerosas manos debido a sus grandes dimensiones.

especialmente a los pintores escenógrafos, es decir, a Arturo Eusevi y a Manuel López Ruiz[292].

Por otro lado, según hemos podido comprobar en las fuentes manejadas, la puesta en escena de obras creadas y concebidas en Canarias, desde todos los puntos de vistas, en el que participaron artistas plásticos como responsables de la escenografía, no fue algo representativo. No comenzaron a generalizarse los encargos de decorados a pintores de dramas de autores isleños en nuestros escenarios hasta el siglo XX, como demuestra los trabajos de López Ruíz para *Fiesta en la Aldea, Arrorró* y *Plataneras;* y como veremos también en los capítulos siguientes.

Por tanto, es lógico que debido todas estas cuestiones, los artistas canarios desarrollaran puntuales trabajos en el espacio escénico ya que no les era rentable como opción artística a desarrollar o como alternativa económica. De modo que es sensato que en la prensa de la época no se les consideraran profesionales de la escenografía[293]. Los únicos que ejercieron una carrera como tales de forma habitual y con el fin de obtener ingresos continuados fueron Arturo Eusevi y Manuel López Ruiz; siendo calificados generalmente como pintores escenógrafos ya que no fue hasta el siglo XX cuando por primera vez se calificó a un artista que desarrolla su labor escenográfica en las Islas como escenógrafo[294].

Pese a esta situación, la lectura de las escasas descripciones aportadas nos permite desvelar el predominio en los escenarios isleños de decoraciones basadas en telones pintados. Aunque se consideraban su realización como una extensión del mismo arte de la pintura ya que llegan a calificarlas como lienzos o pinturas[295]; lo que nos devela la mentalidad extendida en torno a esta manifestación ya que nos hace deducir que no existía un reconocimiento de la autonomía de la profesión del escenógrafo y de su creación. Ello, al mismo tiempo, lo podemos hacer extensible a una semejante despreocupación por las cuestiones relacionadas con el arte escénico, como la proporcionalidad que debería

[292] La única excepción fue Robayna quien realizó escenografías para diversas compañías foráneas.

[293] <<D. Nicolás Alfaro>> (22-05-1905). *Diario de Tenerife*, p. 2; CÁMARA (19-04-1899), p. 2

[294] López Ruíz no recibió tal calificativo hasta pasados los primeros años del siglo XX. Véase: << Información de la Banda Municipal >> (23-04-1910). *El Progreso*, p.1.

[295] <<Crónica del país>> (20-10-1860). *El Eco del Comercio*, pp. 1-2; RÉ (13-04-1888), p. 4.

imperar entre la actuación y el espacio escénico, la correcta contextualización de la obra a representar o el uso iluminación eléctrica[296], al potenciarse únicamente si las distintas actuaciones alcanzaban el nivel embellecimiento que creían oportuno.

En cualquier caso, debemos confirmar que se tratan de escenografías de corte realista-naturalista, que se caracterizaron por el intento de representar de una forma mimética la realidad mediante acusadas perspectivas, ya que no dejaron de ser pintores que llevaban a cabo una extrapolación de sus creaciones desde el lienzo a unos telones de mayores proporciones. Por tanto, si observamos las descripciones de los telones de Alfaro y Eusevi, las denuncias del deterioro de los decorados en nuestros teatros, los bocetos de escenografías de Ponce de León y de López Ruiz, comprobamos estas propiedades que definen perfectamente a la escenografía de la decimonovena centuria.

Ahora bien, todas estas manifestaciones escénicas que hemos tratado forman parte de ese fenómeno que Dennis Bablet denominó como la incorporación de los pintores al teatro y que comenzó en el siglo XIX. Así quedaría contextualizado en este capítulo el trabajo de los artistas plásticos canarios en todas las vertientes que el teatro les pudo ofrecer, no siendo algo resultado de la casualidad sino del ambiente artístico que estaba teniendo lugar en toda Europa y que, como afirma Andrés Peláez, en el caso español, la relación entre pintura y teatro comenzó germinarse en la segunda mitad del siglo XIX.

Por eso queda justificada el punto de partida de nuestra investigación en este intervalo de tiempo ya que supone el inicio de esta práctica artística que alcanzó sus mayores cotas de esplendor en la siguiente centuria, como confirmaremos en los próximos capítulos.

Por consiguiente, por primera vez en la Historia del Arte Canario, estamos en el mismo momento de una circunstancia artística que estaba teniendo lugar en la Península, ya que

[296] Y es que las fuentes consultadas en ningún momento hacen alusión a la relación entre la iluminación eléctrica y la puesta en escena. También es verdad que ésta relación se potenciará fundamentalmente a partir de la siguiente centuria. Aunque, según Francisco Martínez Viera, en sus *Anales*, el Teatro Guimerá contaba con alumbrado eléctrico desde 1869. Por su parte, entre 1899-1900 al menos ya se había inaugurado la iluminación en el Teatro Pérez Galdós. Véase: (28-07-1899), p. 2; (21-03-1900), p. 2; MARTÍNEZ VIERA (1968), p. 43.

recordemos que en 1835 el pintor Cirilo Truilhé presentaba su telón de boca para el teatro de la calle de Marina. De tal manera que estamos en disposición de contradecir lo que afirmó Cioranescu:

> *"Durante los primeros tiempos de heroica pobreza hubo una colaboración bastante estrecha de los artistas decoradores, pero no se ha continuado. Hasta ahora, en los juegos introducidos por Talía en su propia casa, los canarios se han manifestado como autores de teatro, pero bastante menos como hombres de teatro (...)."*[297]

La razón de ello se halla porque durante el Ochocientos nos encontramos con una serie de pintores que se preocuparon por los espacios escénicos y confeccionaron escenografías. De este modo, y sin saberlo, participaron en un fenómeno que superaba el ámbito isleño y los incluía en una misma coyuntura que estaba sucediendo en el continente europeo por primera vez en nuestra Historia. No eran artistas decoradores sino pintores que en algún momento de sus vidas llegaron hacer escenografías teatrales. Así que hablar de la inexistencia de hombres de teatro, en el caso de nuestros artistas plásticos, no es un afirmación que se ajuste a la realidad, pues por lo que hemos podido comprobar con estos diez artistas, a los que hemos documentado, analizado y sistematizado sus actuaciones sobre los escenarios desde 1835 hasta 1933, es que desarrollaron una especial sensibilidad por las distintas manifestaciones artísticas relacionadas con la música y la actuación y se preocuparon por dotar a nuestros teatros de decorados y de estructuras escenográficas apropiadas. Probablemente, nuestro mayor inconveniente sea que no disponemos de amplias y variadas fuentes artísticas que nos permitan visualizar sus propuestas, pero gracias a las fuentes hemerográficas hemos podido trazar, configurar y reflexionar sobre todo este panorama que forma parte de nuestro pasado y constituye hoy nuestro patrimonio artístico y escénico.

[297] CIORANESCU (1979), pp. 257.

CAPÍTULO IV. LA PUESTA EN ESCENA ENTRE SIGLOS: LOS ESTUDIOS ESCENOGRÁFICOS DE BENITO PÉREZ GALDÓS

El cuarto capítulo de nuestra investigación lo dedicaremos a la desconocida faceta de diseñador de escenografías teatrales que desarrolló el insigne del escritor Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, 1843 – Madrid, 1920). Se justifica su inclusión porque su biografía y trayectoria artística se encuentra ubicada en los años comprendidos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, constituyendo para sus investigadores una base sólida para comprender muchos de los fenómenos que se desarrollaron posteriormente a lo largo de la pasada centuria desde el punto de vista de la literatura y de la dramaturgia.

Galdós es, sin lugar a dudas, una de las figuras más importantes de la literatura universal de habla hispana. Sus obras han sido traducidas a múltiples idiomas, reeditadas constantemente y puestas en escenas de forma recurrente en las temporadas teatrales hasta la actualidad. Y es que su éxito se encuentra en que nunca ha pasado al olvido. Podemos argumentar múltiples razones para justificarlo, mas creemos que la fundamental se encuentra en que todavía no conocemos del todo su quehacer artístico y, como han sugerido sus especialistas, también en las lagunas que aún presenta su biografía.

Pese a tales circunstancias, ha sido objeto de infinidades investigaciones científicas, amén de su versatilidad artística, pues podemos hallar estudios sobre su vida y su faceta como novelista, dramaturgo, director escénico y dibujante. Sin embargo, su dedicación al arte escenográfico ha pasado inadvertido para la mayor parte de los especialistas. De modo que nuestro objetivo en este apartado se encuentra en explicar por qué y para qué se enfrentó nuestro literato a esta manifestación artística. Por ello, debido a razones metodológicas, nos centraremos fundamentalmente en nuestro estudio en su vertiente como hombre de teatro, dejando al margen su faceta como novelista, aunque es cierto que no podemos negar que toda su dedicación artística está intrínsecamente conectada y producto de una evolución coherente, como en ocasiones se manifestará a lo largo del escrito.

La vida de nuestro escritor coincidió con los más virulentos cambios políticos que sufrió España en la segunda mitad del siglo XIX y principio del XX. Es por todos de sobra

conocido que su postura ante estos acontecimientos fue bastante activa, y prueba de ello se encuentra en amplia obra escrita[298].

De padre militar y madre de fuerte carácter, Benito fue el pequeño de diez hermanos. Muy joven se marchó a Madrid, en torno al año 1862, donde lograría convertirse en uno de los más afamados literatos del Ochocientos de todos los tiempos. Nunca fue un estudiante destacado. Estudió en el ambiente liberal que propiciaba el Colegio de San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria, luego obtendría el título de bachiller en Artes en el Instituto de San Cristóbal de La Laguna de Tenerife y, finalmente, instigado por su madre, se estableció en la ciudad de la Corte para iniciar sus estudios universitarios en derecho.

Sus biógrafos afirman que su relación con las artes escénicas datan de sus primeros años en Canarias, pues realizaría un dibujo del desaparecido Teatro Cairasco[299], escribiría una crónica sobre las disparidades de opinión sobre dos cantantes de ópera[300] y recibiría lecciones de música del mismísimo Agustín Millares Torres[301]. Luego, ya en Madrid, entraría a formar parte del diario *La Nación,* su primera colaboración periodística, en donde realizaría toda una serie de crónicas y críticas musicales y operísticas[302]. Es en ellas donde por primera vez nuestro artista hace alusión a los aspectos escenográficos. No obstante, nunca fue su prioridad, como se puede observar en la obra de José Pérez Vidal, pues en ellas predominan las reflexiones literarias y musicales.[303] Sin embargo, según el estudio de este investigador, se puede apreciar que nuestro artista sabía reconocer cuándo se producía la utilización de los aspectos escenográfico para disimular la calidad musical

[298] Los principales estudios a los que hemos recurrido para ahondar en su biografía han sido: ARENCIBIA SANTANA (1987); ARMAS AYALA (1989); CASALDUERO (1974); ORTIZ ARMENGOL (2000).

[299] ARMAS AYALA (1989), p. 23.

[300] PÉREZ VIDAL (1952), pp.78-80.

[301] PÉREZ VIDAL (1956), pp. 17-20.

[302] ARMAS AYALA (1989), pp.124-134.

[303] PÉREZ VIDAL (1956).

de los intérpretes y cuando se sacrificaba en algunas de las representaciones del Teatro Real[304].

Su incursión en los ambientes escénicos teatrales madrileños, primero como crítico en los primeros años de llegada a la capital española y, con posterioridad, como dramaturgo que lograría estrenar sus propias obras en lo últimos treinta años de vida[305], le servirían para darse cuenta de la decadencia de la situación teatral en España y cómo le afectaba personalmente. Su primera obra la estrenó en 1892, en plena madurez, con *Realidad,* en el Teatro de la Comedia de Madrid. A partir de entonces estrenaría casi año por año una obra teatral hasta su muerte en 1920, la mayoría de las veces en Madrid[306]. Sin embargo, su interés por la creación de dramas debe retrotraerse desde su juventud, como ha afirmado Yolanda Arencibia Santana en el Preámbulo crítico incluido en la recopilación de la obra teatral de Galdós que el Cabildo Insular de Gran Canaria editó entre 2009 y 2012:

> *"(...) Podemos afirmar, generalizando, que Galdós se interesó por el teatro a lo largo de toda su vida, y que manifestó siempre vocación dramática. Escribió teatro antes que*

[304] PÉREZ VIDAL (1956), pp. 146-148. Este escritor llegó afirmar en las páginas 207 y 208 de su estudio que la afición musical continuó a lo largo de toda su vida, pues llegó a recibir lecciones musicales de José Aamburu, tocar el piano y decorar su despacho con bustos de Wagner, Beethoven y Rossini. En este sentido, recomendamos para profundizar en la relación de Galdós con la música el reciente estudio de SCHULER (2016).

[305] Algunos investigadores, como es el caso de Carmen Menéndez Onrubia, han afirmado que las dificultades económicas que atravesaba en la última década del siglo XIX fue lo que conllevó a que Galdós se decantara por estrenar sus propias obras. Véase ONRUBIA (2006), pp. 226-229.

[306] Según BERENGUER (1988), luego le seguirían los siguientes estrenos: *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los Condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896), La *Fiera* (1896), *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905), *Amor y ciencia* (1905), *Pedro Minio* (1908), *Zaragoza* (1908), *Casandra* (1910), *Celia en los Infiernos* (1913), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño salomón* (1916), *Santa Juana de Castilla* (1918). Estos serían los estrenos que transcurrieron den vida del literato, pues al año de su muerte, en 1921, los Hermanos Quintero montaron la obra póstuma *Antón Caballero*. Cabe destacar que salvo *Realidad, La loca de la casa*, *Gerona, Doña Perfecta, El Abuelo, Zaragoza* y *Casandra*, que son adaptaciones de sus propias novelas, el resto de sus títulos fueron creados *ex profeso* para la escena. Véase el estudio de ALVAR (1970).

novela, nunca olvidó la cuestión teatral en sus artículos críticos, y es rico su taller de novelista en recursos de índole teatral, muy variados. Quien mal hace bien no espere, Un joven de provecho y La expulsión de los moriscos fueron tentativas juveniles para la escena que el autor se apresuró a desechar para ensayar una narración corta que jugaba fantasiosamente con motivos clásicos (La sombra), y para adentrarse en la novela de tema histórico cuya primera publicación (La fontana de Oro, 1871) marcaría su ingreso definitivo en la literatura (...)."[307]

La difícil coyuntura que experimentaba el mundo escénico español en los últimos años del Ochocientos y primeros del Novecientos fue expuesto en numerosos medios por nuestro artista. Por ello, como no es nuestro objetivo explayarnos en este aspecto, sino simplemente mostrar su actitud juiciosa, nos limitaremos fundamentalmente a la correspondencia que mantuvo con algunos personajes destacados[308] y a las reflexiones que fueron recogidas en la obra póstuma de *Nuestro Teatro*, publicada en 1923 por Alberto Ghiraldo en la editorial Renacimiento de Madrid.

En este libro se incluye un capítulo completo en el que Galdós valora y reflexiona sobre el mundo de las producciones teatrales, el cual consideraba que se encontraban en una total decadencia por varios motivos. A continuación los numeramos:

- Los dramaturgos se caracterizaron por reproducir unos mismos convencionalismos en sus textos dramáticos.
- El público se encontraba hastío de consumir un mismo tipo de teatro, aunque al mismo tiempo renegaba aires nuevos.
- Consideraba que la obra de teatro sufre la crítica más brutal que cualquier otra manifestación artística.

[307] PÉREZ GALDÓS (2009), pp. 8-9.

[308] Se trata de fuentes imprescindibles para conocer algunos aspectos del proceso creativo de los textos dramáticos, de los montajes y del ánimo del creador. Las principales epístolas que hemos consultados son las mantenidas por Benito Pérez Galdós con José de Cubas, Manuel Tolosa Latour, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y Arturo Lapuerta, que han sido publicadas en diferentes obras: ALVAR LÓPEZ (1973), pp. 421-461; MENÉNDEZ ONRUBIA (1984); SCHMIDT (1969); ZULUETA (1982).

- Y llegó a reflexionar sobre la importancia de la interpretación de los actores y actrices y cómo influyen su trabajo en el éxito de una obra de teatro.

Es más que evidente que Galdós en estas páginas volcó las reflexiones a las cuales llegó tras haber conseguido convertirse en un auténtico dramaturgo, pues finalizó el capítulo con las siguientes palabras:

> *"(...) Por todas estas razones y otras que aún no he dicho, el Teatro es un calvario para cuantos en él viven o pretenden vivir."* [309]

No obstante, en este texto también se puede conocer dos aspectos fundamentales del pensamiento de Galdós. El primero de ellos nos sirve para reconocer que el escritor era consciente del teatro como un medio idóneo para transmitir ideas, sus propias ideas, de una forma más amplia que a través de un libro:

> *"(...) En el libro se habla al individuo, al lector lo acepta o no. En el teatro se habla a la muchedumbre. Cuyo nivel medio no es muy alto ni aun en las sociedades más ilustradas; y no hay manera de herir a la multitud, sino devolviéndole las ideas y sentimientos elementales y corrientes que caben en su nivel medio."*[310]

El segundo tiene que ver con el papel del dramaturgo en la puesta en escena de sus obras; y es que Galdós reconoce que llegó a escribir sus obras pensando en actores concretos para encarnar a sus personajes:

> *"(...) ¿Deben escribirse las obras sin pensar en determinados actores, esperando que la interpretación, acto inferior, se someta a la creación del dramaturgo, o deben escribirse las obras para tales o cuales cómicos, teniendo presentes, al desarrollar los caracteres, las personalidades vivas que han de expresarlos en el mundo de la realidad? Los críticos, que sólo ven estas cuestiones de una manera abstracta, recomiendan que se escriban las obras sin acordarse para nada de los actores. Esto es muy bonito para dicho, y aunque teóricamente no se puede contradecir, en la práctica resulta un disparate. Tengo para mí que las obras capitales del arte dramático han sido escritas para determinados histriones. Molière y Shakespeare sabían, desde que ideaban un drama o comedia, quién*

[309] PÉREZ GALDÓS (1923). p. 177.

[310] PÉREZ GALDÓS (1923). p. 159.

lo había de representar. Hombres muy metidos en los rincones del teatro, imposible que trazaran sus obras en abstracto, como principiantes que sueñan que han de bajar los ángeles del cielo a dar vida sus creaciones."[311]

Ello nos demuestra el papel activo, y se podría decir hasta decisivo, que disfrutó Galdós en la puesta en escena de sus obras. Sin embargo, se puede percibir más claramente dicho privilegio en la correspondencia que mantuvo con José de Cubas y Manuel Tolosa Latour, donde reconoce su participación en los mismísimos ensayos:

"(...) Al día siguiente de llegar yo aquí, se leyó Los Condenados, y continúa ensayándose la obra con empeño y prisa, pues hasta ahora no les ha ido muy bien a Mario y compañía. La primera impresión de la obra, es decir, la impresión de la lectura ha sido excelente. (...)."[312]

Además, se corrobora su influencia en la selección de los intérpretes:

"(...) En efecto, el padre de la Señora Casas, a quien conocí en Barcelona (al padre), me escribió suplicándome que recomendase a su hija. No le he contestado aún, porque no se me ha ocurrido qué decirle. Me he propuesto no recomendar artistas a las empresas, y repartir las obras entre el personal que exista. En cuanto a asignar previamente papel en esta obra, des[de] luego te anuncio que no puedo hacerlo. Sería una imposición que no quiero en manera alguna por la responsabilidad artística que echaría sobre mí.

Lo que puede hacerse en obsequio de esa señora, si tienes interés en servirla, es que tú la recomiendes a Mario, en nombre tuyo y de Elisa, y yo le diré algo también cuando le vea, o por escrito; pero sin darle papel. Todos los de Los Condenados están señalados ya, a excepción del de primera actriz; y para esto me parece que no vale la Señora Casas (...)."[313]

[311] PÉREZ GALDÓS (1923). pp. 169-170.

[312] ZULUETA (1982), p. 48.

[313] SCHMIDT (1969), p. 81.

Y, finalmente, llega afirmar su deseo de estrenar fuera de España debido a la situación de decadencia que antes comentábamos que le producía cierta pereza y desdén a la hora de poner en escena sus textos:

> *"(...) A toda costa quiero estrenar una obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica. Es una vergüenza como están los teatros. Y como está el público, cada día más imbécil. Cierto que Thuillier y Donato Jiménez desean que les dé una obra, cualquiera que sea. Esos ofrecimientos de puestas decoraciones etc. ... ya sé yo lo que valen. Recuerdo cómo pusieron D.ª Perfecta, con cuatro trastos indecentes, sin carácter. Ellos buscan un estreno de resonancia, luego la obra sale como Dios quiere, y a otra. El público, aun en las obras de éxito, permanece alejado de los teatros. A la tercera noche no va un alma; las obras hoy no producen nada; y el que las hace pierde el tiempo, la paciencia, y toma un berrinche que dura luengos meses, [tachado: mucho tiempo]*
>
> *No quiero, no quiero estrenar en estas circunstancias. ¿Qué va uno sacando? Nada. Aun suponiendo que no revienten la obra los Morenos estrenistas, aun suponiendo que los llamados críticos le juzguen a uno con benevolencia, que en todos los casos es desdeñosa y compasiva, nada se obtiene, ni gloria ni provecho.*
>
> *Francamente, no creo estar en el caso de soportar los desdenes y a veces las groseras burlas de los niños góticos que asisten a los estrenos; (...)."*[314]

No cabe duda que ese deseo de estrenar fuera de España está claramente relacionado con el miedo al fracaso[315], con su ego de artista y con la impotencia-dolor que sufría cuando en ocasiones recibía una mala crítica:

> *"(...) Años después, conocedor de las veleidades del público, siempre que estrenaba una obra me metía en el sitio más retirado del teatro, donde no pudiera enterarme de lo que ocurría en el escenario. La noche de Realidad, el público, tan numeroso como selecto, oyó la obra con benevolencia en casi todas las escenas, y en algunas con verdadero calor y entusiasmo. (...) De los críticos nada diré; todo el mundo sabe que los escritores que*

[314] SCHMIDT (1969), p. 124.

[315] Dudas y temores del propio Galdós que se pueden apreciar en la correspondencia que mantuvo José de Cubas.

juzgan obras en el instante de su nacimiento o de su estreno viven por largos años adscritos a un periódico o a una empresa teatral. La inamovilidad que disfrutan les mueve a ejercer una especie de dictadura. Sus juicios vienen a ser como sentencias dogmáticas. En muchos casos son dichos señores insufribles por su presunción de definidores lacónicos e inapelables (...).”[316]

Lo cierto es que, según el estudio que desarrolló Ángel Berenguer, la obra teatral de Benito Pérez Galdós gozó de más éxito del que tradicionalmente se piensa. En total llegó a estrenar veintitrés obras teatrales[317], en su mayoría en Madrid y, a través de un pormenorizado análisis hemerográfico, pudo constatar que 14 de ellos fueron éxitos totales, 6 obtuvieron una buena cogida, 2 una mala y tan solo una obra fue un rotundo fracaso[318].

Por otro lado, este investigador ha abordado y considerado que las investigaciones sobre esta faceta creativa de nuestro autor:

“(...) se concentran en dos ejes, que han podido contribuir a que se mantengan algunos malentendidos difíciles de combatir ahora por haberse convertido ya en lugares comunes que propician la cómoda actitud de un sector importante de los estudios consagrados al autor de Realidad. Estos dos ejes son: Galdós lleva novelas dialogadas al teatro (por lo que su relación con los escenarios es siempre oblicua: el escándalo político salva la debilidad teatral de sus estrenos), el autor de los Episodios Nacionales es totalmente decimonónico así en su concepción de la narrativa como en la construcción de sus dramas. (...)”[319]

En esta línea podemos destacar las reflexiones de Francisco Ruiz Ramón, quien afirma que:

“(...) El teatro galdosiano hace subir a los escenarios españoles un <<universo de realidades vivas>> que contrasta poderosamente con la limitada y convencional problemática y con la pobreza de pensamiento del teatro decimonónico fin de siglo. Es

[316] PÉREZ GALDÓS (2011), pp. 88-89.

[317] MENÉNDEZ ONRUBIA (1983).

[318] BERENGUER (1988), pp. 29-32.

[319] BERENGUER (1988), p.16.

indudable que Galdós dramaturgo significa una renovación de la temática teatral y una subida de nivel del contenido del drama estéticos caseros que se puebla de personajes y conflictos en los que la realidad adquiere mayor densidad. Pero mayor densidad de lo real y mayor riqueza de pensamiento no significa mayor perfección en la forma dramática ni superior nivel de la categoría dramática, es decir, de lo que llámanos género dramático o drama. Y esto por una razón fundamental: Galdós dramaturgo no sabe romper con Galdós novelista. (...)"[320]

Mas algunos investigadores consideran que esas apreciaciones son erróneas[321] y para ello se valen de la comparación y reflexión de la obra del canario con la situación y dramas del teatro europeo[322], considerando que esta es la clave para entender los aires novedosos con los que impregnó a la situación teatral española en el paso del Ochocientos al Novecientos:

"*En efecto, el teatro de Galdós ocupa nada menos que treinta años (entre 1892 y 1922) de estrenos que, en su inmensa mayoría, fueron éxitos, y contribuyeron a introducir en el teatro español de la época conceptos, temas y fórmulas teatrales, en la línea de los autores cuya teatralidad define e inaugura la revolución dramática del siglo actual. El teatro de Galdós tiene una primera significación de ruptura no sólo con el teatro decimonónico, sino, y sobre todo, con el modelo social cuyo resulta fue la crisis española, que le tocó al autor –como a los demás españoles de clase media- sufrir. (...)"*[323]

"(...) Galdós propone un teatro que busque la autenticidad, potenciando el estudio de los personajes y de la acotación escénica, luchando contra los convencionalismo teatrales, analizando el hecho político y social y proponiendo soluciones a éste, destapando la hipocresía de la sociedad burguesa de la Restauración. No debemos olvidar que Galdós "escribe desde una facción de la burguesía, pero contra las aberraciones de la burguesía". A partir de nuevos presupuestos ideologicos y de nuevas técnicas teatrales similares a los existentes en Europa, Galdós forja el teatro moderno e

[320] RUIZ RAMÓN (2011), pp. 365-366.

[321] ALVAR (1970).

[322] Un estudio interesante, y hasta más práctico, que profundiza sobre este aspecto son las ideas actualizadas del investigador responsable de la obra *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo.* Véase: BERENGUER (2001), pp. 49-62.

[323] BERENGUER (1988), p. 17.

intenta tanto acabar con la decadencia del teatro de ese momento como inculcar al público un gusto por los nuevos moldes. (…) Resulta obvio decir que estas características de teatro libre y teatro leído son las que fraguan en el teatro moderno europeo: Galdós camina por esta misma vía y por ello se puede decir que sus obras están a la altura de la modernidad y del contexto europeo, (…).''[324]

No obstante, en todo este análisis sobre la producción de Benito Pérez Galdós como dramaturgo, de carácter somero y destacando a los principales estudiosos, ya que simplemente pretendemos presentar esta faceta, no hemos hecho referencia en ningún momento a los aspectos escenográficos de los estrenos que en vida realizó. La realidad es que, en las fuentes que hemos manejado, el literato no manifestó en ningún momento cuál podría ser su ideología o presupuesto escenográfico. Además, el único estudio sobre la escenografía de las puestas en escenas de Benito Pérez Galdós del que tenemos constancia es el del arquitecto Javier Navarro de Zubillaga, quien participó en 1993 en el *V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*.

Pese a ello, creemos conveniente y necesario que la figura de Benito Pérez Galdós esté presente en nuestro estudio porque hemos hallado toda una serie de estudios escenográficos que él mismo realizó de sus dramaturgias que nos obligan a incluirlo. Esos estudios nos permitirán profundizar y conocer de un modo práctico el pensamiento escenográfico que profesó en los montajes de sus textos ya que recordemos, como hemos visto en las líneas anteriores, tuvo una gran influencia y presencia en el proceso creativo de sus estrenos.

Estas reflexiones del espacio de sus dramas están en clara conexión con el Galdós dibujante. Por esta razón debemos centrarnos antes en esta faceta del escritor puesto que nos ayudará a explicar y contextualizar el porqué se enfrentó al diseño y reflexión del espacio escénico.

[324] BERMEJO (1997), pp. 732-733.

Según los investigadores[325], desde su más tierna infancia el escritor tuvo especial interés por la creación pictórica y dibujística[326]. Es en esta época cuando recibiría algunas nociones técnicas, pues recordemos que estudió en el liberal Colegio de San Agustín; la mismísima pintora Elizabeth Murray fue su profesora de inglés y es más que probable que se tratara en algunas de las sesiones sobre el maravilloso arte de la pintura[327]; y llegaría a participar en la *Primera Exposición Provincial de Canarias* en abril de 1892 con tres obras, dos bocetos a lápiz, que se llamaron *La Magdalena* y *Boceto sobre un asunto de la Historia de Gran Canaria*, y una acuarela, denominada *Una alquería.* Tanto este último, como el boceto de tema histórico, recibieron un reconocimiento oficial[328].

Desde entonces, el lápiz y el pincel acompañaron al Galdós literato y se convirtieron en complemento de su labor como literato. Parece ser que se que conservan, tanto en colecciones privadas como en la Casa-Museo Benito Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, una amplia evidencia de estas creaciones que se corresponden con las más diversas etapas de su biografía, tanto en dispares soportes (lienzos, tablitas de madera, caja de puros, cuartillas, cueros y en los papeles de sus manuscritos, borradores y pruebas de imprenta) como de temáticas variadas, como paisajes, motivos navales, diseños de mobiliario, estudios humanos y de elementos arquitectónicos. Posiblemente, los temas más famosos son sus caricaturas de personajes reconocidos, como los de Fernando León y Castillo. Aunque algunos de ellos tienen un carácter aislado, encontramos también toda una serie de dibujos que se estructuran en cinco álbumes que presentan una misma línea argumental. Nos referimos al ya citado álbum *El Gran Teatro de la Pescadería* (1862), pero también a los álbumes *Las Canarias* (ca. 1863-1864), *Atlas zoológico de las Islas Canarias* (ca.1866-1867), donde el literato recurre al dibujo, y más concretamente a la

[325] ARENCIBIA SANTANA (1998). pp. 135- 160; MILLER (2001); HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1995); HERNÁNDEZ GUTIERREZ (2006).

[326] Queremos destacar que no entraremos, debido a que se escapa de nuestros objetivos, en la profunda relación existente que se produjo entre pintura, literatura y artistas plásticos que el propio Galdós generó en vida. Pero si queremos dejar constancia de la complejidad y riqueza que produjeron estas vinculaciones a toda la obra del literato y que, en cierto modo, ayudan a completar y complementar su proximidad a las Bellas Artes. Este aspecto ha sido tratado por el investigador ALFIERI (1968).

[327] GARCÍA PÉREZ (1982).

[328] MILLER (2001), pp. 17-21.

caricatura, para manifestar sus críticas, opiniones y postura ideológica sobre personajes y temas relacionados con Canarias; y los álbumes que Stephen Meller llama *Álbum marítimo* y *Álbum arquitectónico* y que considera que proceden de los primeros años de la década de 1890[329].

Por tanto, teniendo en cuenta que el dibujo fue una práctica constante que desarrolló a lo largo de su vida[330], debemos entender que los estudios de escenografía de sus dramas que hemos documentado están en consonancia con su quehacer como creador de dramaturgias y que se insertan en el mismo proceso creativo de los mismos.

Como escribimos en líneas superiores, el estudio de Javier Navarro de Zubillaga es hasta el momento la única referencia bibliográfica que disponemos sobre un análisis de la ambientación espacial de la obra dramática de Galdós. Nuestra intención es continuar la línea de investigación que este arquitecto inició, complementándolo con los estudios de escenografías que Benito Pérez Galdós realizó de sus dramas.

Tras la reflexión de los propios dramas desde un punto de vista del texto, fundamentalmente de las acotaciones, Navarro determina el predominio de los interiores sobre los espacios exteriores en los dramas del canario:

> *"(…) Leyendo las acotaciones relativas a los decorados de las obras dramáticas galdosianas se llega a la conclusión de que Galdós fue, fundamentalmente, un autor de interiores.*
>
> *Sus obras Realidad, La loca de la casa, Voluntad y Casandra transcurren todas ellas en habitacionse; en La de San Quintín, Los condenados, Doña Perfecta, Electra, La fiera, Amor y ciencia, Pedro Minio y Celia en los infiernos, lo que no son habitaciones son*

[329] MILLER (2001), p. 35.

[330] Los investigadores dedicados a la faceta como dibujante de Benito Pérez Galdós han reiterado en varias ocasiones que el escritor solía realizar dibujos y garabatos de diversa índole en los manuscritos de sus distintas obras literarias. En este sentido debemos destacar la labor investigadora de Michael Schnepf, quien durante cinco años analizó fundamentalmente los dibujos de las novelas manuscritas conservadas en la Biblioteca Nacional de España y de la Casa-Museo Pérez Galdós. Para una mayor profundización sobre de sus investigaciones, nos remitimos a: https://mlc.ua.edu/profiles/michael-a-schnepf/ (06-04-2017 16:47).

patios, claustros o jardines interiores o semi interiores, terrazas, pasadizos cubiertos o portalones de una vivienda.

Sólo en obras épicas. Como Gerona y Zaragoza y en otras menos épicas, pero también épicas, como El abuelo y Alma y vida, aparecen escenarios de mayor amplitud, como plazas, arboledas y explanadas (...).''[331]

Junto a ello se reafirma en una especial preocupación que Galdós volcó a sus personajes, pues los describe perfectamente y precisa y acota sus acciones sobre el escenario:

"(...) Esta exactitud en la situación espacial de los personajes indica un afán de componer la escena, de igual modo que lo hacían los pintores de historia por esas fechas, de acuerdo a la situación dramática planteada, (...) en lo que al uso del espacio y a la disposición y movimiento de los personajes se refiere (...).''[332]

Además, asegura el interés del dramaturgo por detallar el mobiliario y los objetos en sus obras[333]:

"(...) Es de notar que Galdós, al describir los muebles y objetos que sitúa en sus escenario no se limita a poner aquéllos que son necesarios porque <<juegan>> en la acción, sino que se preocupa de crear con el mobiliario y los objetos y a veces incluso con los materiales, una ambientación apropiada al lugar en que se desarrolla la acción y a la gente que lo habita (...).''[334]

Con todo, apunta la exactitud en la distribución de los espacios interiores que Galdós desarrolló en sus dramaturgias:

"(...) Ya hemos visto en algunas de las acotaciones que describen las decoraciones de las obras teatrales de Galdós cómo está claramente reflejada la distribución de la casa en cuyo interior transcurren los dramas. Se podría hacer un plano siguiendo al pie de la

[331] NAVARRO DE ZUBILLAGA (1993), pp. 351-373.

[332] NAVARRO DE ZUBILLAGA (1993), p. 354

[333] Cuestión artística que le apasionó en gran medida ya que diseñaría gran parte del mobiliario de su casa de Santander, la llamada *Finca de San Quintín*, como se puede comprobar en los estudios de diseño de muebles y en el mobiliario conservados en Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

[334] NAVARRO DE ZUBILLAGA (1993), p. 357

letra las acotaciones, pues se describe dónde está cada puerta y adónde conduce, incluida la que comunica con la calle, dónde están las ventanas, si hay chimenea, etc. incluso, como se ha visto, se podrían incluir los muebles de todo tipo (…)."[335]

Después de todas estas reflexiones del mencionado arquitecto, podemos considerar que no cabe ninguna duda que Galdós emprendió en sus dramas un particular control de su puesta en escena puesto que realizó toda una serie de acotaciones que implicaban al director del montaje, a los actores y a los escenógrafos. Ahora bien, según las fuentes cotejadas, no podemos conocer con exactitud cómo este control se desenvolvió en los momentos en que se llevaban al escenario sus obras, es decir, el contacto directo con todo el equipo artístico, aunque reconozcamos que Galdós siempre tuvo un papel importante en el proceso creativo, como comprobamos en párrafos anteriores.

De este modo, aceptando que desde un punto de vista teórico las dramaturgias de Benito Pérez Galdós presentan toda una serie de acotaciones escenográficas de gran envergadura y precisión, consideramos necesario analizar cómo la crítica teatral del momento atendió a la escenografía de los diferentes montajes. Para ello nos valdremos del aludido estudio de Ángel Berenguer, quien recoge un número bastante importante fuentes hemerográficas, por no decir casi todas, sobre los estrenos teatrales que Galdós presenció.

Una vez que hemos realizado la lectura de estas críticas, llegamos a la conclusión que lo prima en todos momento es la figura de Benito Pérez Galdós, es decir, su valoración como dramaturgo y el análisis de sus dramas puesto que recordemos que su presentación en los escenarios españoles se produce cuando ya es un reconocido y famoso novelista, por lo que su repercusión es aún mayor al enfrentarse a una nueva manifestación artística al que tenía no tenía acostumbrado al gran público. Por otro lado, también hacen referencia ampliamente a la interpretación y dirección de las obras; cuestión lógica si tenemos en cuenta que participaron en estos montajes personajes muy mediáticos y de gran renombre del panorama teatral de estos años, como puede ser la actriz María Guerrero o el empresario teatral y director Emilio Mario.

[335] NAVARRO DE ZUBILLAGA (1993), p. 355

En lo que se refiere a las cuestiones escenográficas, el común denominador en las críticas que aparecen en la obra de Berenguer es que presentan una aparición muy marginal, normalmente ubicadas en el último párrafo del texto. Además de esta consideración, predominan las meras valoraciones positivas sin apenas descripción.

En general, se hace alusión a este aspecto cuando un reputado pintor-escenógrafo se hace responsable del decorado. Prueba de ello es el estreno de *Gerona*, en 1893, que sabemos que Giorgi Busato y Amalio Fernández fueron los autores de la escenografía:

> *"(...) Las decoraciones de Bussato y de Amalio son hermosísimas, pocas veces se habrá visto en esta materia nada más magistral"*[336]

Antes de este estreno se produjo los de *Realidad (*1892) y *La loca de las casa* (1893), pero de estos no encontramos ninguna referencia escenográfica en la prensa; lo que nos hace pensar que en los montajes donde no se alude a la escenografía, es porque se trata de un aspecto deslucido que los críticos consideran, en comparación con los otros, que no merecían ser destacados. De ahí que solo aparezcan cuando un nombre propio sea el encargado de los mismos. Así sabemos que Amalio Fernández realizó también los decorados de *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902) y *Santa Juan de Castilla* (1918); Eduardo Amorós y Blancas de *Amor y ciencia* en 1905; y Luis Muriel y López *Zaragoza* (1908):

> *"(...) El decorado, de Amalio Fernández, es nuevo y magnífico. Véase claramente que la empresa no ha escaseado gastos en él ni en el mueblaje, que era rico y apropiado."*[337]

> *"(...) La mise en scene espléndida. Las decoraciones de Amalio Fernández, una obra maestra de la pintura escenográfica. Mil plácemes el pintor, a la dirección y a la empresa por haber montado la obra como se merecía. A tout seigneur, tout honneur."*[338]

[336] <<Gerona>> (04-02-1893). *El Correo*. Extraído de BERENGUER (1988), p. 98.

[337] PERERA (31-01-1901) Extraído de BERENGUER (1988), p. 206.

[338] LASERNA (31-01-1901). Extraído de BERENGUER (1988), p.227.

"(...) Las cuatro decoraciones son preciosas y toda la indumentaria, digna de competir con la mejor que pueda verse en los teatros extranjeros (...)."[339]

"(...) En suma, un conjunto excelente, y las dos decoraciones nuevas, nuevo testimonio del rumbo de la empresa y de la pericia escenográfica de Amorós y Blancas."[340]

"(...) También alcanzaron los aplausos, y no en pequeña parte, a Muriel, que ha pintado para Zaragoza cuatro hermosas decoraciones."[341]

"(...) Las dos decoraciones de Amalio Fernández y la indumentaria son de una admirable propiedad. Con tan exquisitos cuidados, la gran actriz ha evidenciado su profunda admiración por el autor de tantas páginas imperecederas."[342]

Como podemos comprobar, se tratan de escuetas alusiones donde simplemente se reconoce la autoría y el número de decorados y se lleva a cabo enjuiciamiento positivo del trabajo de la puesta en escena. Sin embargo, desde un punto de vista técnico, también se puede afirmar que desarrollaron la habitual escenografía basada en de telones pintados propia del siglo XIX.

En todo el volumen de Ángel Bereguer tan solo encontramos un único artículo de prensa dedicado al aspecto escenográfico de los montajes de Benito Pérez Galdós. Se trata de un amplio texto donde, además de reconocerse y valorarse positivamente el trabajo de Amalio Fernández en el montaje *Alma y vida*, se desarrolla una extensa descripción de los diversos decorados que este creó.

Aunque por el mero hecho de haber realizado esa pormenorizada reseña del aparato escénico nos encontramos ante una fuente relevante, se acentúa porque se reconoce la influencia que pudo haber tenido Pérez Galdós en la confección de las escenografías, facilitando la tarea a los propios escenógrafos; y, además, se afirma su necesidad y deseo

[339] MISS-TERIOSA (10-04-1902). Extraído de BERENGUER (1988), p. 249.

[340] LASERNA (08-11-1905). Extraído de BERENGUER (1988), p. 352.

[341] PABLILLEA (05-06-1908). Extraído de BERENGUER (1988), p.393

[342] FLORIDOR (09-05-1918). Extraído de BERENGUER (1988), p. 475.

de controlar y recrear de forma deliberada y detallada todos los elementos escenográficos del drama:

> *"D. Benito Pérez Galdós constituye excepción entre los autores dramáticos, tocante a la parte activa y personalísima que pone en la representación de sus obras.*
>
> *Es lo único, o casi lo único, de aquéllos que colaboran con el escenógrafo y el sastre a modo de prestar a los sucesivos cuadros que forman las escenas de la obra, el carácter, el relieve, la expresión plástica que han menester.*
>
> *Se presta el hecho a consideraciones generales, que omitiremos por falta de espacio y de tiempo.*
>
> *Pero es lo cierto, y nadie tome censura de nuestras palabras, que en general los autores, considerando (a nuestro juicio equivocadamente) como cosa harto accesoria el decorado y vestuario, tan sólo se preocupan de aquellos detalles escenógrafos e indumentarios que al urdir la trama de sus obras les parecen convenientes para el desarrollo de la acción. Justamente por no cuidarse más que de esos detalles (que suelen ser la desesperación de escenógrafos y sastres) y no atender al gran conjunto decorativo que en el teatro deben de formar libro, interpretación, decoraciones y trajes, dejan de dar a sus obras todo el efecto que ellas piden y hasta suelen perjudicarle notoriamente. Vale la pena que se preocupen de ello.*
>
> *D. Benito Pérez Galdós, por hábito de novelista, que necesita crear el fondo y las figuras con todos sus detalles para componer el cuadro, y también por aficiones particulares a las artes gráficas, que hasta suelen mover sus manos a ensayarse en el manejo de lápices y pinceles, siempre tuvo tales cuidados, y con más razón en la obra que hoy se estrena en el teatro Español, titulada Alma y vida, no porque toda ella un carácter pintoresco, que le imprimen, de una parte, la acción, llena de variados episodios en que intervienen muy distintos personajes, y de otra parte, la época en que dicha acción se desarrolla, que es la del reinado Carlos III (...)."*[343]

No cabe duda que estas palabras corroboran lo que ya adelantabamos: Galdós tuvo una alta participación en el proceso creativo de sus montajes; quizás mucho más de lo que

[343] MÉLIDA (09-04-1902). Extraído de BERENGUER (1988), p. 240.

pensamos y que, en cierto modo, es coherente puesto que, como creador del drama, tenía una visión global de toda la obra, al menos desde el punto de vista de la historia, los personajes y ambientación[344]. De ahí que eligiera actores y actrices o estuviera presente en las primeras lecturas y en los ensayos generales, ya que era el momento en que podría ofrecer algunas pautas sobre sus personajes a los intérpretes. Esto es algo que ya en las fuentes epistolares pudimos observar, pero con la anterior transcripción de Mélida, también podemos afirmar ofrecía sus pautas a los responsables del espacio escénico.

Esta constante presencia de Galdós puede traducirse también en su deseo de tener controlado todas partes que componían la puesta en escenas de sus dramaturgias ya que podría pretender que su obra fuera respetadas por todos aquellos agentes necesarios para su representación. Si damos por válida esta afirmación, los escenógrafos seguirían las pautas establecidas por Galdós y prueba de ello es el montaje de *Alma y vida*, en el que Amalio Fernández creó cuatro escenografías en telas pintadas que respetaron las acotaciones de Benito Pérez Galdós. Para comprobarlo no hace falta más que comparar la descripción de José Ramón Melida y la dramaturgia del canario. Por un lado añadimos el texto del crítico:

> *"(...) D. Amalio Fernández, nuestro gran escenógrafo, ha sabido interpretar a maravilla los sentimientos del autor.*
>
> *Cuatro actos tiene el drama. El primero nos descubre un zaguán de casa grande, compuesto por una amalgama de elementos arquitectónicos que parecen revelar las épocas ya recorridas por la noble estirpe de la dueña de la casa, la duquesita anémica. A un lado, puerta gótica de capilla; al medio, en las ménsulas de la techumbre, fantasía plateresca; al fondo, gran portada del siglo XVII, con su portón de cuarterones y sus postigos; todo lleno de blancas molduras, entre cuyo árido claro oscuro se destacan los vivos colores de un blasonado repostero.*

[344] Y, desde el punto de vista de la crítica, él era el principal responsable del éxito o fracaso del montaje, por lo que era consciente de su responsabilidad. De ahí que el día de estreno, como ya afirmó en su autobiografía, y transcribimos en párrafos anteriores, estuviera presente, siendo luego requerido por el público para que subiera al escenario y recibiera las correspondientes ovaciones y aplausos, como confirma la prensa. Véase por ejemplo: BERENGUER (1988), pp. 267-271 y 247-249.

En tan característico fondo se mueven figuras cortesanas de blanco peluquín, lacayos con vistosas libreas alumbrando con faroles el camino de la linda dama que viene, cual delicada joya en lujoso estuche, dentro de una silla de manos de Luis XV, con talla dorada y pintura al pernis Martín. Famoso cuadro.

El segundo encanta por diferente estilo. En él campea la pastoral, cual la soñaron los poetas bucólicos, cual la simularon en Versalles y en la petit Trianon, cual la pintó Watteau, que ha inspirado algunos de los trajes.

El fondo es obligado jardín de la época que creó la arquitectura de los jardines. Con sus bojes recortados en formar arquitectónicas, bancos de piedra, escalinata con balaustrada y terraza, en la que destaca el palacio señorial, risueño y gracioso.

No lo es menso el contraste que allí se ofrece entre los pastores fingidos con rasos, cintas y prendidos y los rudos pastores que del monte vienen con ásperas zamarras y las greñas sobre los curtidos rostros.

El cuadro tercero, la alquería, trozo de cripta o de catedral románica abandonada, bajo cuyas robustas bóvedas, sustentadas por columnas con ornamentados capiteles, estalla el drama es de un efecto muy grandioso, distinto de los anteriores.

Y la acción dramática que allí se desarrolla, a la opaca luz de un velón lucenesco y a los lívidos resplandores de la tempestad, tiene gran relieve, ene l que son notas pintorescas y terribles a un tiempo las gitanas, las brujas, como las laman con su pelambrera blanca, sus vestidos míseros con dejos garbosos y sus pies descalzos, tipos acabadísimos cual hasta ahora no los había producido el realismo en el teatro.

En fin, el último cuadro, la sala del histórico palacio, en cuya severidad brillan los aceros de las armaduras de los antepasados es, por otro estilo, muy acabado.

La presentación de la obra, como el público ha de ver, es muy bella y originalísima, lo cual es debido en gran parte al acierto verdaderamente admirable con que D. Amalio Fernández ha dado a cada uno de esos fondos su verdadero carácter, su fisionomía típica y entonación justa. La decoración del primer acto, por lo bien compuesta, y la del segundo por ser un gran paisaje muy bien hecho, honran al pintor.

Reciban de él el autor nuestros plácemes."[345]

Por el otro incluimos las acotaciones de los actos del dramaturgo:

"ACTO PRIMERO

EL JUICIO

Sala baja en el castillo-palacio de Ruydíaz.

En el testero del fondo, hacía la izquierda, casi junto al ángulo, una puerta de gran tamaño y altura, de arquitectura del Renacimiento, cerrada por batientes practicables, en uno de los cuales hay un postigo también practicable. Al comenzar la escena VIII los criados abren la puerta en toda su anchura.

En la pared de la derecha, segundo término, puesta que conduce a una galería o claustro bajo: en primer término, otra pequeña. Entre ambas, lujosos muebles de la época, y un canapé de corto tamaño, portátil. En la pared, retratos del Duque o Duquesa de Ruydíaz (siglo XVI o siglo XVII).

En la pared de la izquierda, primer término, una puerta de estilo gótico, con montante alto practicable, condice a la sacristía del oratorio del palacio.

Junto al portalón del fondo, una alacena; frente a la entrada de la sacristía, una mesa y dos sillas. Arcones o bancos de nogal en los sitios no ocupados por los muebles que se indican.

Es de noche. Comienza el acto en la oscuridad.

Derecha e izquierda se entienden del espectador. (...).

ACTO SEGUNDO

LA PASTORELA

[345] MÉLIDA (09-04-1902). Extraído de BERENGUER (1988), p.241

Jardín ante el palacio de Ruydíaz: la fachada de éste, grande, irregular, aparece al fondo; una de sus alas se extiende a la izquierda.

Componen el jardín en sus primeros términos setos o taillis recortados, en dos tamaños: el del cipres, de altura como de dos metros, y el del boj, de medio metro formando un paterre, en cuyos compartimentos crecen arbustos y plantas diversas.

A la izquierda y derecha dos pabellones de cortado ciprés, cuya entrada es invisible para el público. Dichos pabellones, abiertos por arriba, figuran en la representación de la Pastorela la cabaña de Alcimna y la gruta de Liriope. El seto o taillis deben ser de la altura conveniente para que las señoras que están dentro puedan asomar, subidas a una silla, mostrando el busto.

En cada uno de estos pabellones de arquitectura jardinera, un banco angular, de piedra, componiendo la decoración.

En el fondo amplia escalinata con artísticos jarrones y grupos de escultura. El foro derecha, en el arranque de la escalinata, ofrece paso franco para todas las salidas y entradas del parque y jardín. El foro izquierda conduce a las dependencias del palacio.

Corpulentos árboles extienden por lo alto sus ramas cubriendo toda l escena. Por entre el follaje se filtra la viva luz de un día sereno de Junio. Gran profusión de flores en platabandas, arbustos y enredaderas.

Una o dos sillas rústicas, ligeras, para el servicio de la escena. (...).

ACTO TERCERO

LA CACERÍA

Alquería instalada en los aposentos bajos de la parte del castillo de Ruydíaz que se ha preservado de la ruina.

Las robustas bóvedas y alguna puerta medieval revelan la antigüedad y primitivo carácter de la construcción, así como los aperos de ganadería y labranza indican un objeto muy distinto del de su origen.

Gruesos pilares y sólidos muros sostienen bóvedas de desigual tamaño: las de la izquierda forman un pasadizo estrecho; las de la derecha espaciosa crujía, en cuyo fondo hay una puerta que da al campo.

A la izquierda, primer término, poterna antigua que da un prado y al glacis de la antigua fortaleza. En el segundo término, un hueco por donde se va a la cocina y a las habitaciones de Toribia. A la derecha, paso a los establos y corrales. De la primera bóveda de la izquierda pende una cadena, donde se cuelga el candilón. Frente al primer pilar, un asiento rustico cubierto de pieles sirve para descanso de la señora Duquesa.

A la derecha, no lejos de la puerta de los establos, una mesilla y dos banquetas, y en la pared próxima una alacena practicable. En el primer pilar y en los muros, algunas estampas piadosas, entre ellas un cuadro de las ánimas.

Principia la escena al caer de la tarde. Oscurece gradualmente. (...).

ACTO CUARTO

EL OCASO

Estancia lujosa en el palacio de Ruydíaz, decorada con magníficos bargueños, arcones y arquetas, cuadros antiguos, panoplias con armas de todas las clases.

Puerta al fondo, que es la comunicación principal, y puerta a la derecha, que conduce a las habitaciones privadas de la Duquesa. A la izquierda un gran ventanal.

En el primer término de la izquierda, un canapé colocado a lo largo; al pie del mismo y en el centro del escenario, un sillón antiguo, de cara al público. Tras el canapé una mesa, con luces resguardadas por pantallas. Es de noche. (...).''[346]

Por tanto, y analizando ambos textos, podemos afirmar que Amalio Fernández siguió las acotaciones del escritor, pudiéndose considerar que esta fuera la tónica de los diversos montajes que estrenó. Aunque la imposibilidad de hallar fuentes artísticas no nos permite afirmarlo con rotundidad.

[346] PÉREZ GALDÓS (2010), pp. 307, 334, 366 y 393.

No obstante, lo que sí podemos confirmar es que la relación entre Galdós y Fernández era bastante más estrecha de lo que hasta ahora se ha considerado, como se puede comprobar en la correspondencia que mantuvieron ambos. Estas fuentes epistolares se conservan en la Casa-Museo Pérez Galdós. Algunas se han mantenido al margen de las investigaciones de ambos artistas. En total se custodian alrededor de una veintena de cartas, cuyas fechas se encuadran entre 1893 y 1918, es decir, desde el momento en que tenemos constancia de la primera colaboración del escenógrafo con escritor (recordemos que fue en el estreno de *Gerona*, acaecida en 1893 en el Teatro Español de Madrid) hasta la última (que tuvo lugar en el montaje de *Santa Juana de Castilla* en 1918 en el Teatro de la Princesa de Madrid).

Es honesto confirmar que en la mencionada institución tan solo se conservan las cartas escritas por Fernández a nuestro artista. No obstante, no es óbice para que las consideremos de vital importancia en nuestra investigación puesto que nos demuestra el apego y consideración que le profesaba Amalio Fernández a Don Benito; pues en ocasiones recibía los bocetos o apuntes escenográficos antes que los propios empresarios teatrales encargados de la puesta en escena de sus dramaturgias, le informaba del proceso creativo de la confección de las escenografías y hasta del procedimiento del pago por el trabajo realizado[347]. Además, en estas cartas se puede comprobar que el decorado usado en *Gerona* no pertenecía al empresario del Teatro Español o a la compañía, a cuya cabeza se encontraba Antonio Vico[348], responsable de su puesta en escena, sino al propio Galdós[349].

[347] Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 19 de septiembre de 1893. Casa-Museo Pérez Galdós ; Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 26 de mayo de1894. Casa-Museo Pérez Galdós; Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 2 de junio de 1894. Casa-Museo Pérez Galdós; Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 26 de diciembre (no dice la el año, pero es muy probable que sea 1900). Casa-Museo Pérez Galdós; Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 4 de enero de 1901. Casa-Museo Pérez Galdós; Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada el 14 de febrero de 1918. Casa-Museo Pérez Galdós. Veáse el anexo del presente trabajo.

[348] HERRERA HERNÁNDEZ (2009).

[349] Carta escrita por Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Fechada 23 de agosto de 1898. Casa-Museo Pérez Galdós.

De modo que, esta correspondencia, al fin y al cabo, nos está indicando la importancia que para Galdós tenía el aspecto visual de sus dramas[350]. Pero, al mismo tiempo, nos indica el peso e influencia que tenía sobre el trabajo de Amalio Fernández, pese a que el canario no pertenecía oficialmente a las diferentes compañías teatrales que se encargaron de llevar sus dramas a los escenarios. Lo que nos lleva a poder reafirmarnos en nuestra idea del intento de Galdós de controlar todo lo concerniente al proceso creativo de sus dramas, no solo desde el punto de vista de su concepción textual[351], sino también en su representación sobre el escenario.

Tal hipótesis queda reforzada al comprobar en los diferentes planos y apuntes escenográficos, la gran mayoría inéditos y no tenidos en cuenta en los estudios de Galdós. Le adjudicamos su autoría puesto que se encuentran ubicados en los manuscritos de sus dramas y en las copias de estos con correcciones y anotaciones del propio escritor[352]. Su importancia para nosotros radica en que traducen en imagen, mediante el dibujo, fundamentalmente a lápiz, las acotaciones escritas del espacio escénico en que Galdós enmarca sus obras.

Conviene decir que nos resulta complicado determinar si estos estudios fueron previos a las acotaciones escritas o si se produjeron de manera inversa. Aunque como recoge Michael Schnepf, Pérez Galdós llegó a firmar:

> "(…) *Antes de crear literariamente los personajes de mis obras los dibujo con el lápiz para tenerlos delante mientras hablo de ellos (…).* "[353].

Por tanto, y siguiendo esta afirmación, no sería extraño que en algún momento diseñara el espacio escénico de sus dramas previamente mediante el dibujo antes que con la escritura. Aunque el sentido común también nos dice que su condición como literato primaría sobre cualquier otra actividad artística por lo que le obligaría a escribir primero

[350] Recordemos el extracto de la carta añadida en párrafos superiores que Galdós envió a Manuel Tolosa Latour donde manifiesta su descontento por el decorado usado en el estreno de *Doña Perfecta*.

[351] BERENGUER (2001), p. 51.

[352] Estos se hallan conservados fundamentalmente en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase: SMITH (1985) y WILLEM (1986).

[353] SCHENEPF (2004), p. 193.

y luego realizar la transcripción visual del ambiente de sus historias, puesto que para él podría ser una ayuda para concienciarse de su factibilidad a la hora de llevarse a escena. No obstante, afirmar un u otro método es una gran temeridad por nuestra parte al carecer de fuentes fehacientes que nos confirmen en qué momento del proceso creativo de sus dramas realizó los estudios y planos escenográficos que hemos incluido en el presente estudio.

Desde un punto de vista cronológico, el primer dibujo escenográfico [Fig. 1] que destacamos es el que se publicó en el catálogo de la exposición *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno* que se celebró en la Casa-Museo Pérez Galdós en 2001 y que se corresponde con el que aparece en la primera página de una copia del manuscrito original con correcciones de Galdós de *Realidad*[354]. Estrenada el 15 de marzo de 1982 en el madrileño Teatro de la Comedia[355], se trata de un auténtico plano escenográfico donde acota el lugar de la acción: la sala de la Casa de Orozco. En él ubica las puertas, que indican las entradas y salida de los actores, y los lugares que existen tras ellas: el salón, la sala de billar, el despacho y la alcoba. Este plano ocupa la mitad superior del folio mientras que en la parte inferior aparece las acotaciones, algo más detalladas, incluso, que las que aparece en las publicaciones que realizó el dramaturgo[356].

[354] HERNÁNDEZ SANTANA y MENDOZA de BENITO (2001), p. 36.

[355] BERENGUER (1988), p. 31.

[356] PÉREZ GALDÓS (2009), pp.15-113. La obra fue publicada en vida de Galdós en tres ocasiones: 1892, 1915 y 1918.

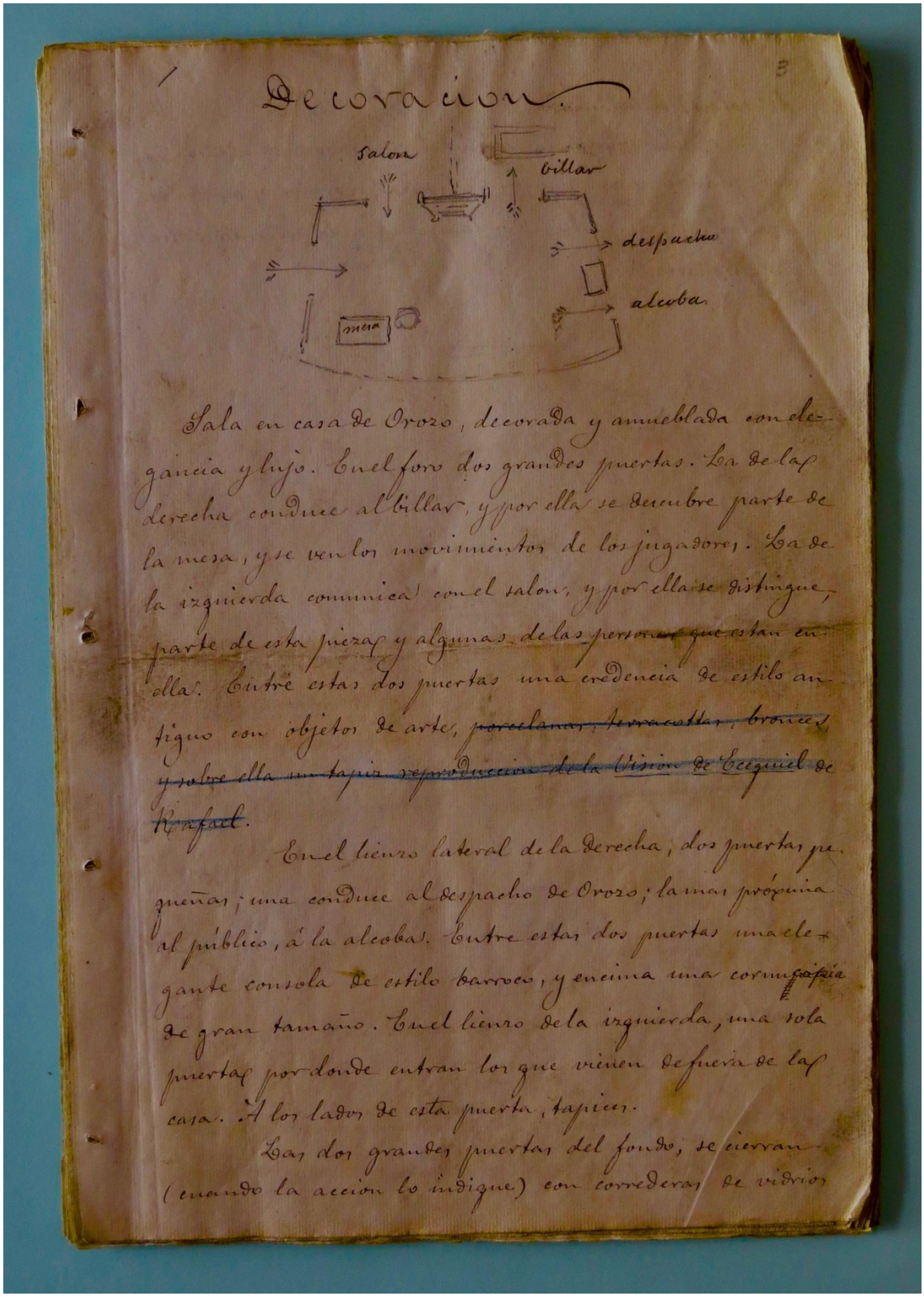


Fig. 1. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del primer acto incluido en la copia del manuscrito de Realidad*. 1892. Lápiz sobre papel. 34,5x22,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

El anterior plano Galdós nunca lo llegaría a publicar en ninguna de las ediciones que se publicaron cuando estaba vivo. Sin embargo, cuando se editó por última vez en vida la obra teatral *Voluntad*[357], el propio Galdós incluyó otro plano escenográfico donde acota el lugar de la acción [Fig. 2]. Recurre a una leyenda en el que deja claro los elementos de *attrezzo* y las ubicaciones de las puertas para entradas y salidas de los intérpretes. Los tres actos de la obra transcurren en el mismo lugar: en la trastienda de un comercio; aunque en distintos momentos del día. La diferencia con respecto al resto de los dramas publicados por Galdós es que en esta ocasión las acotaciones no fueron escritas sino que se mostraron visualmente. De modo que la novedad radicaría en que no recurrió a la palabra para precisar el espacio sino en la utilización de un esquema visual que incluyó en la publicación de su texto.

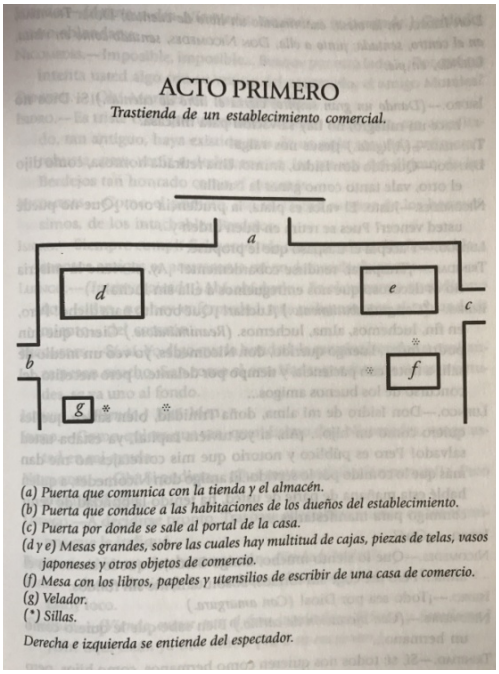


Fig.2. Pérez Galdós, B. Reproducción de *plano escenográfico de Voluntad*. 1895. Extraída de PÉREZ GALDÓS (2009), p. 525.

[357] PÉREZ GALDÓS (1907). Según el estudio de Ángel Berenguer (1988), la obra teatral se estrenó el 20 de diciembre de 1895 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

En 1901, en el Teatro Español de Madrid, se produjo el estreno exitoso de *Electra*, cuya puesta en escena corrió a cargo de Amalio Fernández. En la Casa-Museo Pérez Galdós se conserva una copia de la obra del manuscrito original, aunque firmada y con correcciones del propio Galdós, en el que se incluye en la página ochenta y cuatro un plano del acto tercero [Fig. 3] que creemos que es de su propia autoría y que como ocurrió con el de *Realidad*, reproduce a través del dibujo sus acotaciones escritas:

> *"Laboratorio de Máximo. Al fondo, ocupando gran parte del muro, rompimiento con un mamparo de madera en la parte inferior, de cristales en la parte superior, el cual separa la escena de un local grande en que hay aparatos para producir energía eléctrica. La puerta practicable en el zócalo de este mamparo comunica con la calle.*
>
> *A la derecha, primer término, un pasadizo que comunica con el jardín de García Yuste. En último término, una puerta que comunica con las habitaciones privadas de Máximo y con la cocina. Entre la puerta y el pasadizo, un estante de libros.*
>
> *A la izquierda, puerta que conduce a la estancia donde trabajan los ayudantes. Junto a dicha puerta, un estante con aparatos de física y objetos de uso científico.*
>
> *En el fondo, a los lados del rompimiento y en el zócalo de madera, estanterías con frascos de sustancias diversas y libros. En el ángulo de la derecha, un aparados pequeño.*
>
> *A la izquierda de la escena, la mesa de laboratorio con los objetos que en el dialogo se indican. Formando angulo con ella, la balanza de precisión en un soporte de fábrica.*
>
> *En el centro, una mesa pequeña para comer. Cuatro sillas. (...)"*[358]

En la revista *El Teatro*, publicada en abril de 1901, se publicó una foto correspondiente a este acto donde aparecen los personajes de *Mariano, Máximo* y *Electra.* Si la comparamos con las acotaciones escritas del escritor se puede comprobar que se reproducen esas estanterías y la mesa pequeña para comer. Mas si también las cotejamos con el plano que incluimos, observamos que el cartel que aparece al fondo de la escena lleva escrito *Hornos*, lo que coincidiría con la anotación de Pérez Galdós de *Cuarto del horno y los ayudantes* que escribió en la parte izquierda del dibujo. De este modo quedaría

[358] PÉREZ GALDÓS (2010), p.225.

evidenciada nuevamente la influencia que ejerció en Amalio Fernández las acotaciones escritas y el plano escenográfico que Galdós había realizado previamente, como evidenció José Ramón Mélida en la crítica que reproducimos en párrafos superiores sobre el montaje de *Alma y vida* (1902) y que también contó con la escenografía de Fernández.

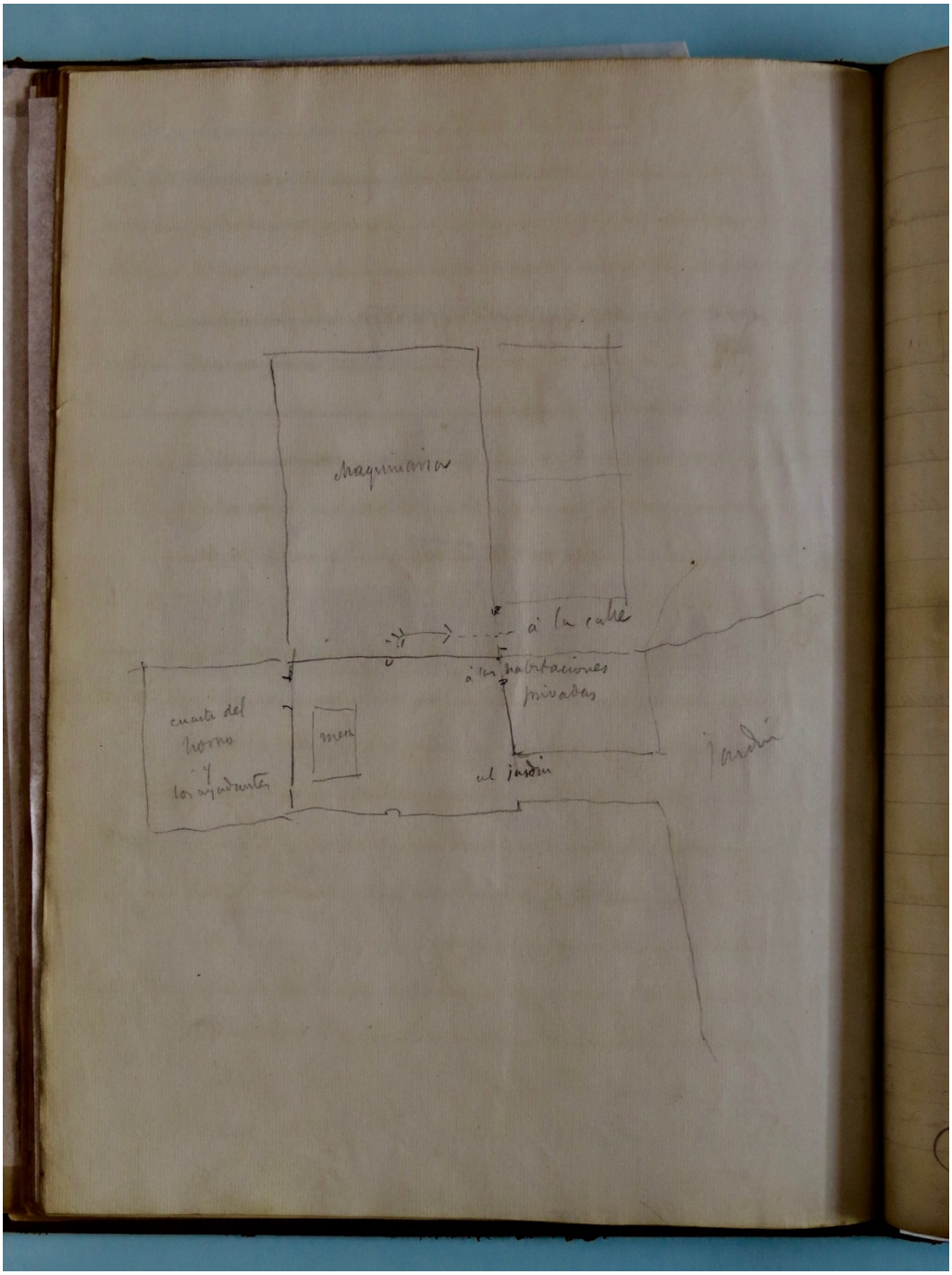


Fig. 3. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del tercer acto incluido en la copia del manuscrito Electra*. 1901. Lápiz sobre papel. 29,5x21,5 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Los últimos planos de los que tenemos constancia que el propio Galdós realizara se encuentran en la página dos y setenta y ocho del manuscrito autografiado por Galdós de la obra teatral *Pedro Minio*[359] en el que incluyó dos planos de cada uno de los dos actos en que se divide el texto[360]. El primero de ellos [Fig. 4] se trata del patio de recreo en el Asilo de Nuestra Señora de la Indulgencia en que no hay una leyenda, como en el anterior caso, sino que aparece escrito la palabra *ventanal* y la ubicación, a través de la representación de rectángulos de las mesas y el banco tal cual aparecen en las acotaciones escritas que fijó el autor del texto del primer acto[361]. En el segundo [Fig. 5], la vivienda privada del patrono de la Indulgencia del segundo, vuelve aparecer escrito *ventanal,* pero no se señala ningún elemento de attrezzo. Ambos planos están ubicados en la parte superior del folio ocupando la mitad del mismo mientras que el resto se encuentran las acotaciones escritas por Galdós que, salvo algunas palabras, en nada difieren de cuando se publicó en vida del autor[362].

No cabe duda que estos tipos de planos no son tan espectaculares si los comparamos con los tradicionales bocetos escenográfico del Ochocientos que hasta nuestros días han llegado. Pero aunque estilísticamente no guarde relación ninguna, creemos que están en clara consonancia con la mentalidad del dramaturgo decimonónico de especificar detalladamente el espacio en el que transcurre su drama; y, en realidad, tampoco fueron tan excepcionales puesto que otros creadores hicieron similares planos[363].

[359] El estreno de la obra tuvo lugar el 15 de diciembre de 1908 en el Teatro Lara de Madrid. Véase: Véase: BERENGUER (1988), p. 32.

[360] Conservado en el Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós.

[361] PÉREZ GALDOS (2011), p. 173.

[362] PÉREZ GALDOS (2011), p. 205.

[363] Véase la lámina 212 incluida de ARREGUI (2009).

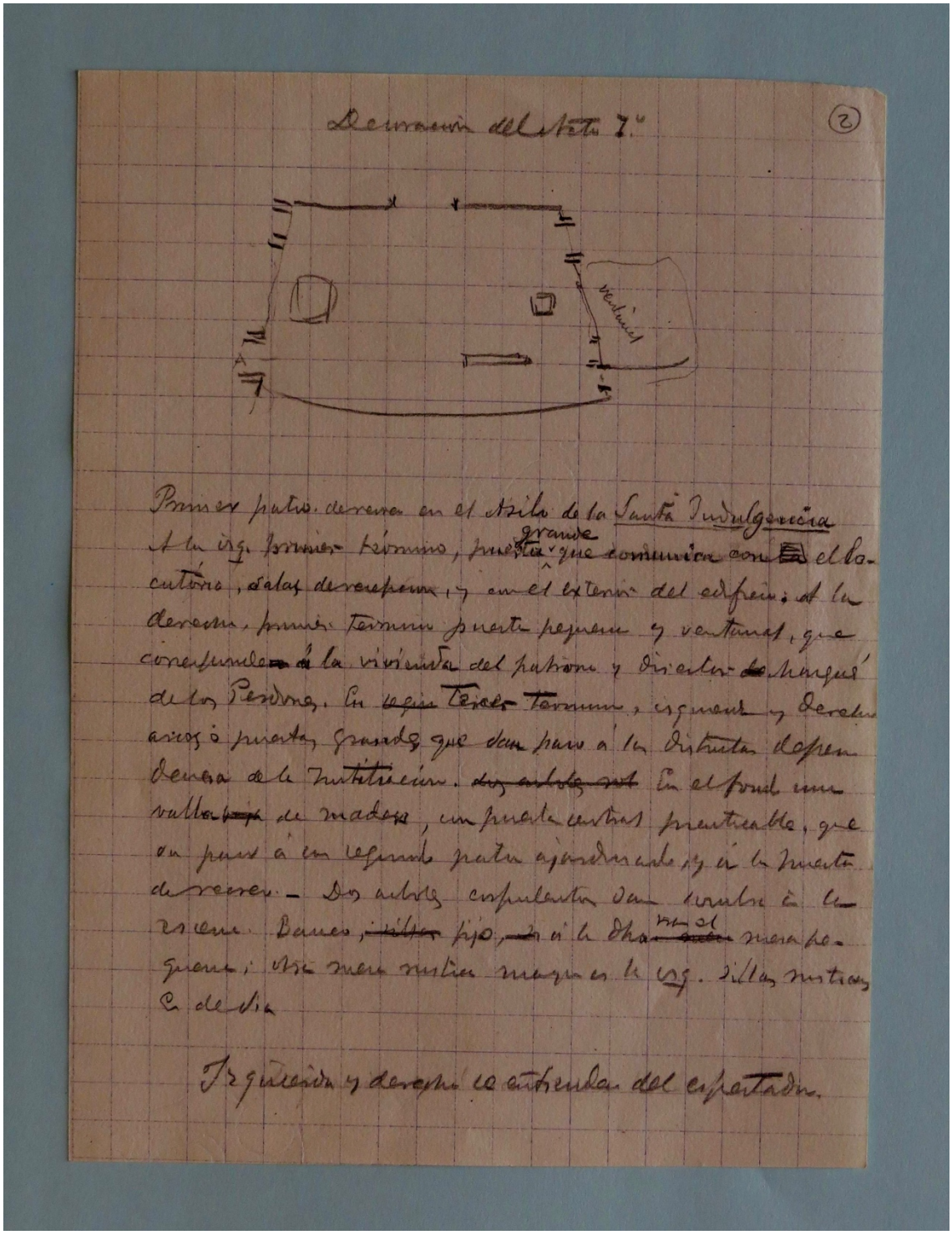


Fig. 4. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del primer acto incluido en el manuscrito original Pedro Minio*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,3x16,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

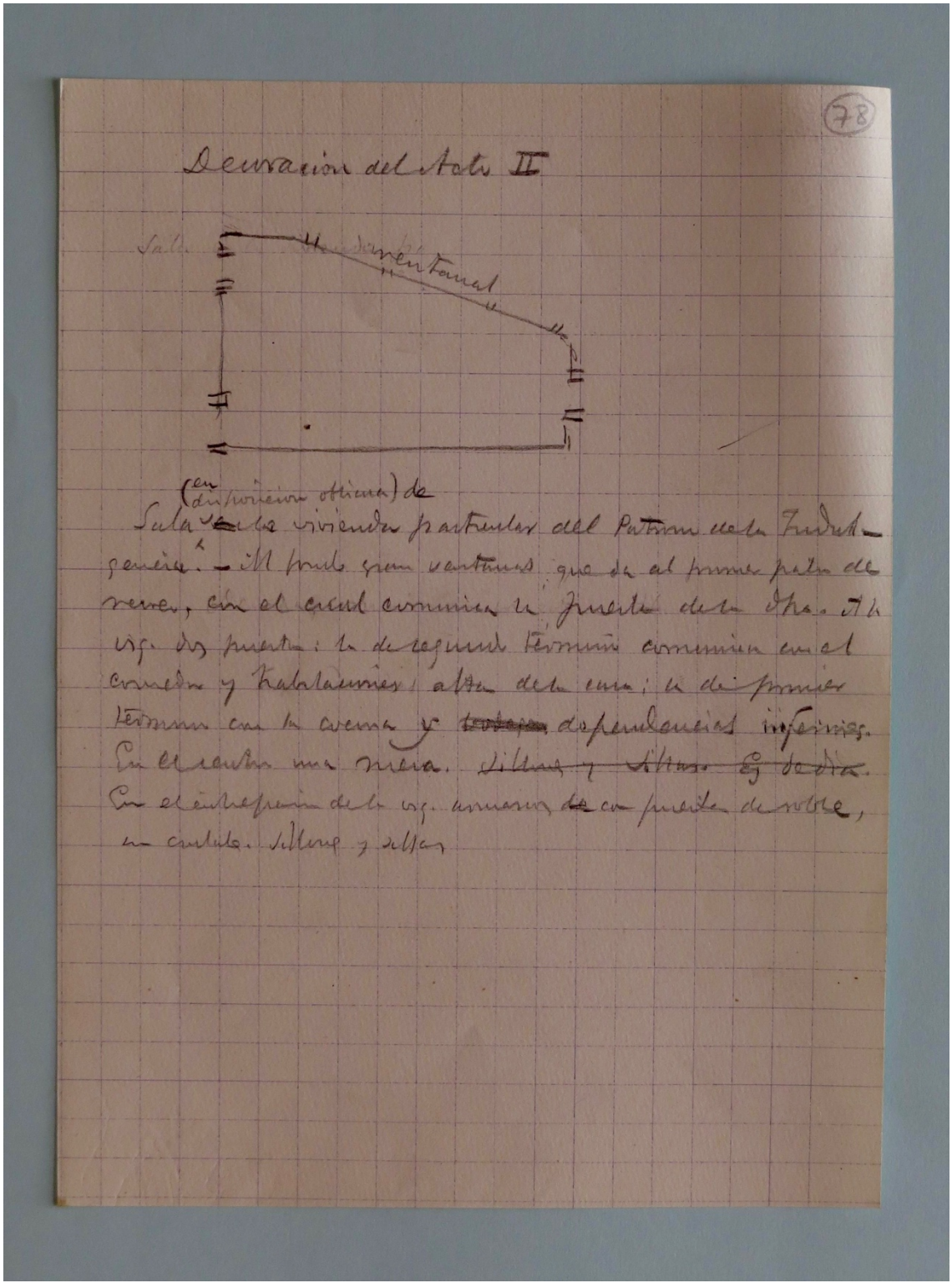


Fig. 5. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en el manuscrito original de Pedro Minio*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,3x16,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

En cualquier caso, los siguientes dibujos que a continuación seguimos aportando a esta investigación los consideramos fundamentalmente apuntes o estudios escenográficos debido a sus características que a continuación detallaremos.

En este sentido, y a partir nuevamente de criterios basados en el año de su estreno, los primeros que queremos tratar se corresponden con los que aparecen en la primera página del manuscrito de Galdós de *La loca de la casa: novela dialogada*[364], estrenada el 16 de enero de 1893 en el Teatro de la Comedia de Madrid[365].

Si los observamos [Fig. 6], podemos comprobar que no son dibujos precisos sino que parecen trazos resultados de una creación rápida realizados a través de tinta. En el de mayor tamaño se puede observar en el centro de la composición tres grandes vanos rematados con arcos medios de puntos. No es difícil concluir si se tratan de puertas o grandes ventanales acristalas, pero lo cierto es que en una de ellas se puede observar un especie de arbusto. En los laterales, tanto en el izquierdo como en el derecho, se aprecian dos puertas a cada lado y en el primer término de la composición sendas columnas (una simplemente delimitada con una línea). Lo más llamativo es la escalera que aparece en el lado izquierdo. Por su parte el segundo dibujo, de menor tamaño es bastante similar pero el arbusto y las puertas laterales han desaparecido. Debido a estas características, es difícil ubicar la escena en un acto concreto del drama pero bastante probable que la escalera sea el elemento clave que nos permita ubicar este estudio en el primero acto debido a la acotación que aparece que realiza Galdós sobre el mismo:

> *" (...) Salón de planta baja en la torre o casa de campo de Moncada, en Santa Madrona.-Al fondo, galería de cristales que comunica con una terraza, en la cual hay magníficos arbustos y plantas de estufa, en cajones.-En el foro, paisaje de parque, frondosísimo, destacándose a lo lejos las chimeneas de una fábrica.-A la derecha, puertas que conducen al gabinete y despacho del señor de Moncada.-A la izquierda, la puerta del comedor, el cual se supone comunica también con la terraza.-A la derecha de esta, se ve el arranque de la escalera, que conduce a las habitaciones superiores de la casa y al oratorio.-A la derecha, mesa grande con libros, planos y recado de escribir.-A la*

[364] Conservado en la Casa-Museo Pérez Galdós.

[365] BERENGUER (1988), p. 31.

izquierda, otra más pequeña con una cestita de labores de señora.-Muebles elegantes.-Piso entarimado.-Es de día. (...).”[366]

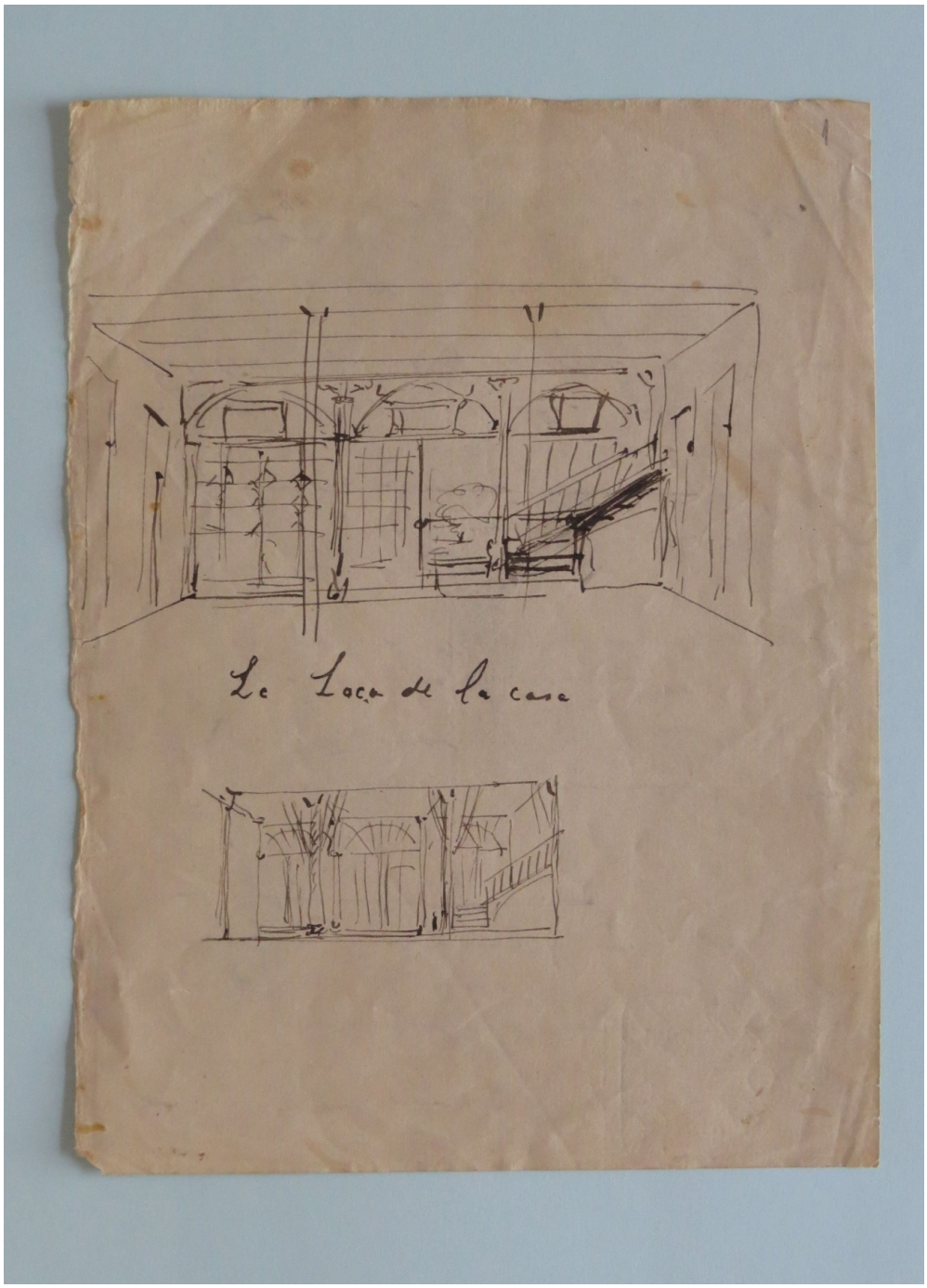


Fig. 6. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto primero incluido en el manuscrito original de La loca de la casa*. 1893. 22,4 x 16,7 cm. Tinta sobre papel. Casa-Museo Pérez Galdós.

[366] PÉREZ GALDÓS (2009), p. 119.

Los siguientes estudios escenográficos que incorporamos se incluyen en la copia del manuscrito de Galdós del drama *Mariucha*, conservado en la Biblioteca Nacional de España y cuya portada está firmada por el propio autor. La obra se estrenó el 16 de de julio de 1903 en el Teatro Eldorado de Barcelona. En su interior encontramos, además de correcciones del propio autor[367], cuatro dibujos. Dos de ellos, los ubicados en la página setenta y seis y correspondientes al acto quinto, fueron publicados por Michael Schnepf en 2008[368] [Fig. 9]. Se tratan de un plano y de una especie de estudio de diseño escenográfico que están tachados. Por su parte los otros dos, dados a conocer en este estudio, se encuentran en el recto y vuelto de la página veinticinco del manuscrito [Figs. 7 y 8] y se corresponden con planos escenográficos correspondientes al segundo acto en los que llega a reflexionar sobre cómo plantearlo sobre el escenario.

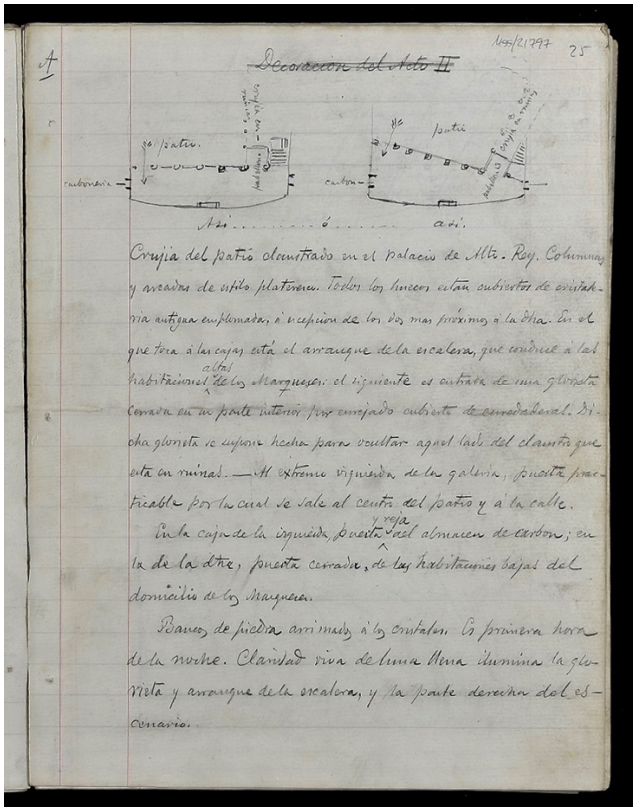


Fig. 7. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

[367] GALLEGO GOMEZ (2007), p. 188.

[368] SCHNEPF (2008), p. 82.

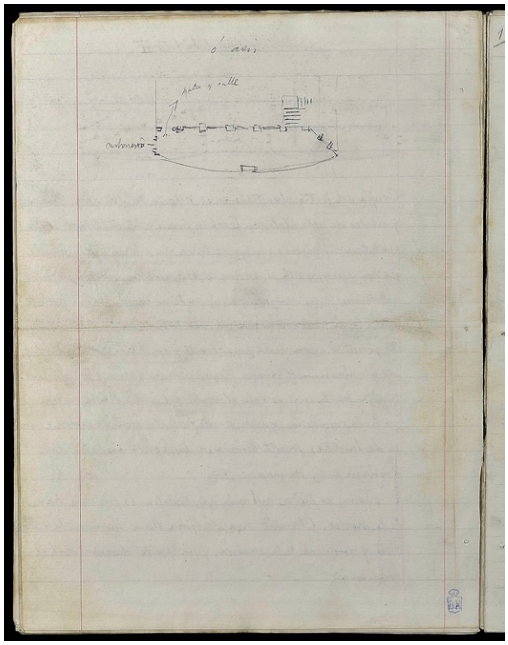


Fig. 8. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

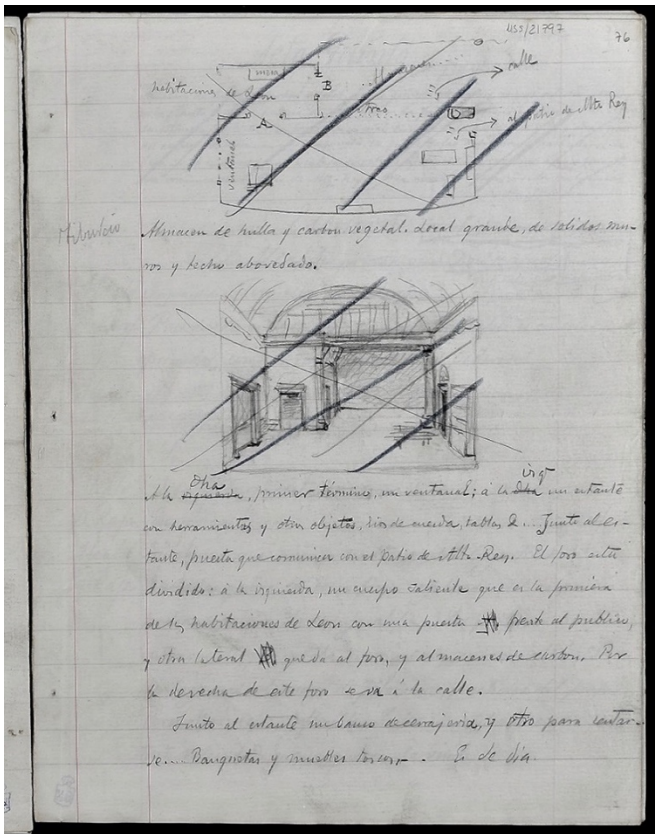


Fig. 9. Pérez Galdós, B. *Estudios de escenografías del quinto acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

Excepcionales de todo este conjunto de estudios escenográficos son los relacionados con la obra teatral *El abuelo* que, como *La loca de la casa*, se trata de la versión teatral de una novela anterior, estrenada en 1904, en el Teatro Español de Madrid, en el traduce a través del dibujo [Fig. 10] las acotaciones del espacio escénico del acto primero:

> *"(...) Arboleda frondosa en la finca señorial llamada La Pardina. Al fondo, una extensa a alameda, que es el principal ingreso de la posesión; a la derecha, el pórtico de la casa, de antiquísima, venerable y noble arquitectura, con los escusones de Laín y Potestad; a la izquierda, un seto de ciprés recortado con puertecilla rústica, tras el cual hay una huerta. Corpulentos árboles de robustos troncos dan sombra a toda la escena, extendiendo sobre ella un toldo de espero ramaje. Junto al pórtico, mesa circular de piedra y sillas o bancos rústicos. Es de día. Verano (...)."*[369]

En este caso nos encontramos ante un dibujo independiente que fue publicado por Antonio Sebastián Hernández Gutiérrez[370] [Fig. 10]. Pero no es el único porque en la Casa-Museo Galdós hemos hallados otros tres estudios de escenografías [Figs. 11, 12 y 13], correspondientes al mismo acto, con un carácter mucho más abocetado que nos reafirma el interés de Galdós por controlar todos los aspectos del proceso creativo de sus dramas.

[369] PÉREZ GALDÓS, (2010), p. 507.

[370] HERNÁNDEZ GUTIERREZ (1995), p. 103



Fig. 10. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Lápiz sobre papel 13,1x20,8 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

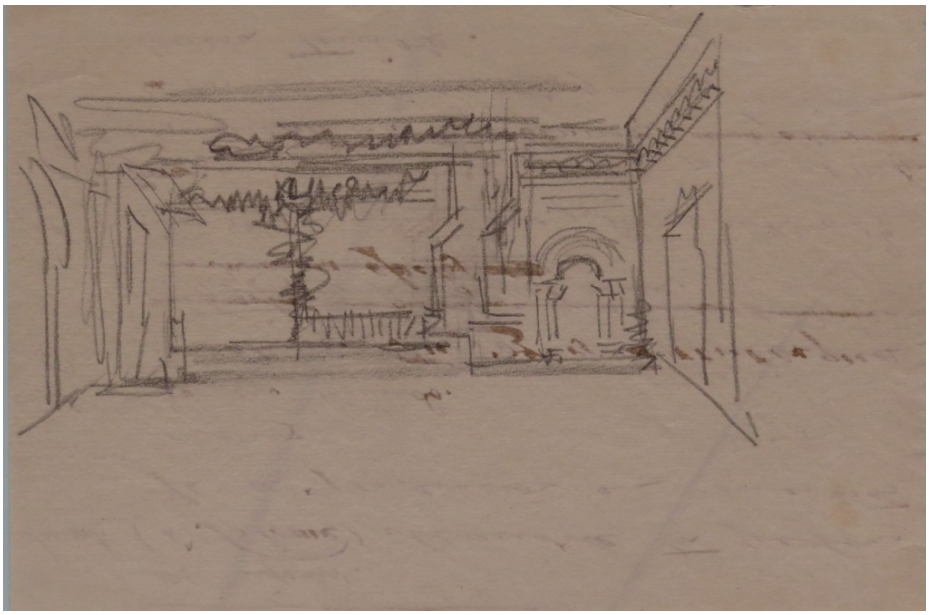


Fig. 11. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Lápiz sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.



Fig. 12. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Tinta sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

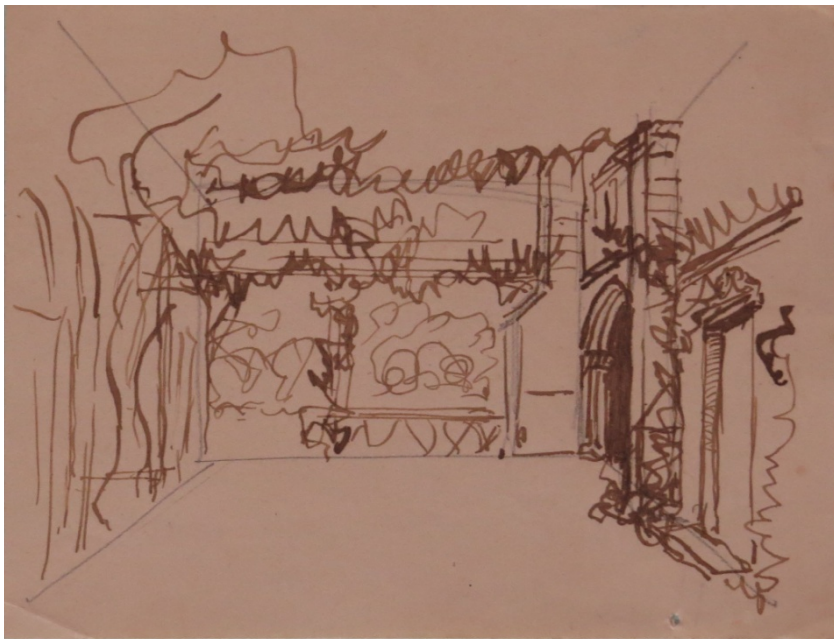


Fig. 13. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Tinta sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Transcurrido un año, se produjo el estreno de *Amor y ciencia*, en el Teatro de la Comedia de Madrid y con escenografía de Eduardo Amorós y Blancas. En la Casa-Museo de nuestro ilustre artista hemos hallado en la página cincuenta y ocho de una copia del manuscrito original de dicha dramaturgia, en el que se incluyen anotaciones y correcciones del propio Galdós, otro estudio escenográfico [Fig. 14]. Este aparece al final de la página donde el escritor previamente ha escrito las acotaciones espaciales del acto cuarto:

> *"(...) Jardín del Asilo donde está instalada la colonia de Guillermo Bruno. – A la izquierda, la fachada del edificio, con ventanas y puertas practicable en el piso bajo; toda la pared cubierta con frondosos rosales de enredadera, que trepan hasta el piso superior.-A la derecha, vegetación de arbustos, rosales trepaderas y jazmines, que se agarran al tronco de corpulentos árboles. Entre dos de estos, hacia el fondo, paso a la calle.-Al fondo, seto de ciprés recortado, con un arco que da paso a la huerta. Tras esto, higueras corpulentas, palmeras y otras ejemplares de la flora mediterránea en gran desarrollo.- En todos los sitios donde no estorba el paso, tiestos con plantas florecidas. En primer término, un banco rústico.-Es de tarde (...)."*[371]

[371] PÉREZ GALDÓS, p. 151.

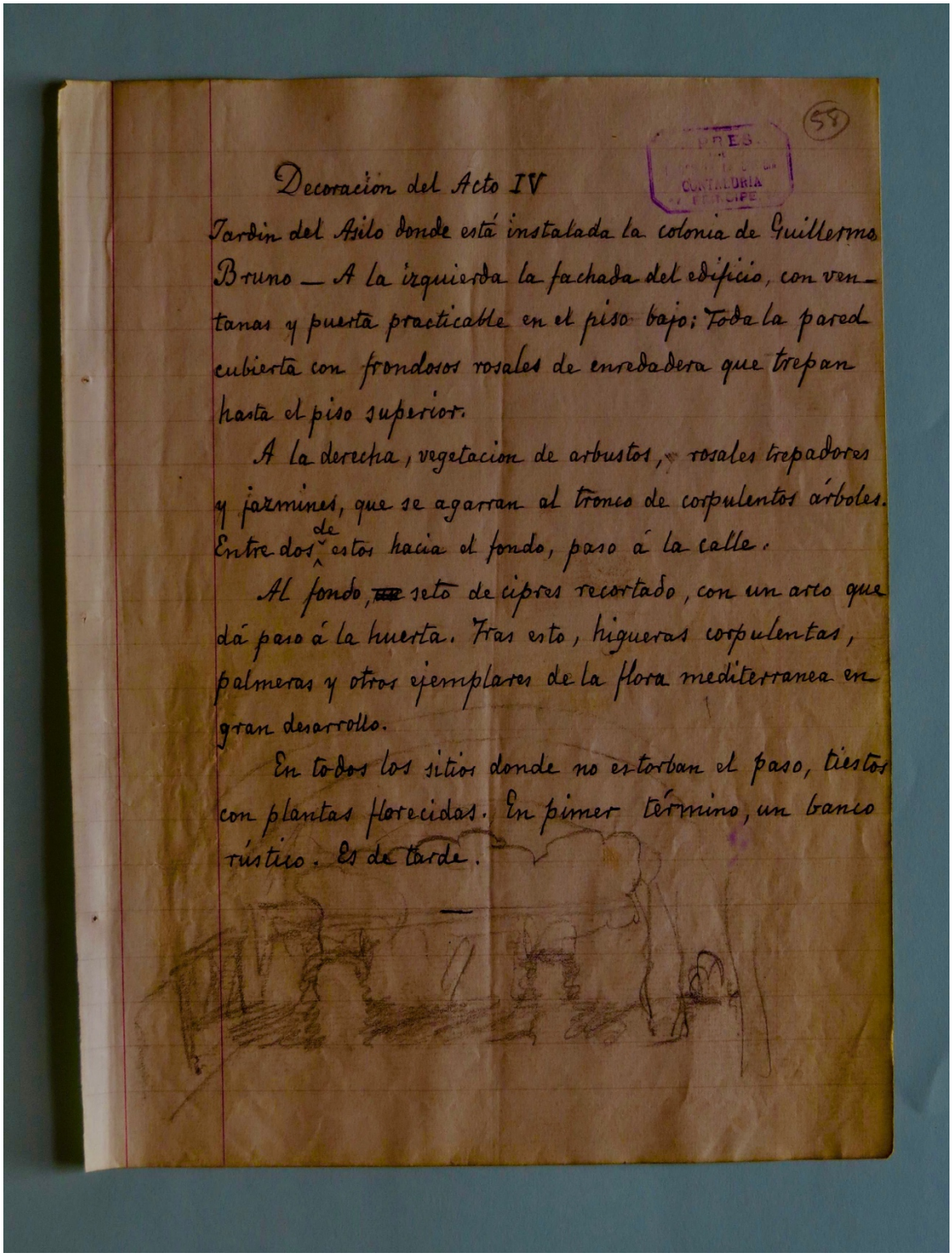


Fig. 14. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto cuarto incluido en la copia del manuscrito de Amor y Ciencia*. 1905. Lápiz sobre papel. 30 x22,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Los últimos apuntes de escenografía de los que tenemos constancia se corresponden con dos dibujos del drama lírico de *Zaragoza*[372], que presentó la música del maestro don Arturo Lapuerta, el decorado de Luis Muriel y López y fue estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza el cuatro de junio de 1908. Ambos están ubicados en el página treinta y dos y cuarenta y del nueve del manuscrito autografiado por Galdós, al final de sus respectivos folios, sirviendo de apoyo visual a las acotaciones sobre la ambientación de la escena que escribió el dramaturgo[373]. Uno se corresponde con el acto segundo [Fig. 15]:

> *"(...) Patio y casa de Candiola. En el fondo, la casa, con un corredor bajo, al cual se sube por una escalerilla de piedra. En dicho corredor, puertas practicables. A la derecha un ala saliente, en la cual hay una ventana por la que se asoma Candiola.-Abajo, algunos arbustos y matas. A la izquierda, un muro alto con puerta que da a la calle. Cerca de la puerta un alto ciprés. Por encima del tejado de la casa se ve la Torre Nueva. Noche de luna. (...)."*[374]

Y el otro con el acto tercero[375] [Fig. 16]:

> *"(...) Aposento de una antigua casa en el barrio de San Agustín. En el fondo, un muro con dos puertas practicables cubierta por cortinas (esteras). Por dichas puertas se entra al Hospital de Sangre. En la segunda caja, a la izquierda, un escotillón con barandilla, que es la bajada practicable a los sótanos del edificio. A la derecha, arranque de una escalera tosca, por donde se sube a los desvanes y techos (...)."*[376]

---

[372] Manuel Alvar López realizó un estudio en el *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* sobre el proceso creativo de *Zaragoza* a través del análisis de las fuentes epistolares entre Galdós y Lapuerta y una serie de fuentes hemerograficas conservadas en la Casa-Museo Pérez Galdós. En este estudio, en concreto en la nota a píe de página número ocho, ya se afirma la existencia de una serie de apuntes de escenografía del propio Galdós para *Zaragoza*, recordando que el escritor conocía la ciudad desde 1869. ALVAR (1973), p. 442.

[373] Conservados en la Casa-Museo Pérez Galdós.

[374] PÉREZ GALDÓS (2012), p. 229.

[375] Este estudio escenográfico ha estado expuesto en la colección permanente de Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria

[376] PÉREZ GALDÓS (2012), p. 235.

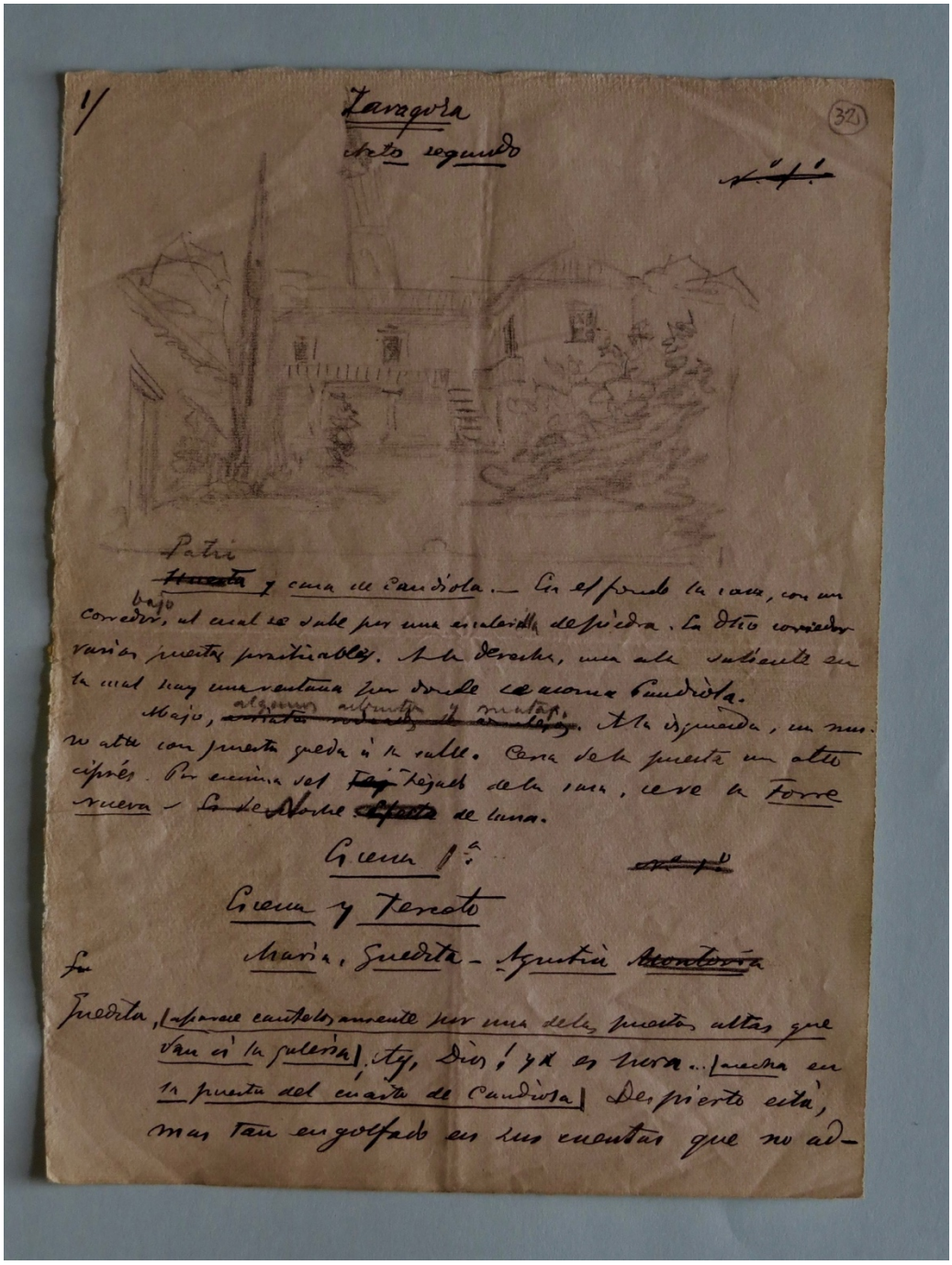


Fig. 15. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto segundo incluido en el manuscrito original de Zaragoza*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,9x17,1 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

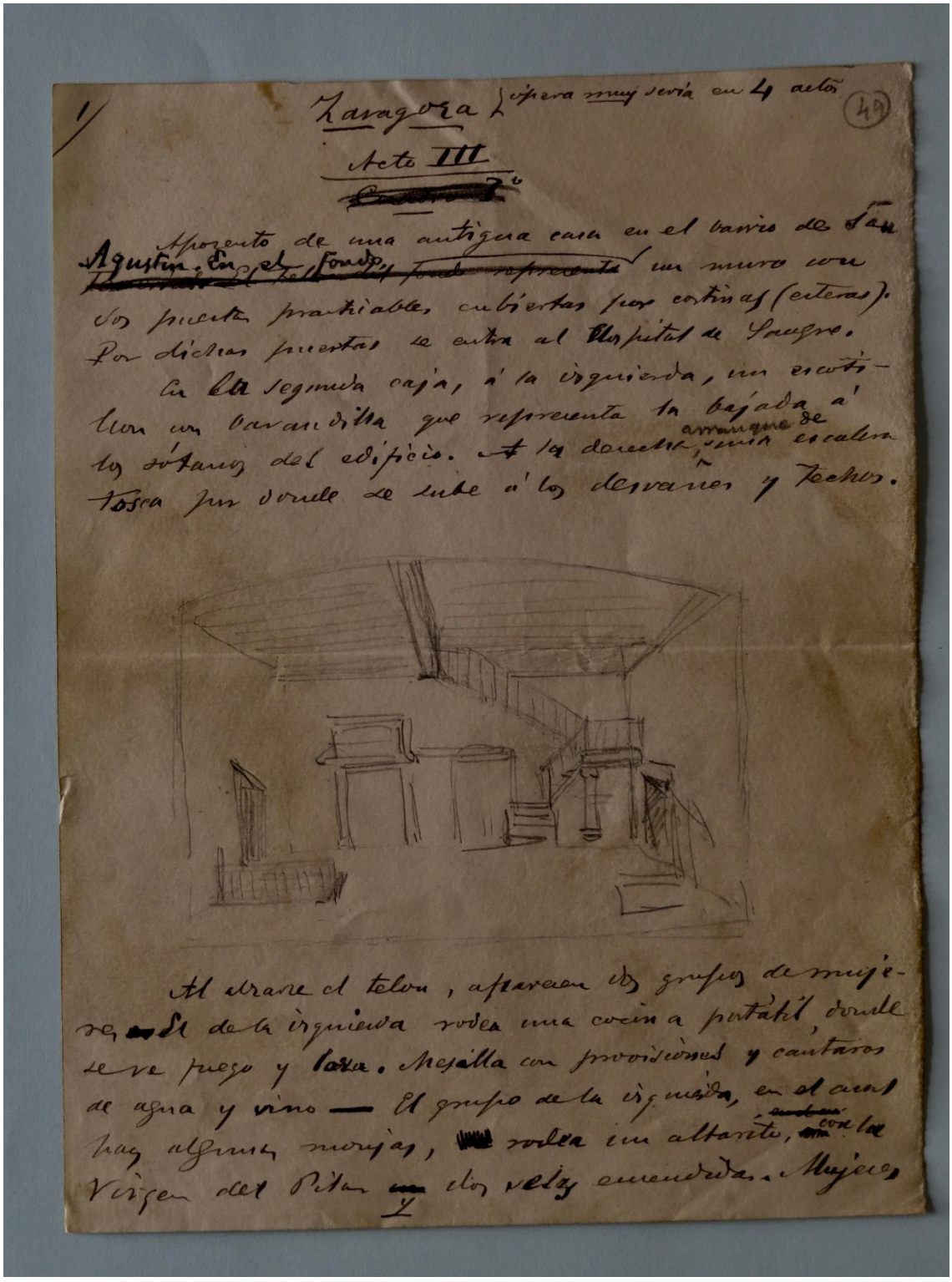


Fig. 16. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto tercero incluido en el manuscrito original de Zaragoza*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,9x17,1 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Una vez observados todos estos planos y estudios escenográficos, y pese a su variedad, creemos que conviene resaltar su denominador común: la mayoría se encuentran insertos en el soporte de papel donde Galdós escribió sus dramas. Por consiguiente, nos lleva a pensar que podrían haber sido, en un primero momento, creados a partir de toda una serie de reflexiones en el que el literato pretendiera visualizar el espacio imaginado de los diferentes dramas que escribió; pero luego servirían para facilitar el trabajo de todos aquellos artistas que formaban parte de la creación del espectáculo de aquellos, como el responsable de la confección de la escenografía, de la dirección y de la interpretación. Ello explica el carácter bosquejado de muchos de ellos, de trazos rápidos y hechos a lápiz o tinta, y que falten algunos de los elementos que aparecen en las acotación escritas. De ahí que los consideremos apuntes o estudios y no bocetos escenográficos ya que se tratan de reflexiones sobre el espacio escénico que servirían para satisfacer el deseo del propio dramaturgo de tener controlado todo el proceso creativo de su drama.

Así pues, considerando que estos apuntes tuvieran como uno de sus múltiples fines facilitar la creación de la producción teatral posterior, nos sirven para seguir argumentando la hipótesis de un Benito Pérez Galdós supervisor de todos los aspectos de la puesta en escena de sus dramas. Tal cuestión, desde el punto de vista de creación escenográfica, consideramos que queda nuevamente patente cuando se produjo el estreno *Zaragoza* en 1908[377].

Hemos hallado una nueva referencia que nos afirma que los estudios de Galdós sirvieron como modelo para que el pintor-escenógrafo confeccionara las escenografías posteriormente, como ya afirmó José Ramón Mélida en la crítica que en párrafos superiores añadimos. En esta ocasión es el investigador Manuel Alvar López quien recoge nuestro argumento, basándose en el estudio de José Francos Rodríguez sobre el teatro español de 1908, que escribió que Galdós llevó a cabo *"(...) los croquis de las decoraciones que han de servir en su ópera (...)"*[378]. No obstante, no hemos encontrado ninguna otra

[377] Recordemos que fue Luis Muriel y López quien se hizo cargo de la escenografía de este montaje basado en uno de los *Episodios Nacionales* que el Galdós había escrito con anterioridad.

[378] ALVAR (1973), p. 444; (18-03-1908), p. 1; BERENGUER, pp. 383-399.

fuente hasta el momento, ya sea gráfica o hemerográfica[379], que nos permita contrarrestar si los estudios de Galdós que hemos aportado a este estudio sirvieran efectivamente de modelo a Muriel para la confección del decorado[380].

No obstante, por todas las fuentes añadidas, estamos convencidos de la afirmación de José Francos Rodríguez porque los estudios de *Zaragoza* realizados a lápiz por Galdós presentan un mayor acabado y precisión, tanto en sus trazos como a la hora de reproducir todas las acotaciones que él había prefijado, en comparación con los otros apuntes añadidos.

Por tanto, no cabe duda todo ello afianza nuestra idea del importante peso que disponía Galdós en la producción de sus dramas puesto que, desde el punto de vista de la creación del texto, determina entradas, salidas y hasta movimiento de los actores y describe pormenorizadamente los ambientes en los que transcurría la acción de los personajes. Pero también llegó a influir en la elección de los actores para la posterior representación y su presencia era habitual en la lectura y ensayos de la obra y hasta participaba del éxito disfrutando de los aplausos sobre el escenario una vez que se producía el estreno. Conclusiones a las que hemos llegado tras haber realizado un profundo análisis de la amplia bibliografía generada en torno a la figura del canario. Pero, además, podemos afirmar que tuvo una relación directa con los escenógrafos responsables de la decoración de sus dramaturgias, tanto desde un punto de vista creativo como económico, como prueban la correspondencia de Amalio Fernández que hemos aportado[381]. Asimismo

[379] Sí que hemos encontrado una nota de prensa donde se afirma que el dramaturgo se desplazó antes del estreno del drama lírico para atender los preparativos del montaje y que acudió a los ensayos. Véase: <<Galdós y su ópera Zaragoza>> (18-03-1908). *El País*, p. 1.

[380] Cabe destacar que la única fotografía del montaje que hemos hallado se corresponde con las ruinas de la Iglesia de San Agustín del cuarto acto que Ángel Berenguer incluyó en la página 383 de su estudio *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*.

[381] En la Casa-Museo Pérez Galdós se conserva una carta del pintor escenógrafo Eduardo Amorós y Blancas dirigida al propio Benito Pérez Galdós en el que, además de elogiar la escenografía de Electra que realizó Amalio Fernández, afirma que le gustaría verse *"(...) horando por alguna orden suya (...)"*. Finalmente, como ya dijimos, llegaría a trabajar en la puesta en escena del drama *Amor y ciencia* en 1905. Véase la Carta escrita por Eduardo Amorós y Blanca a Benito Pérez Galdós. Fechada El 03 de febrero de 1901. Conservada en la Casa-Museo Pérez Galdós.

también llegó a intervenir en la escenografía de sus dramas ya que los estudios de escenografías que hemos aportado a esta investigación realizados por el mismo Galdós dan prueba de ello, pues, al igual que las acotaciones escritas, debieron de servir para que los pintores escenógrafos confeccionaran sus decorados (así lo confirmaron José Ramón Mélida y José Francos Rodríguez cuando trataron los estrenos *de Alma y vida* y *Zaragoza*); aunque también es bastante probable que sirviera al mismo tiempo como un medio para disponer de una visualización espacial del montaje de sus dramas[382].

Concluyendo, desde un punto de vista de la concepción de la escenografía, y sin entrar en el debate generado de sus textos dramáticos, los montajes en los que Benito Pérez Galdós participó entre 1892 (año del estreno de *Realidad*) y 1918 (estreno de *Santa Juana de Castilla*) se inscriben en la estética realista-naturalista puesto que los decorados utilizados reprodujeron las acotaciones textuales o los apuntes dibujísticos que el dramaturgo había realizado previamente. Determinamos esta valoración por varios motivos. En primer lugar, por el peso de su figura en la producción de sus dramas, que provocó que el resto de los agentes teatrales tuvieran poco espacio para la reinterpretación del texto dramático. Y, en segundo, por los hábitos del escenógrafo de la decimonovena centuria quien, como hemos visto en el capítulo primero, seguía las acotaciones del autor del texto a la hora de confeccionar sus decorados. Tal idea queda refutada en la afirmación de Andrés Peláez, quien afirmó la influencia generalizada de los autores dramáticos en la dirección escénica de sus dramas:

> *"(…) El todavía incipiente concepto de dirección escénica, todavía en manos del autor o del primer actor, las formas de trabajo de las compañías de repertorio que ocupaban la mayor parte de los teatros, obligadas a cambios casi diarios de programación, que les llevaba a adaptar salones, bosques, jardines o babilonias según cada caso sin otra preocupación que ser a lo que la acotación pedía (…)"*[383]

[382] Tales cuestiones es lo que nos ha llevado a incluir esta figura a nuestro estudio, pues su papel fue fundamental en el aspecto escenográfico de sus propias dramaturgias. De ahí que nos hayamos centrado única y exclusivamente en dicha influencia y en las obras concretas de las que disponemos fuentes. El completo análisis de todas las puestas en escenas que Benito Pérez Galdós realizó en vida se nos escapa de nuestro de objeto de investigación.

[383] PELÁEZ (1995), p. 213.

Por otro lado, no debemos olvidar que los escenógrafos que participaron en la puesta en escena de sus títulos (Giorgio Busato, Amalio Fernando, Luis Muriel y López y Amorós y Blancas) fueron creadores que continuaron pautas propias del siglo XIX, aunque parte de su trabajo lo hubieran realizado en la siguiente centuria:

> *"La pintura escenográfica del siglo XX se inicia en los teatros madrileños como un signo de continuidad y como uno de los ecos decimonónicos en los primeros años de nuestro siglo.*
>
> *Esa continuidad se concreta en la labor de dos escenógrafos a los que ya me he referido en el capitulo anterior, Amalio Fernández y Luis Muriel López (...)."*[384]

Por consiguiente, todas estas razones nos obligan a ubicar en nuestra investigación la relación de Galdós y la escenografía en las postrimerías del siglo XIX y los albores del siguiente.

[384] ARIAS DE COSSÍO (1991), p. 228.

CAPÍTULO V. TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA ESCENOGRAFÍA GRANCANARIA: 1900-1944

El presente capítulo tiene la finalidad de mostrar cómo diversos artistas plásticos de Gran Canaria decidieron por diversos motivos enfrentarse a la creación de la escenografía teatral en el período que abarca entre 1900-1944. Desde este momento, y durante todo el siglo, se generalizará su incursión en esta faceta artística como resultado de un encargo que aceptaron en función de distintos motivos, que comprobaremos a lo largo de las páginas siguiente, pero ya no con el fin de mejorar y embellecer las representación y los escenarios como sucedió en la anterior centuria.

En realidad, Canarias no fue ajena a los acontecimientos internacionales y nacionales que transcurrieron durante aquellos primeros cuarenta años de la centuria pasada[385]. De modo que nos encontramos con la continuación del período de la Restauración, la influencia caciquil, la llegada de la Dictadura de Primo de Rivera, la caída de la monarquía borbónica, la II República, la Guerra Civil y establecimiento de la Dictadura de Francisco Franco. No es ninguna pretensión por nuestra parte abordarlos, sino tan solamente subrayarlos ya que acentuaron las propias dificultades políticas isleñas que se experimentaron como consecuencia del llamado Pleito Insular iniciado el siglo XIX y que conllevó a la promulgación de la Ley de Cabildos de 1912 y a la división provincial de 1927.

Quizás son las cuestiones económicas las que protagonizan las mayores diferencias entre las Islas y el resto del país. En 1852 se promulgó La Ley de Puertos Francos que evidenció que la economía canaria no podía mantener ni reproducir los mismos parámetros que se desarrollaban en la Península. De este modo, desde entonces, se estableció una economía librecambista que rechazaba el proteccionismo estatal, que favorecía la consolidación de una formación social de carácter capitalista y que permitía la libre entrada a los capitales e intereses foráneos:

[385] No es nuestro objetivo en ningún momento profundizar todos los hechos y acontecimientos que tuvieron lugar entre 1900-1940. Para ello recomendamos la siguiente bibliografía que nos ha servido de base contextual en la elaboración de todo este capítulo: BRITO GONZÁLEZ (1989); LAFORET y LUXÁN MELÉNDEZ y (2003); LUXÁN MELÉNDEZ, MARTÍNEZ MILÁN, SOLBER FERRI y SUÁREZ BOSA, (1995), pp. 11-117; VV.AA. (1991-a); VV.AA. (1995); VV.AA. (2011).

> *"(...) el nuevo modelo económico permitió la diversificación productiva de Canarias. Aunque la agricultura mantuvo un destacado protagonismo en el devenir económico, las libertades comerciales facilitaron el incremento del comercio, especialmente con el continente europeo; la industria inició un tímido desarrollo, si bien el marco institucional, la ausencia de materias primas y la falta de mercados limitaron su crecimiento; los servicios crecieron al amparo de la actividad portuaria, de igual manera que el turismo de saludo inició su despegue al calor de la facilidad de comunicaciones con Europea."*[386]

Sin embargo, este modelo motivó que la economía isleña nunca fuera estable:

> *"(...) Configuró, por una parte, una estrategia de crecimiento económico fuertemente vinculado al exterior, es decir, el desarrollo de un modelo capitalista enormemente sensible a las tendencias de la coyuntura internacional; en su etapa de bonanza generaba un ciclo expansivo; terminado éste, el paro, la miseria y la emigración (...) .*[387]

Según los investigadores consultados, en el marco de la cronología de este capítulo, se produjeron cuatro períodos económicos. Entre los años que transcurren entre 1900 y 1914 y la década de los veinte nos encontramos con dos etapas de bonanzas. Pero luego durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y desde la Gran Depresión (coincidiendo con la contienda civil española y la Segunda Guerra Mundial) hasta prácticamente finales de los años cincuenta con el fin del modelo económico franquista de carácter autárquico, nos encontramos con otros dos momentos de dificultades que complicaron la situación en el Archipiélago isleño.

Estamos convencidos que estos momentos de crisis, que no son solamente de naturaleza económica, sino que también están fuertemente relacionadas con cuestiones políticas, tendrán una gran importancia en nuestra investigación puesto que creemos influyeron en cierta medida a que una mayor cantidad de artistas plásticos decidieran enfrentarse a la creación de los espacios escénicos.

---

[386] CABRERA ARMAS y SUÁREZ BOSA (2011), p. 47.

[387] MACÍAS HERNÁNDEZ y RODRÍGUEZ MARTÍN (1995), p. 391.

La razón que nos lleva a pensar esta hipótesis se encuentra en que durante estas complicadas circunstancias se produjo una reducción del tráfico marítimo en los puertos canarios, lo que provocó que las compañías teatrales y operísticas que pretendían llevar sus giras hacia el continente americano no pudieran recalar en las Islas[388]. Por consiguiente, ante la reducción de producciones escénicas foráneas, los canarios para diversificar y amenizar su tiempo se vieron obligados a intensificar la creación de producciones propias.

En el caso de Gran Canaria, las sociedades artísticas todavía gozaron de una gran importancia en la vida cultura isleña en las primeras cuatro décadas del siglo XX y fueron las auténticas promotoras económicas de la mayor parte de las producciones escénicas. No será hasta la segunda mitad del citado siglo cuando las autoridades públicas decidan apostar fuertemente por la creación de espectáculos canarios, como veremos en el siguiente capítulo.

La mayor parte de estas instituciones llevaron a cabo algún tipo de manifestaciones escénicas, aunque nosotros prestaremos atención fundamentalmente a la *Sociedad de Declamación de los Doce* y a la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre,* cuya trayectoria constituyen los ejes principales de la limitación cronológica del presente capítulo. Fueron las principales que se centraron en la creación de montajes teatrales durante los años que tratamos y es en donde nos vamos a encontrar ampliamente la relación de los pintores con la creación escenográfica. Mas ello no impedirá que atendamos a otras producciones de otras sociedades donde se constante la presencia de artistas plásticos como responsables de la escenografía, como las del *Cuadro Atenas*, liderado por Sebastián Suárez León, o a las puestas en escenas desarrolladas en los teatros familiares de la saga de los Millares.

Por otro lado, no es intención mantener una visión reduccionista de nuestra investigación, sino que pretendemos relacionar el contexto isleño con el peninsular y europeo; y, sin lugar a dudas, será posible con las trayectorias escénicas del insigne Néstor Martín-Fernández de la Torre y del desconocido Carlos Luis Monzón Grondona. Finalmente,

[388] SAAVEDRA ROBAINA (1994), p.374.

dedicaremos un apartado final donde reflexionaremos sobre los logros alcanzados en este capítulo.

Cabe destacar que el término *pintor escenógrafo* para referirse a los responsables de los espacios escénico continuará durante los años establecidos en este capítulo, aunque convivió con el término de *escenógrafo* y *decorador*, cuyo uso se empleó de manera indistinta y sinónima, como constaremos a lo largo del escrito.

Por último, las primeras décadas del siglo pasado supuso la llegada de las llamadas vanguardias artísticas, que implicaron una transformación radical del panorama y mercado artístico en toda Europa. A partir de su desarrollo, la perspectiva dejó de ser importante y los tradicionales estilos desaparecieron al sucederse toda una serie de movimientos que llegaron hasta superponerse en el tiempo y en el espacio[389]. En Canarias, además, se inició por primera vez en su historia una creación original a partir de una reflexión de los lenguajes que llegaban desde Europa, como podremos constatar cuando analicemos las escenografías diseñadas por los alumnos de la llamada Escuela Luján Pérez[390]. Ello nos permitirá conocer cómo se materializó la renovación escénica europea que se desarrolló en este lapso de tiempo en los escenarios grancanarios ya que consideramos que fueron los propios artistas plásticos, cercanos a la renovación artística, quienes propulsaron la modernización escenográfica como podremos comprobar en las siguientes páginas.

[389] BOZAL (1992); CALVO SERRALLER (2014); GAYA NUÑO y PIJOÁN (1989); MARCHÁN FIZ (1994); MARCHÁN FIZ. (1995).

[390] ALLEN y CASTRO BORREGO (2008); GONZÁLEZ (2016), pp. 31-94; VV.AA. (2012-a).

1. El despertar de la conciencia renovadora

1.1. El teatrillo de Los Hermanos Millares

La saga canaria y familiar de los Millares ha profesado durante sucesivas generaciones un profundo amor hacia el teatro como podremos comprobar en diversos momentos de nuestra investigación.

Mas esta tradición comenzó con Agustín Millares Torres (1826-1896)[391], quien en su propia casa organizó toda una serie de espectáculos teatrales de diversos géneros en el que también tenían cabida actos musicales y recitales poéticos. Llegó a improvisar un escenario y montaba tanto sus propias obras zarzueleras como la de otros autores que no tenían cabida circuitos teatrales oficiales nacionales e isleños[392]. Estas actividades no tenían fines lucrativos sino disfrutar del arte de teatral y literario en todo su esplendor; y deben de entenderse y encuadrarse en las diversas veladas artísticas que durante el siglo XIX se celebraron de forma generalizada en todo el Archipiélago.

Sin embargo, nuestro problema, como ya han afirmado los investigadores que nos precedieron en el estudio de la figura de Millares Torres, es que las noticias sobre estas experiencias son escasas puestos que tan solo han llegado escuetas reseñas periodísticas y algunos comentarios. En este sentido, es para nosotros relevante el diario de su hija, Francisca Millares, recogido por el investigador Juan Manuel Reverón Alfonso, quien narró cómo era el proceso creativo de estos montajes:

> *"Una noche (Papá) nos llamó a todos y nos la hizo oír. Me probaron la voz y me contrataron. Tenía 15 años. Pasado el tiempo, al ver la tesitura en que estaba escrita, pude comprobar que alguna voz tendría para poderla cantar. (...) Como mi padre*

[391] Historiador, escritor y músico, fue un importante baluarte del dinamismo cultural que experimentó la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX. Aunque su labor creativa es ingente, su obra *Historia General de las Islas Canarias* es la más conocida. Algunos investigadores que han tratado su figura son: BOSCH MILLARES (1959); LUXÁN MELÉNDEZ (1996), pp. 19-63; SIEMENS HERNÁNDEZ (1989).

[392] Entre las que podemos destacar las zarzuelas *Un disfraz* o *Blanca* (1887). Para conocer el conjunto de composiciones musicales de Millares Torres recomendamos: SIEMENS HERNÁNDEZ (1966).

contaba con muchos amigos, consiguió formar su pequeña orquesta, que él mismo instrumentaba. Los que la componían eran lo mejor que había en Las Palmas. Fueron años felices para mis padres. Él gozaba con ver representada sus propias obras. Mi madre no le puso obstáculos. Trabajaba de día y noche para que nada faltase y la juventud pudiera divertirse. Mi madre le ayudaba en la confección de los trajes. ¡Cómo gozaba mi padre y cómo tenía para toso! Empezaba a las seis de la mañana a trabajar y luego en el día escribía novelas, artículos, discursos para las veladas literarias, tan frecuentes en aquel tiempo."[393]

Sin duda, estas palabras nos develan el carácter familiar del proceso creativo de sus espectáculos, pues todo era confeccionado por los miembros de la misma, desde el texto dramático, hasta la música, el vestuario y la interpretación.

Tras la muerte de este ilustre canario, dos de sus hijos continuaron la labor de su padre [Fig. 1]. Nos referimos a los conocidos Luis (1861-1925)[394] y Agustín Millares Cubas (1863- 1935)[395], quienes en torno a 1908-1910 fundaron lo que la historiografía ha dado a denominar *El teatrillo de los Hermanos Millares.*

[393] REVERÓN ALFONSO (2007), pp. 161-163.

[394] BOSCH MILLARES (1954).

[395] PERDOMO ACEDO (1935).



Fig. 1. Reproducción fotográfica de Luis y Agustín Millares Cubas. El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 67.

Formados en Barcelona, Luis estudió medicina y Agustín derecho y filosofía y letras, llegaron a convertirse en unos de los más importantes baluartes de la dinamización cultural que se experimentó a principios del siglo XX en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Pero su principal aportación cultural se encuentra en que formaron parte de la lista de escritores canarios de finales del Ochocientos y principios del Novecientos.

Firmaron la mayor parte de sus escritos de forma conjunta, sobresaliendo fundamentalmente en los géneros novelescos y dramáticos. No profundizaremos en toda su producción, pero debido a nuestro objeto de estudio, creemos conveniente recoger lo que el investigador Sebastián de la Nuez Caballero afirmó sobre sus facetas como dramaturgos:

> *"También tenemos que señalar en este género, como en la novela, a los hermanos Millares Cubas, como los mejores autores, y casi los únicos, de su generación. Por lo que ya hemos dicho en la introducción de este estudio y por las tendencias de la época, los hemos clasificado entre los simbolistas que dominan en el teatro (Ibsen, Bjoersend, Maeterlinck) y los "naturalistas" que reinan en la novela (Zola, Goncourt, Maupassant). De todo esto podemos deducir que las obras dramáticas de los Millares condensaron*

ambas influencias; siendo no sólo los representantes del llamado teatro de ideas en Canarias, sino sus introductores en España, (...).''[396]

Así pues, según esta definición, los hermanos Millares fueron quienes asentaron las bases del teatro contemporáneo canario que se desarrolló a lo largo del siglo XX. De acuerdo con esta premisa desde un punto de vista literario, también creemos que lo fueron en cuanto al concepto creativo de las representaciones teatrales, como tendremos ocasión de argumentar más adelante.

Realmente, para algunos investigadores, las actividades que desarrollaron estos personajes constituyeron un auténtico crisol cultural que poco o nada tenía que ver con la tradición teatral canaria:

"(...) durante muchos años ese teatrillo de los Millares fue la única novedad escénica de la ciudad atlántica en que funcionaba, entonces casi reducida al silencioso barrio de Vegueta (...).''[397]

Ello se explica porque consiguieron representar obras de autores de renombre, como Maeterlinck, Ibsen, Björnson o Unamuno, que nunca antes se habían visto en las Islas; pero también representaron textos suyos, como *¡Viva la Vida!, Pascua Resurrección* o *José María*[398], que recibían influencias directamente de los anteriores.

Sin embargo, debemos confirmar que su labor no solo se limitó exclusivamente al ambiente familiar, sino que en muchas ocasiones fue fruto de la colaboración con otros agentes culturales, como *la Sociedad de Declamación de los Doce* o *El Recreo*, quienes facilitaron y contribuyeron en el montaje de algunos de los títulos que representaron[399].

[396] NUEZ CABALLERO (1961), p. 370.

[397] PERDOMO ACEDO (1935), p. 2.

[398] LEÓN CABRERA (1989), pp.164-166.

[399] Ejemplo de ello son los estrenos de las obras de *Interior*, cuyo autor es Maurice Maeterlinck, en 1907, basado en la traducción que realizaron los propios Hermanos Millares, o *¡Viva la Vida!,* texto original de ellos, en 1910, en el Teatro Pérez Galdós.

Por tanto, su labor no debe focalizarse únicamente en su teatro familiar, ubicado en la zona de Las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria, en un principio, y luego, en la calle Luis Millares del barrio histórico de Vegueta[400], ni tampoco en el contexto regional, pues textos suyos fueron estrenados en Zaragoza por la compañía de Margarita Xirgú, quien estrenó *Compañerito* y *La Ley de Dios*, o en Málaga por Emilio Thuiller, responsable de la producción *La herencia de Araus* [401]. Además, ejemplo de su labor, como recoge la investigadora Concepción León, es que en torno a ellos se aglutinaron personalidades, intelectuales y artistas de toda índole que colaboraron con ellos y reforzaron su trabajo:

> *"(…) Se daban cita los poetas Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, Luis Doreste Silva, el pintor Néstor, Manuel Macías Casanova, el maestro Valle, el pianista Cástor Gómez, Miguel Benítez, Rafael Avellaneda. Por allí pasaron don Miguel Unamuno (cuando, en el año 1910, fue invitado como mantenedor de los primeros Juegos Florales de Las Palmas), Salvador Rueda, de paso para América, el antropólogo Doctor Vernau, los doctores Boyoe y Barradas, el periodista Luis Morote, el músico Miguel Allent, el compositor Saint-Saëns, los artistas Thuillier, Tallavi, Carmen Cobeña, Borrás, Rosario Pino… (…)."*[402]

Ahora bien, el citado diario de Francisca Millares, hermana de Luis y Agustín, recogido por Reverón, nos ofrece también información sobre el proceso creativo de sus montajes:

> *"(…) Los chicos iban a trabajar por las tardes: unos hacían de pintores; otros de carpinteros, de electricistas, y los que sabían de estas cosas, cortaban el papel. Habían hijos de Ana Bosch, Luis Jaime, Juan Luis y Alfonso Mesa, hijo de D. Diego Mesa. Además, Luis [Su hermano], cuando terminaba su trabajo, se ponía a pintar decorados (…)."*[403]

De modo que, a pesar del importante apoyo y colaboración de los distintos agentes externos, el teatrillo de los Hermanos Millares siguió la estela de los espectáculos que

[400] LEÓN CABRERA (1989), p. 18

[401] LEÓN CABRERA (1989), pp. 20-21; MILLARES MIRANDA (1965).

[402] LEÓN CABRERA (1989), 18.

[403] REVERÓN ALFONSO (2007), p. 164.

montó el padre de ambos, puesto que la familia constituía el centro neurálgico del equipo creativo de todos los elementos que conformaba la representación.

Pero lo que a nosotros nos interesa destacar es que si los Hermanos Millares son desde el simbolismo los precedentes directos de la modernidad literaria que en Canarias se produce en el siglo XX y *"(...) fueron los que supieron crear un núcleo de cultura hispánica, en el verdadero y hondo sentido de la palabra (...)*[404]*",* también estimamos que se les debe considerar como precursores de la renovación que se produce en el campo de la escenografías.

Realizamos esta afirmación porque, a pesar de contar con el recurso familiar para la confección de sus espectáculos, permitió que se plantara la semilla para que los pintores, ubicados fundamentalmente al margen del academicismo imperante, se acercaran al teatro e iniciasen el camino hacia la modernización escenográfica que se produjo en Canarias, y que es común a lo que sucedió en el resto de Europa en dicho siglo[405]. Tal idea la sopesamos porque con ellos comenzó a trabajar Néstor Martín-Fernández de la Torre, primo por parte de padre de Claudio y Josefina de la Torre, sobrinos de los Hermanos Millares, quien desde temprana edad estuvo en contacto con su teatrillo[406]. Es obvio que en este entorno aprehendería y aprendería de forma práctica todos los entresijos creativos de la puesta en escena al participar en la creación escenografía de textos suyos y traducciones de autores extranjeros, como *Interior* (de Maurice Maeterlinck, estrenado en 1907), *Pascua Resurrección* (de los Hermanos Millares, estrenados en 1909) y *¡Viva la Vida!* (de los Hermanos Millares, estrenado en 1910), en los cuales la *Sociedad de Declamación de los Doce* tuvo un papel relevante. Ello justifica el siguiente epígrafe del presente apartado donde profundizaremos en dichos títulos y sociedad.

1.2. La Sociedad de Declamación de Los Doce

Creemos que el estudio de la relación de los pintores grancanarios con la creación escenográfica en el primer tercio del siglo XX comienza a partir de la constitución de la

[404] NUEZ CABALLERO (1961), p. 348.

[405] OLIVA y TORRES (1990), p. 343-355.

[406] SCHULUETER, P. (2007), pp. 35-37.

Sociedad de Declamación de Los Doce, según hemos podido comprobar en las fuentes manejadas. Esta sociedad sirvió de espacio para que un sinfín de intelectuales isleños, como los Hermanos Millares, Fray Lesco-Domingo Doreste, José Franchy y Roca, Tomás Morales, Alonso Quesada, Nicolás Massieu y Matos, Sebastián Suárez León, entre otros muchos, se reunieran en pos de un interés común: el teatro y las artes escénicas.

Fundada por doce intelectuales, de ahí la denominación con la que se intitularon, su génesis y evolución han sido estudiadas por las investigadoras Concepción de León Cabrera[407] y Yolanda Arencibia[408]. Sus estudios se basan en gran medida en el archivo *Sociedad de arte dramático los Doce. Apuntes sobre sus actividades redactadas por D. José Rodríguez Iglesias*[409], que contiene:

- Relación de estrenos y otras actuaciones detallada en 129 cuartillas numeradas y dos hojas preliminares marcadas con numeración I y II.
- Relación de las funciones benéficas realizadas por la Sociedad o en colaboración.
- Texto mecanografiado de algunas cartas de adhesión correspondientes a un homenaje a González Díaz.
- Narración de un sucedido con Valle Inclán durante su estancia en 1910 con la compañía de García Ortega[410].

Este es, junto con los recortes y notas de prensa de la época, las principales fuentes para reconstruir la historia de esta sociedad que nació oficialmente 1905, aunque desde el año anterior se constata el inicio de sus actividades[411]. Conviene recordar que el incendio que asoló al Teatro Pérez Galdós en 1918 pudo haber supuesto un duro trance para *Los Doce* puesto que perdieron parte de los utensilios, decorados y *attrezzo* que se custodiaban en él; y, por tanto, supuso la desaparición de una serie de fuentes artísticas y documentales

[407] LEON CABRERA (1989), pp. 23-30.

[408] ARENCIBIA SANTANA (2012), pp. 96-129; ARENCIBIA SANTANA (2013), pp. 841-864.

[409] Este archivo se custodia en el Departamento de Musicología de El Museo Canario.

[410] Esta relación fue publicada por ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 847.

[411] LEON CABRERA (1989), p. 23.

que, en el caso de que se hubieran conservado, podrían haber sido relevantes en su estudio.[412].

Como ha afirmado Yolanda Arencibia, *Los Doce,* como popularmente se les conoció, se constituyeron a partir su afición e inclinación fundamental hacia el teatro[413]. Sus espectáculos se caracterizaron por reproducir el esquema habitual de las veladas artísticas que se realizaban en el primer tercio del siglo veinte:

> *"(...) entradas e intermedios musicales y, engarzaba entre ellos, dos sesiones escénicas de duración variables: juguete cómico, monologo, sainete, precedida o seguida de otra pieza de más extensión o envergadura. Cuando la ocasión lo requería no faltaban los discursos o las presentaciones verbales. (...)"*[414].

En principio actuaron en una sala propia que se construyó en la segunda sede de la sociedad, el número 4 de la calle Viera y Clavijo de Las Palmas de Gran Canaria, pero también lo hicieron en importantes espacios teatrales de la capital grancanaria, como el Teatro Pérez Galdós, el Teatro-Circo del Puerto, Teatro-Circo Cuyás o el Teatro de la Luz; pero su actividad no se limitó a ella, sino que representaron sus espectáculos en otros municipios de la Isla.

Conviene tener cuenta que no hubo una estructura estable en los años de vida de esta institución, pues no se trataba de una actividad exclusiva de sus integrantes y socios. Los primeros presidentes fueron Juan González Quesada, Miguel Rivero Montañez y los Hermanos Francisco y Sebastián Suárez León. En 1906 se aprobó que el actor Enrique Borrás fuera el Presidente de Honor de la sociedad. A partir de 1912 José Rodríguez Iglesias fue nombrado presidente, considerado por las principales investigadoras de esta sociedad el más sobresaliente y activo de todos los que ostentaron el cargo. Sin duda, parece evidente que fue el más consciente de la importancia de esta sociedad, ya que fue el responsable de la constitución del mencionado archivo fundamental para conocer la

[412] LEON CABRERA (1989), p. 25

[413] En ocasiones también representaron recitales poéticos y pusieron en escena zarzuelas, como *Folias Tristes* y *La hija del Mestre*, en 1920, del compositor musical canario Santiago Tejero. Véase: ARENCIBIA SANTANA, p. 859; LEÓN CABRERA, p. 123.

[414] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 858.

historia de este grupo. Su dedicación fue aplaudida desde la crítica cuando se estrenó en 1912 *Fiambres*, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau, con escenografías de Néstor Martín-Fernández de la Torre, y *Mañana de Sol*, de Gregorio Martínez Sierra, con puesta en escena de Carlos Luis Monzón Grondona, donde reseñaban su carácter polifacético y gran dedicación a la sociedad:

> *"(...) Pepito Rodríguez, el insustituible Presidente, sube, baja, compulsa figurines, escribe, soluciona dificultades, toma medidas del escenario, estudia obras como actor, y como Presidente se agita, convence, escoge las telas, los efectos, y luego no se dá cuenta de lo ímprobo de su labor; el triunfo es siempre para sus compañeros; el único papel que no ha sabido hacer este actor meritísimo es el de vanidoso, que en la comedia de la vida tantos desempeñan con menos méritos que él.*
>
> *Cierto que sus huestes le secundan con sin igual denuedo, todos trabajan por el engrandecimiento de la sociedad y así la han puesto donde la han puesto, para honra suya y de la ciudad (...)."*[415]

Conocemos algunos de sus integrantes gracias al fotógrafo Enrique Ponce[416], miembro de la directiva de la sociedad[417], quien poseía un estudio en la calle Triana de Las Palmas de Gran Canaria y se encargó probablemente de inmortalizar sus retratos [Fig. 2] y de algunas de las escasas fotografías que se conservan de los montajes que llevaron a cabo[418].

[415] Z (29-12-1912), p. 1.

[416] MORENO (23-10-1983) p. 32-33.

[417] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 849

[418] MORENO (23-10-1983), p. 33.



Fig. 2. Ponce. E. Reproducción fotográfica de algunos miembros de la *Sociedad de Declamación de Los Doce*. Los que están sentados (de izquierda a derecha) son: Sebastían Suárez León, Carlos Luis Monzón Grondona y José Rodríguez Iglesias; y los que están de pie (de izquierda a derecha) son: Nicolás Bautista, Manuel Suárez Guerra, Antonio Cabrera Iglesias y Juan Pulido.1920. Colección privada Marianela Rodríguez Hernández. Extraída de VV.AA. (2012), p. 97.

Los Doce tuvieron una especial predilección por la representación de textos de autores foráneos, tanto de carácter nacional como extranjeros. En datos numéricos, según Yolanda Arencibia[419], celebraron ciento veintitrés veladas teatrales, donde pusieron en escena unas sesenta y ocho obras de más de treinta y nueve autores distintos: Joaquín Abati, los Hermanos Álvarez Quintero, Ángel del Arco Molinero, Jacinto Benavente, Blasco, Campoamor, Ricardo Catarineu, François Coppée, Dicenta, José Echegaray, Flores, Ángel Guimerá, Iglesias, Jiménez Guerra, Mariano José de Larra, Gregorio Martínez Sierra, Martínez Olmedilla, Maurice Maeterlink, Merino, Pablo Parellada, Ramos Carrión, Rusiñol, Suárez Bravo, José de la Velilla, Vital Aza, Zamora Caballero,

[419] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 852-53

José Zorrilla y Antonio Zozaya. Debido a los catorce títulos distintos de los hermanos Álvarez Quintero y a los diez de Benavente que llevaron en los escenarios canarios, podemos considerar que preferían las comedias de carácter burgués y costumbrista antes que cualquier otro género, situación común que ocurría en el resto de España[420]. Cabe destacar que también apostaron por desarrollar producciones basadas en autores grancanarios, como los Hermanos Millares, Tomas Morales o Francisco Suárez León, Santiago Tejera, pero en menor cantidad[421].

Por el carácter de la sociedad de *Los Doce*, las funciones de cada uno de sus socios y colaboradores no eran específicas, pues la mayoría participaron como actores, como los presidentes Miguel Montañez Rivero y José Rodríguez Iglesia o el mismo escritor, poeta y dramaturgo Alonso Quesada, quien en una ocasión sustituyó a un actor que se había enfermado. Parece ser que las mujeres se incorporaron a la interpretación a partir de 1907, varios años después de su fundación[422].

A pesar de que no sepamos quienes decidían los títulos de las obras, según Rodríguez Iglesias no había una persona que se dedicase en exclusividad a las tareas de dirección, sino que la desempeñaron diversas personalidades, como él mismo, Miguel Rivero Montañez, Los Hermanos Millares, Carlos Luis Monzón Grondona, Néstor Martín-Fernández de la Torre o Jerónimo Falcón Bethencourt[423].

Misma situación ocurrió con las tareas escenográficas, en el que destacamos a Miguel Rivero Montañez, Francisco Suárez León, Néstor Martín- Fernández de la Torre, Carlos Luis Monzón Grondona, Nicolás Massieu y Matos y Manuel Reyes Brito, como los

[420] OLIVA y TORRES (1990), p. 343-355.

[421] Muchas de estos espectáculos y producciones se llevaron a cabo en colaboración con otras sociedades artísticas e instituciones, como *El Recreo, La Juventud Canaria, Círculo Mercantil, Fomento y Turismo*, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, etc. Ello nos indica la importancia de *Los Doce* como una de las pocas sociedades grancanarias de principio de siglos dedicada exclusivamente a la producción y representación de espectáculos teatrales.

[422] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 849

[423] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 848 y 852; LEÓN CABRERA (1989), p. 24.

únicos creadores que tenemos constancia hasta el momento que se dedicaron al diseño y confección de decorados teatrales para esta sociedad.

Según León Cabrera, los actos de institución se hicieron menos frecuentes a partir de 1916[424]. Tras su progresiva disolución, se celebraron distintos actos que conmemoraron y reivindicaron su importancia, como lo demuestran los actos en 1932 o en 1961[425].

Por tanto, el habernos centrado en el carácter y perfil de la *Sociedad de Declamación de Los Doce* resulta fundamental para tratar la relación entre pintores y escenografías durante las dos primeras décadas del siglo XX, así como la propia Historia de la escenografía canaria, puesto que fue uno de los pocos focos estables en las Islas que se especializó en la producción de espectáculos teatrales y que permitió el desarrollo de relaciones y experimentos creativos en el campo de las producciones escénicas. De ahí que sea necesario que tratemos la colaboración de los pintores con esta sociedad ya que fue el punto de partida para que muchos decidieran experimentar de forma puntual o dedicarse de manera profesional a la escenografía.

a. Los primeros responsables del espacio escénico

Es muy probable que la actitud que desarrollase la *Los Doce* en cuanto a la utilización de las escenografías no fuera muy distinta a la llevaba a cabo en la época. Es decir, que tuvieran decorados y vestuarios estándares que los reutilizaran en varias ocasiones para poner en escena dramas de cierto renombre.

[424] LEÓN CABRERA (1989), pp. 29 y 30.

[425]LEÓN CABRERA (1989), pp. 23 y 30. Aunque ya en vida de la sociedad quedó reconocido su trabajo y esfuerzo a nivel nacional al publicarse un artículo sobre *Los Doce* en *Comedias y comediantes,* donde se incluyeron cuatro fotografías de los montajes de *Interior*, de Maurice de Maeterlink, estrenado en 1907; y de *La Cena en Casa de Simón*, de Tomas Morales, estrenado en 1910. No obstante, cabe destacar que, según las fuentes consultadas, el montaje *Interior* fue llevado a cabo por la sociedad *El recreo*, como tendremos ocasión de confirmar en el apartado dedicado a Néstor Martín-Fernández de la Torre. Véase: <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, pp. 23-25.

Pero más allá de eso, también tuvo la particularidad, según los datos que nos han llegado hasta la actualidad, de crear espacios escénicos originales en las distintas apuestas teatrales que produjeron, sobre todo, en aquellas en que los textos eran de dramaturgos canarios o cuando se celebraban homenajes o veladas escénicas para recaudar fondos. En cualquier caso, nos evidencia que eran conscientes de que una creación total y completa de un montaje suponía una mayor satisfacción por parte del público asistente al reconocerse la mayor valía de un espectáculo en el que todos los aspectos eran originales.

Según hemos podido comprobar, la práctica habitual de esta sociedad para la confección de puestas en escenas originales consistía recurrir a pintores, generalmente de origen grancanario. Estos recrearon decorados fundamentalmente basados en telones pintados y seguían las acotaciones de los autores dramáticos. Aunque también es cierto que hubo a excepciones a estas premisas propias de la decimonovena centuria, como las escenografías corpóreas para *Sacrificios* que desarrolló Néstor Martín-Fernández de la Torre en 1913.

Por otro lado, parece ser que no hubo en ningún momento un escenógrafo oficial de *Los Doce*, mas sí algunos que colaboraron con ellos de manera asidua, como Carlos Luis Monzón Grondona o el mencionado Néstor. También hemos averiguado que algunos pintores realizaron puntuales escenografías, como Nicolás Massieu y Matos o el palmero Manuel Reyes Brito.

Sin embargo, podemos afirmar que en los momentos iniciales de su gestación como sociedad fueron los primeros directores los que tuvieron un papel importante en los aspectos escenográficos. Ello se explica porque cuando *Los Doce* se asentaron en su segunda sede definitiva, en calle Viera y Clavijo de Las Palmas de Gran Canaria, el presidente de la sociedad Miguel Rivero Montañez[426], y el joven Carlos Luis Monzón

[426] Su biografía resulta difícil de trazar debido a la ausencia de fuentes, aunque tras su fallecimiento en 1910 se destaca en todo momento su afición por las artes escénicas. Ello explica su interés y pasión por la consolidación de *La Sociedad de Declamación de Los Doce*, donde no solo uno de sus fundadores sino también presidente, actor y escenógrafo. Los miembros de esta institución nunca olvidaron su participación, como lo demuestran los diversos actos homenajes que se celebraron en su honor en 1915 o en 1917. Véase: A (24-06-1910), p. 1.; ARENCIBIA SANTANA (2013), pp. 851 y 854.

Grondona, fueron los autores de la decoración del pequeño teatro que en dicha sede se construyó[427] [Fig. 3]. Según León Cabrera, el trabajo que realizaron *"(...) atendía a caracteres orientales conforme a los cánones de Pierre Loti (...)"*[428]. Este nuevo espacio fue inaugurado el 22 de septiembre de 1906 con una serie de actos escénicos de primer que más adelante trataremos.



Fig. 3. Fotografía del interior del pequeño teatro de la *Sociedad de Declamación de Los Doce* decorada por Miguel Rivero Montañés y Luis Carlos Monzón Grondona. 1906. Casa-Museo Tomás Morales.

Sin embargo, esta no sería única colaboración entre Rivero Montañez y Monzón Grondona, pues al año siguiente colaboraron en el decorado del acto-homenaje llevado a cabo por el traslado de los restos de los actores Vico Pinto y Rafael Calvo desde Cádiz al

[427]ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 858.

[428]En la actualidad se conserva una foto de dicho teatro que se corresponde con la descripción que otorga esta investigadora León Cabrera [Fig. 3]. Sin embargo, en el pie de foto de la misma que se incluyó en publicación *Pancho Guerra y la escena* aparece como teatro decorado por Néstor Martín-Fernández de la Torre y que se ubica en la calle Travieso número 31. Sin embargo, no hemos hallado datos que nos confirmen que este artista haya decorado ese teatro y hasta el momento las dos sedes de las que tenemos constancia de *Los Doce* fueron: en el número 32 de la calle San Francisco (hoy General de Bravo) y el número 4 de la calle Viera y Clavijo, ambas de Las Palmas de Gran Canaria. Véase: LEÓN CABRERA (1989), p. 25; ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 848; VV.AA. (2012), p. 122.

Panteón de Hombres Ilustres de Madrid que promovió la *Sociedad de Actores españoles* en 1907. Esta velada se llevó en la sede de la sociedad, donde tras una serie de discursos y actos musicales, apareció una figura femenina con túnica griega que coronaba con laurel al tiempo que sonaba la *Marcha Fúnebre* de Chopin los bustos de los fallecidos actores realizados por los escultores Rafael Bello O'Shanahan y Antonio Cabrera Marrero[429].

Otro director que en los primeros años de la sociedad dedicó especial atención a la escenografía fue el pintor y delineante Francisco Suárez León, uno de los primeros integrantes y colaboradores que, junto con su hermano, Sebastián Suárez León, promovió el desarrollo y la consolidación de *Los Doce* desde sus inicios. Ambos llegaron a ser directores de la misma antes de su constitución definitiva[430]. Sin duda, ello nos demuestra el interés que los dos profesaban hacia las artes escénicas, aunque cada uno en facetas distintas. Sebastián, como intérprete y autor teatral esencialmente[431]; mientras que Francisco como escenógrafo. Curiosamente, la relación con el teatro de esta familia no es algo exclusivo de ambos, sino que supieron plantar el interés por el arte teatral a sus descendientes[432], ya que algunos se dedicaron a la interpretación y también a la escenografía, como el pintor Cirilo Suárez, hijo de Francisco, a quien prestaremos atención en este capítulo.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, Francisco Suárez León (1865-1934) ha sido uno de esos artistas que hasta no hace poco no fue reconocido su importancia dentro del panorama artístico canario. Olvido que se explica porque su obra se encuentra fundamentalmente en colecciones privadas. El investigador Jonathan Allen fue el responsable de su rescate tras realizar una exposición, organizada en 2003 en la Casa-Colón de Las Palmas de Gran Canaria, el que presentó su trayectoria pictórica[433].

Parece ser Suárez León se formó en la Academia Municipal de Dibujo que dirigía Rafael Bello y en la Academia de Pintura de la Real Sociedad de Amigos del País que hacía lo

[429] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 852.

[430] Es importante destacar que también eran hermano del llamado maestro de la Isleta, José Suárez León.

[431] Profundizaremos en su perfil en el apartado dedicado a Carlos Luis Monzón Grondona.

[432] ARENCIBIA SANTANA (2013), pp. 847 y 855.

[433] ALLEN (2003).

propio Nicolás Massieu y Falcón. El primero le enseñaría, sin duda, como gran escultor, la importancia del dibujo, mientras que el segundo lo instruiría en la formación de la pintura y el color. Importante en su formación fueron también el viaje que hizo a Madrid, donde entraría en contacto con los grandes maestros de la Historia de la pintura universal tras su asistencia al Museo del Prado, y los contactos que mantuvo con Eliseo Meifrén, cuando este acepto la invitación del presidente de la *Sociedad del Gabinete Literario* de Las Palmas de Gran Canaria, Eusebio Navarro Ruíz, para visitar la isla.

Todo ello hizo que desempeñara un estilo artístico ecléctico, cuya paleta se movió entre el realismo y el postimpresionismo a través de la creación de obras basadas en el retrato, el paisaje y el tema costumbrista. Desde las últimas décadas del siglo XIX Suárez León trabajaría en el Ayuntamiento como delineante de la capital de la Isla de Gran Canaria, dejando de lado en la década de los años veinte del siglo XX la práctica de la pintura[434].

Su interés por el hecho teatral es una cuestión que hasta el momento no se ha reivindicado de forma clara, siendo el contexto de la sociedad de *Los Doce* el fundamental donde este tiene cabida. Su colaboración y participación en ella debe de reconocerse, como la de otros muchos, como esencial para comprender el ambiente escénico de la sociedad grancanaria en los primeros años del Novecientos.

La única incursión en el mundo de la escenografía que hemos documentado data del 22 de septiembre de 1906, fecha en que se inauguró el pequeño teatro de *Los Doce* que en párrafos anteriores mencionamos. Por tanto, tuvo el honor de llevar a cabo la primera escenografía que se usó en él. Para tal acontecimiento se programó la siguiente velada:

"1º parte:

- *Fantasía de la ópera Norma, por la orquesta dirigida por Andres García de la Torre.*
- *Discurso por D. Arturo Sarmiento Salom.*
- *Rapsodia húngara número diez de Liszt, por el pianista Berthold Frankfurt.*

[434] ALLEN (2003), p. 22. MORENO (22-09-1985), p.26.

2º parte

- *Célebre Gabota de Lulli, por la orquesta.*
- *Aria de Lakmé, por el barítino D. Néstor de la Torre Comingles.*
- *El entremés de los hermanos Álvarez Quintero El ojito derecho, por elementos de los "Los Doce".*"[435]

Suárez León participaría en él llevando a cabo la escenografía para entremés de los Hermanos Quintero *El ojito derecho*[436]. No hemos encontrado más informaciones que la proporcionada por las citadas investigadoras de esta sociedad, siendo bastante probable que sean las únicas que proporcione el archivo de José Rodríguez Iglesias al respecto. No obstante, aunque no sepamos qué representaría o que elementos escénicos contaría la propuesta de Francisco Suárez León, es bastante previsible que realizara un decorado basado en telones pintados al ser la tradición en la puesta en escena canaria hasta bien entrado el siglo XX y poseer una formación eminentemente pictórica.

Además de ello, también participó en algunos de los recitales poéticos que esta sociedad realizó a lo largo de su dilatada vida. Destacable fue cuando recitó sus propias poesías, bajo el título *A Gáldar,* con motivo de las fiestas patronales de Santiago Apóstol, el 25 de julio de 1905, en el Casino de Gáldar[437].

De modo que estamos ante un artista polifacético que no solo se dedicó a la pintura sino también a la poesía y a la escenografía, lo que supone una ampliación del conocimiento que sobre este artista tenemos en la actualidad.

Por tanto, queda confirmado que los aspectos escenográficos de los distintos montajes que la *Sociedad de Declamación de Los Doce* llevó a cabo durante los primeros años de su existencia fueron promovidos por sus primeros directores. No fue hasta avanzado algunos años cuando diversos pintores fueron llamados a colaborar en la creación de decorados de los espectáculos que montaron. Curiosamente, todos tienen en común que sus servicios fueron requeridos en las primeras etapas de su juventud y formación

[435] LEÓN CABRERA (1989), p. 25.

[436] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 848.

[437] ARENCIBIA SANTANA (2013), p. 859.

artística. En primer lugar, analizaremos las propuestas escenográficas de Monzón Grondona y Néstor al ser sus intervenciones más numerosas y habituales; y en segundo, las puntuales de Massieu y Matos y Manuel Reyes Brito.

b. La colaboración de Carlos Luis Monzón Grondona con Los Doce

El primer encargo que realizó Carlos Luis Monzón Grondona (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1959) para *Los Doce* lo documentamos en 1906, cuando decoró, junto con Rivero Montañez, el pequeño teatro de su segunda sede. Ello lo convierte en el artista plástico más antiguo de los que colaboraron con esta sociedad. De hecho, podemos llegar a afirmar que fue uno de los más habituales responsables de los aspectos escenográficos que contó esta institución a lo largo de su trayectoria.

Tradicionalmente, la Historiografía artística canaria ha prestado muy poca atención a este artista. En la actualidad, no existe una investigación monográfica en torno a su completo quehacer creativo, quizás porque su obra se encuentra dispersa en colecciones privadas o en paradero desaparecido[438]. Pese a ello, algunos autores e investigadores han ahondado en algunos aspectos de su vida y obra.

Por una lado, debemos destacar la bibliografía generada en vida del propio Monzón Grondona, que llegaron a afirmar que fue discípulo de Nicolás Massieu y Falcón, que cursó estudios en la Real Academia de San Fernando y que simplemente se dedicó a la pintura y al dibujo, especializándose en naturalezas muertas[439].

Por el otro, años después de su desaparición, nuevos investigadores le dedicaron cierta atención. La más importante es la prestada a principios de los noventa por la doctora María Dolores Arroyo Fernández en su tesis sobre la pintura paisajística en las Islas Canarias occidentales[440], pues es la que mayores datos nos ofrece. Amplía su labor profesional más allá de la pintura y el dibujo ya que afirma que fue decorador, actor,

[438] Dos naturalezas muertas propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria se custodian en la Casa de Colón: ALLEN (2005), pp. 130-131.

[439] ALONSO (1944), p.270. LOYOZA (1944), pp. 16-17.

[440] ARROYO FERNÁNDEZ (1991), pp. 46-48.

profesor de dibujo y que poseyó un puesto burocrático como dibujante en la Junta de Obras de Puertos. Lo define como uno de los más clasicistas creadores de la transición entre los dos siglos ya que su obra pictórica, que amplía a paisajes con vistas de Vegueta y a retratos, percibe un cierto miniaturismo y preciosismo decimonónico, pero también momentos de alguna pincelada suelta y empastada.

Con todo, afirma que visitó diversas ciudades europeas (París, Roma, Londres y Berlín) y en vida realizó varias exposiciones, tanto individuales como colectivas. Entre ellas destaca las celebradas de forma individual en 1947, en el Gabinete Literario, y en 1955, en la Galería Wyott. Si analizamos las obras presentadas en ellas a través de la prensa del momento, podemos ver que efectivamente se dedicó no solo a los géneros paisajísticos, retratístico o de naturalezas muertas, sino también a la pintura religiosa[441].

Debemos esperar hasta las primeras décadas del nuevo milenio para que aparezcan nuevos estudios que confirmen la relación de Monzón Grondona con otras manifestaciones artísticas. Así, Fernando Betancor Pérez, en su estudio sobre la productora *Gran Canaria Films,* trata la relación de este artista con el medio cinematográfico[442]; y Yolanda Arencibia Santana, en su artículo sobre las sociedades artísticas grancanarias de principio del siglo XX, evidencia su relación con la Sociedad de *Los Doce* como escenógrafo. [443]

Junto a ello, si recurrimos a las notas de prensa de la época y a entrevistas que concedió Monzón Grondona, podemos obtener también otros datos relevantes que complementan su figura y nos ayudan a comprender la magnitud del reconocimiento que gozó en vida y que hoy carece.

Sabemos que en 1903 fue alumno de la Escuela Superior de Artes Industriales. En general, obtuvo calificaciones de meros aprobados, destacando tan solo en las asignaturas de dibujo geométrico y dibujo geométrico e industrial en el que se alzó con calificaciones

[441] DORESTE SILVA (25-05-1947), p. 8.; (11-05-1955), p.5.

[442] BETANCOR PÉREZ (2000).

[443] ARENCIBIA (2013).

de notables en cada una de ellas[444]. Asimismo también hemos podido averiguar que llegó a recibir clases en la Escuela de Artes y oficios[445].

Las distintas actividades que llevó a cabo nos permiten conocer su grado de integración en la sociedad del momento. En 1912, Monzón Grondona se encontraba en Madrid donde llegó a formar parte de una comisión política integrada por diversas personalidades de las islas con el fin de hacer frente a una de las tantas batallas relacionadas con el manido pleito insular[446]. En 1914, llega a solicitar voluntariamente al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria la restauración y arreglo del Teatro Pérez Galdós[447], aunque desconocemos si finalmente lograría efectuar tal propuesta. Años después, tras el incendio que sufrió este teatro en 1918, Monzón Grondona formó parte de la comisión que se encargó de decidir la restauración del inmueble[448]. Formó parte activa en la organización administrativa de distintas sociedades, pues fue Director Artístico de la sociedad de *Los Doce*[449] y vocal y secretario en distintos momentos de la *Sociedad del Gabinete Literario*[450]. En 1932, impartió clases de dibujo lineal, artístico y pintura en la *Escuela Politécnica de Las Palmas* donde donó un aparato de proyección cinematográfico para garantizar una enseñanza moderna[451]. En 1934, participó como actor en la obra *Nazarín* de Benito Pérez Galdós que organizó la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*[452]. Y, en 1944, formó parte de la Junta de Semana Santa encargada de organizar los actos religiosos de la capital grancanaria en la que también se encontraba el investigador Miguel Ángel Alzola y Jesús Arencibia[453].

---

444 <<Escuela superior de Industrias>> (07-07-1903). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

445 <<Escuela Politécnica de Las Palmas>> (02-10-1932). *La Provincia*. p. 11.

446 <<El problema canario. Actas>> (28-06-1912). *La Provincia* p. 1.

447 <<Ayuntamiento. Secretaria>> (11-11-1914). *La Provincia*, p. 2.

448 <<El nuevo teatro. La reunión de anoche>> (27-03-1920). *La Provincia*, p. 1.

449 <<Sin título>> (28-01-1920). *La Provincia*, p. 3.

450 <<Crónicas de sociedad. Notas varias>> (20-12-1934). *La Provincia*, p. 1; <<Gabinete Literario>> (21-12-1940). *La Provincia*, p. 2.

451 <<Escuela Politécnica de Las Palmas>> (02-10-1932). *La Provincia*. p. 11.

452 <<La gran velada de mañana en el Pérez Galdós>> (08-05-1935). *La Provincia*, p. 8

453 HERNÁNDEZ SOCORRO (2006), p. 44.

Además, hemos podido averiguar una cierta relación política, desconocemos si por decisión personal u obligado por las circunstancias, ya que en nombre de dicho gabinete confeccionó en 1937 un pergamino artístico a favor del General Francisco Franco[454] y desde el diario *Falange* se refirieron a él como camarada en alguna ocasión[455].

Cuando estaba en Madrid, Sebastián Jiménez Sánchez, autor de una breve nota biográfica, afirma llegó a realizar copias de las obras maestras del Museo Prado y en una ocasión recibió los elogios de la Emperatriz María Eugenia de Montijo que estaba de visita en la pinacoteca[456].

Asimismo, la prensa ofrece noticias banales relacionadas sobre sus vacaciones[457], su intento de conseguir el pasaporte[458], así como las defunciones de su familia[459] y hasta descripciones de cómo era física y psicológicamente:

> *"(...) Rara laboriosidad la de Carlos Luis; temperamento inquieto y nervioso, físicamente débil y con poco volumen corporal; pero de fuerte voluntad que se traza una norma y ella ajusta el ritmo de su vida. Lo que no se ve, porque es una fuerza interior, psicológica que se traduce en actos, es el resorte volitivo que rige sus actividades (...)."*[460]

Hasta su muerte, producida el 28 de febrero de 1959[461], fue comentada en la prensa ya que se difundió la idea que había sido resultado de no haber superado[462] las seguidas muertes en el tiempo de dos de sus hermanos meses antes[463].

---

[454] <<El Gabinete enviará un pergamino al caudillo>> (03-11-1937). *La Provincia*, p.4.

[455] X (02-07-1940), p.2.

[456] JIMENEZ SÁNCHEZ (04-03-1959), p. 2; MORENO (25-06-1958), p. 10.

[457] <<De Agaete>> (22-09-1925). *La Provincia*, p. 12.

[458] <<Certificado de vecindad>> (06-10-1933). *La Provincia*, p. 8.

[459] <<Necrológica>> (29-01-1939). *La Provincia*, p. 8.

[460] JORDE (30-05-1947), p. 4.

[461] <<Sin título>> (08-03-1959). *Falange*, p. 8.

[462] DORESTE SILVA (03-03-1959), p. 2.

[463] <<Notas de sociedad>> (28-09-1958). *Falange*, p. 4; <<Sin título>> (21-09-1958). *Falange,* p. 4.

Por consiguiente, basándonos en fuentes bibliográficas y hemerográficas, podemos afirmar Carlos Luis Monzón Grondona disfrutó de una gran popularidad y que no solamente fue pintor y dibujante, como meramente se afirmó en la bibliografía generada en vida de este artista, sino también escenógrafo, director cinematográfico, actor y gestor cultural.

Centrándonos en nuestro objeto de estudio, las distintas reseñas biográficas y entrevistas que Monzón Grondona concedió y que se publicaron en los diarios de la época confirman en todo momento su condición de escenógrafo, sin desdeñar sus otras faceta artísticas.[464]

Según hemos podido averiguar, la relación de este artista con la escenografía se iniciaría a través de actividades lúdicas durante su infancia, bajo la docencia de Don Diego Mesa[465], profesor del Colegio San Agustín[466]. Su dedicación a esta rama artística se dilataría en el tiempo hasta los años cuarenta del siglo XX, pues se encuadra en esta década el último diseño de decorado que tenemos constancia tras haber realizado una reconstrucción pormenorizada de su trayectoria en este campo y que tendremos ocasión de analizar más adelante.

El análisis bibliográfico y hemerográfico realizado en torno a la figura de Carlos Luis Monzón Grondona nos ha permitido dilucidar la formación artística que recibió. No solamente fue discípulo de Nicolás Massieu y Falcón[467], sino también alumno del Colegio San Agustín, de la Escuela Superior de Artes Industriales y de la Escuela de Artes y Oficios.

Además, su aprendizaje no se limitó al contexto isleño puesto que entre 1912-1915 se estableció en la capital madrileña tras lograr una pensión del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para ampliar sus estudios como pintor escenógrafo[468]. Presentó la

[464] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.; JORDE (30-05-1947), p.4; DORESTE SILVA, L. (13-05-1955). p. 6; JIMENEZ SÁNCHEZ (04-03-1959), p. 2. L.J.R. (12-07-1955), p.5.

[465] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.

[466] NUEZ (2006), p. 58.

[467] Relación que tan solo resalta la bibliografía que tuvo lugar en vida del artista ya que la prensa no señala en ningún momento su existencia.

[468] BETANCOR (2000), p. 263

solicitud el 8 de noviembre de 1912[469] y fue concedida al día siguiente en valor de una pensión de mil quinientas pesetas por un año[470]. No viajaría hasta enero de 1913 en el barco Reina Victoria[471]. En este tiempo entraría en la Real Academia de San Fernando, donde obtendría calificaciones de sobresaliente en competencia con otros pensionados de distintas provincias españolas[472]; visitaría el Museo del Prado asiduamente donde copiaría a los grandes maestros[473]; y se convertiría en discípulo de Amalio Fernández[474]. Al año siguiente, consiguió que se le prorrogara la pensión[475] aumentando la dotación dada por el gobierno de la ciudad a trescientas pesetas más[476]. Para justificar su estancia, antes de volver a su ciudad natal, que lo haría en enero de 1915 en el mismo barco que lo llevara años atrás[477], Monzón Grondona envió los certificados de sus exámenes de dibujo ofreciéndose también enviar los trabajos que había hecho durante sus años como pensionado[478].

No cabe duda que la marcha Carlos Luis Monzón Grondona a Madrid demuestra su clara intención de decantarse y dedicarse a la escenografía de una forma profesional. Aunque lo cierto es que nos resulta difícil saber la categoría artística que le otorgaba a sus propios bocetos escenográficos. Si analizamos el listado de obras incluidas en las exposiciones individuales que hemos mencionado tan solo aparecen sus lienzos y no hay ningún rastro de obras relacionadas con el espacio escénico[479]. Ello nos hace pensar que muy

[469] <<Ayuntamiento. Información>> (08-11-1912). *La Provincia*, p. 1.

[470] <<Ayuntamiento>> (09-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[471] <<Pasajeros>> (25-01-1913). *Gaceta de Tenerife*, p.2.

[472] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.

[473] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.

[474] DORESTE SILVA (13-05-1955), p. 6.

[475] Fernando Betancor afirma, tras haber consultado Los Libros de las Actas del Ayuntamiento de Las Palmas, que ayudó en la petición de la prórroga una carta enviada por el mismo Amalio Fernández. Véase: BETANCOR (2000), p. 263.

[476] <<Ayuntamiento>> (25-10-1913). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Ayuntamiento>> (05-09-1914). *La Provincia*, p. 2; <<Crónica Local>> (24-10-1913). *La Provincia*, p. 2.

[477] <<Noticias>> (18-01-1915). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

[478] <<Ayuntamiento>> (13-06-1914). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[479] En las exposiciones citadas de 1947 y 1955, celebradas en el Gabinete Literario y la Galeria Wiot respectivamente, tan solo aparecen lienzos con la temática ya comentada: retratos, bodegones, temas

probablemente siguiera esa mentalidad de la época de no considerarlos obras de arte y de no estimarlos lo suficiente como para que fueran objetos museísticos. Tal situación explicaría que no se haya conservado ni que tengamos constancia de la existencia de bocetos escenográficos de su autoría. Mas ello no quiere decir que rechazara, relegara o se avergonzara de esta faceta. En una entrevista que Monzón Grondona ofreció en 1955 con motivo de su exposición en la Galeria Wyot se puede apreciar como valoraba y defendía la labor como escenógrafo que desarrolló a lo largo de casi cuatro décadas:

> *"(...) Yo siempre ponía mi fervor en todo; hice bastantes decorados y por ello me llevó Ernesto Vilches de decorador cuando estuvo aquí y dirigía las obras. (...) Sí, fuí decorador en su compañía donde estaba Rafaela Abadia y López Heredia. (...) También estuve trabajando con don Amalio Fernando, maestro de la escenografía europea, en el Teatro Real. (...) Cuando se estrenó en Madrid "Parsifaff" aquellos decorados fueron trabajados por mi. (...) Yo hice los decorados, esto totalmente mío, para el estreno del "Juan Gabriel Borkmann", de Ibsen, cuando esta obra se estrena en Madrid. (...) Hasta carpintero. Suárez León, también dirigía algunas veces y escribió una obra, El clavel rojo que le dirigí. (...) Como le dije anteriormente estuve en la Península muchísimo tiempo; en el teatro, con Vilches, también representé algunas veces. Y aquí, fuera de "Los Doce" he dirigido, las representaciones de "El Divino impaciente", "El alcalde de Zalamea y otras.*
>
> *En esto don Carlos Luis Monzón me empieza a mostrar fotografías de decorados, separa una y me dice:*
>
> *—Esta es una escena de "Viva la vida", de los Millares; obra interesantísima escénicamente pues transcurre de noche, durante un velatorio, hasta que llega el día y con el los ruidos, la luz, incluso hay la mutación de la sombra y del silencio a la luz y al sonido. (...) "Madrugada", es una obra actual y ésta tiene muchos años y además la tragedia de "Madrugada" se grita mientras que en la obra de los Millares hallamos una angustia y una liberación plenas de poesía y lirismo. Por cierto, que fue interesantísimo y fundamental la obra que realizó "Él Teatrillo" en casa de don Luis Millares. (...) Con*

religiosos, paisajístico. Véase el catálogo de 1947, consultado en los fondos documentales de Felo Monzón conservados en el Centro de Documentación CAAM con la signatura: FONDO F.MONZÓN 1178. Y en 1955, expuso 32 lienzos, como aparece en <<Exposición de óleos y lienzos de Carlos Luis Monzón>> (11-05-1955). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

todos. Rafael Romero -(Alonso Quesada)- hacía en "Canción de Cuna", de "Poeta", en el intermedio. Don Arturo sarmiento, don Francisco González, don Fernando Inglott y todos ¡todos! se prestaban a colaborar, hacían la presentación de las obras y siempre nos ayudaban. Era algo maravilloso

Me sigue mostrando fotografías y entonces vemos varias pertenecientes a un mismo decorado:

— ¿De qué obra son?

—Es del homenaje a Pérez Galdós. Aquí hay muchísimos de sus personajes. Yo mismo soy éste: "Nazarin". Con todo esto observará que hace bastantes años en Las Palmas se rendía culto grandísimo el teatro…

— ¿Y ahora...?

— Eso corresponde a usted contestarlo adecuadamente."[480]

Hemos considerado transcribir parte de sus declaraciones porque poseen una significación especial, pues no solo reivindica su condición de profesional de creador de escenografías, sino que también nos ayuda a discernir su trayectoria escénica y su concepción escenográfica. Por ello, podemos establecer tres momentos bien diferenciados en su trayectoria. En este apartado tan solo prestaremos atención a su etapa como escenógrafo de *Los Doce*, dejando para más adelante sus trabajos en Madrid y su dedicación a otras sociedades grancanarias donde podremos ahondar y esclarecer su perfil escenográfico.

Como hemos ya hemos escrito, la relación de Monzón Grondona con *Los Doce* comienza en sus primeros momentos de su gestación y consolidación y de la mano de uno de sus primeros directores, Miguel Rivero Montañez, entre 1906 y 1907. Este se puede considerar el punto de partida de su seria dedicación y formación a la escenografía teatral cuando tan solo contaba con 19 años de edad.

[480] L.J.R. (12-07-1955), p.5.

Aunque su formación escenográfica no acabaría hasta después de su estancia en la capital española, es en este período cuando se produce sus primeros contactos con el hecho teatral, permitiéndole ser consciente del proceso creativo que supone un espectáculo y más concretamente de la creación escenográfica puesto que supone el inició de su actividad como único responsable del diseño de los espacios escénicos en los que trabajaría de aquí en adelante.

El primer encargo que hemos documentado al que se enfrentó de forma solitaria, tanto en su carrera como en esta sociedad, data del 12 de agosto de 1911[481], cuando colaboró en el montaje *Canción de Cuna* de Gregorio Martínez Sierra, en el Teatro Pérez Galdós[482], y donde consiguió el éxito de la crítica:

> *"(...)Sin omitir sacrificios ni gastos, la noche del sábado puso en escena con gran esfuerzo la hermosa obra de Martínez Sierra Canción de Cuna hecha con toda propiedad en trajes y decorado, mereciendo muchos aplausos todas las señoritas que tomaron parte en la representación y los señores Ponce y Rodríguez, así como el señor Monzón, autor de las decoraciones (...)."*[483]

Esta es la única referencia al decorado que hemos hallado en las fuentes hemerográficas del momento consultadas. Realmente, apenas hemos encontrado críticas de la representación a pesar de la expectación que existía por su representación, pues desde mayo del mismo año ya se anunciaba que la sociedad estaba trabajando en la elaboración de los decorados y del vestuario *"(...) exigido por su autor (...)"*[484] de esta obra[485]; aunque no se reconoce la autoría de dicha puesta en escena hasta el 3 agosto[486].

---

[481] El programa fue publicado en: MORENO (23-10-1983), p. 32.

[482] <<Sin título>> (09-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[483] <<Espectáculos. En el Pérez Galdós>> (14-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[484] <<Noticias>> (12-05-1911). *La Provincia*, p. 1.

[485] La obra ya era conocida por el público canario porque se había representado por la compañía dramática Palma-Reig en abril de 1911 en el Teatro Cuyás con tan solo unos meses de diferencia desde que se produjo su estreno absoluto en Madrid. Véase: (06-04-1911), p. 2.

[486] <<Crónica Local. Canción de Cuna>> (03-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

No obstante, casi noventa años después de su estreno en la ciudad isleña, se publicaron dos fotografías[487] de la producción y, aunque son de muy mala calidad, nos acreditan para afirmar que efectivamente, como ya dijeron las críticas que enjuiciaron el montaje[488], Monzón Grondona siguió las acotaciones prefijadas por Gregorio Martinez Sierra puesto que representó el rincón del claustro del convento en que transcurre el primer acto y el locutorio del segundo[489] mediante la creación de telones pintados [Figs. 4 y 5]. Por otro lado, estas fotografías nos dan a entender que predominaron las actrices sobre los actores sobre el escenario[490]. El montaje se repitió en varias ocasiones posteriores, práctica habitual en la trayectoria de *Los Doce*[491].



Fig. 4. Reproducción fotográfica del montaje del primer acto de *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1911. Extraída de MORENO (27-08-2000), p. 83.

[487] MORENO, M. (27-08-2000). <<Siesta de memorias. Páginas donde el pasado se siente y revive arte escénico de primera clase>>. La Provincia/Diario de Las Palmas, p. 83.

[488] <<Noticias>> (12-05-1911). *La Provincia*, p. 1.

[489] MARTÍNEZ SIERRA (1911), pp. 14 y 81.

[490] <<Espectáculos. En el Pérez Galdós>> (14-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p.3. Dato importante porque recordemos que fue a partir de 1907 cuando se incorporaron las mujeres a la sociedad de *Los Doce*.

[491] ARENCIBIA SANTANA (2013), pp.858; LEÓN CABRERA (1989), pp. 121-123.



Fig. 5. Reproducción fotográfica del montaje del segundo acto de *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1911. Extraída de MORENO (27-08-2000), p. 83.

El 14 de marzo de 1912 realizó la escenografía basada en telones pintados del texto *Doña Clarines* de los Hermanos Álvarez Quintero en el Teatro Pérez Galdós[492], siendo elogiada la producción y calificada su puesta en escena como elegante y sencilla[493].

El 21 de agosto de 1912 *Los Doce* estrenaron *Abuela y nieta*, de Jacinto Benavente, y de *Lo que lleva el correo*, tercera parte de *Los Misterios* de Antonio Zozaya, en el Teatro Pérez Galdós[494]. Días antes del estreno la prensa se lamentaba que tan solo se representara la tercera parte de la obra de Zozaya, pero reconocían la calidad y la habilidad para la puesta en escena de Monzón Grondona:

> *"(...) El típico vestuario castellano peculiar de los campesinos ingleses se está confeccionando con arreglo á los cartones pintados por el simpático y notable pintor Carlitos Monzón el cual se ha hecho cargo del decorado que podemos adelantar, sin temor a ser desmentidos, ha de llamar poderosamente la atención por el vigor y sinceridad artística, que acusa un vivísimo progreso a quien varias veces ha sido*

[492] (<<Los Doce>> (13-08-1911). en *La Provincia*, p. 1.

[493] <<Los Doce>> (15-03-1912). *Diario de Las Palmas*, p.2

[494] <<Los Doce>> (19-09-1912). *La Provincia*, p. 1.

alentado por nosotros en seguros del triunfo fácil en quien como Monzón lleva un artista notabilísimo dentro (...)."[495]

Sin duda, además de reconocer la valía de nuestro artista en el campo de las artes escénicas, estas palabras también son de vital importancia porque nos evidencian la existencia bocetos de escenografías y figurines elaborados por el propio Carlos Luis. Lástima que se encuentren en paradero desconocido.

El 27 de octubre de 1912 puso en escena de *Electra,* de Benito Pérez Galdós, en el Teatro que lleva su nombre en su ciudad natal. Los beneficios de esta velada teatral, donde se representaron otros títulos, iban para costear los estudios de conservatorio en Madrid de Antonio Abad Hernández[496]. Las críticas reconocieron nuevamente la valía como escenógrafo de nuestro artista:

"(...) No debemos dejar en el tintero, al llegar al capítulo de elogios, al escenógrafo Sr. Monzón. Cada paso que da en su difícil arte es un acierto. El decorado de «Electra» es de los que dan fama. Fondo, rompimientos, luz, perspectiva, todo habla muy alto en pro del pincel del señor Monzón (...)."[497]

El 24 de noviembre de 1912 hizo la escenografía de *Mañana de Sol*, de los Hermanos Quintero, en el Teatro Pérez Galdós[498]. Esta obra formó parte de una celebración teatral en el que se pusieron en escena otros títulos, como *Los fiambres*, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau, con puesta en escena por Néstor Martín-Fernández de la Torre. La fama de este llegó a eclipsar a la de Monzón: las críticas prestaron mayor atención al pintor del *Poema de Atlántico.* Aunque no todos se olvidaron de él:

"(...) Con Néstor compartió los aplausos otro notable artista, Carlitos Monzón, que tantas pruebas nos tiene dadas de su talento. Hay en él un gran artista y difícil ha de ser

[495] B. (12-09-1912), p. 1.

[496] <<Espectáculo>> (10-10-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[497] <<Teatro Pérez Galdós. La velada de Los Doce>> (29-10-1912). *La Provincia*, p. 3.

[498] <<Sección de noticias>> (23-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

á «Los Doce» suplir su falta cuando muy pronto marche á Madrid á terminar sus estudios de escenografía para lo que tan excepcionales aptitudes demuestra. (...)"[499]

En el Archivo digital de fotografía histórica de Canarias de la FEDAC hallamos una fotografía del montaje[500] [Fig. 6] que pone de manifiesto la calidad escenográfica de Monzón y su seguimiento de las tendencias ochocentistas del decorado realista así como el seguimiento de las acotaciones de los autores[501].



Fig. 6. Ponce, E. Fotografía del montaje de *Mañana del sol* de Los Hermanos Quinteros con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1912. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016436MO&suposi=651&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 12:28).

A tenor de los datos aportados, extraídos fundamentalmente de las fuentes hemerográficas, su colaboración para *Los Doce* es crucial puesto que sirvió para que decidiera que la escenografía fuera su principal dedicación artística durante gran parte de

[499] Z (29-11-1912), p .1.

[500] Su identificación fue posible porque Martín Moreno la publicó en su Siesta de memorias: MORENO (23-10-1983), p. 32.

[501] ÁLVAREZ QUINTERO y ÁLVARO QUINTERO (1905).

su biografía. De hecho, será esta la que contribuyó a la popularidad y relativo triunfo que gozó en su ciudad natal. Prueba de tales ideas es su solicitud y posterior concesión por parte del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria de la beca para complementar su formación como pintor escenógrafo, término con el que oficialmente se gestionó de forma administrativamente esta petición[502]. Lo cierto es que la corporación municipal de la ciudad recibió bastantes elogios por la concesión de dicha beca; aunque curiosamente desde la prensa presentaron a nuestro artista como escenógrafo[503], lo que nos prueba la ambigüedad social a la hora de definir a los artistas de esta rama del Arte[504].

En 1915, Carlos Luis volvió a Las Palmas y el 30 de septiembre de ese año ya participaría en el estrenó la obra *La señorita se aburre*, de Jacinto Benavente, donde realizó la restauración de un decorado propio del Teatro Pérez Galdós, procedente de la casa Rovescali de Milán[505]. A los pocos meses, el 15 de diciembre, estrenaría *El Patio azul*, de Santiago Rusiñol[506].

Uno de los montajes más importantes que puso en escena para *Los Doce* fue el estreno de *La Intrusa* de Maeterlink (29 de junio de 1917, Teatro Pérez Galdós)[507], incluido en un acto en homenaje al fallecido director Miguel Rivero Montañez[508], responsable de la carrera escenográfica de nuestro artista. Tradicionalmente se ha atribuida su puesta en escena a Néstor Martín-Fernández de la Torre[509], pero las fuentes cotejadas nos indican

[502] Aunque es cierto que se enfrentó a otras manifestaciones artísticas. Su carácter polifacético y su actividad como pintor no fue presentado hasta 1917. Sin embargo, su principal actividad artística durante gran parte de su vida fue la escenografía, que abandonó en los últimos años para centrarse en la pintura. Véase: JIMÉNEZ SÁNCHES (04-03-1959), p. 2; JORDE (30-05-1947), p. 4; PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.

[503] P. (22-11-1912), p. 2.

[504] De hecho, en la búsqueda hemerográfica que hemos realizado sobre Monzón Grondona no ha habido unanimidad para definirlo puesto que es calificado como pintor que realizó los decorados, decorador, pintor escenógrafo o escenógrafo según el periodista o el comentarista de turno.

[505] <<Notas teatrales. Los Doce>> (29-09-1915). *La Provincia*, p. 1.

[506] <<Sin título>> (10-12-1915). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[507] <<Teatro Galdós>> (28-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[508] <<Los Doce>> (22-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3; <<Los Doce>> (22-06-1917). *La Provincia*, p. 3.

[509] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 11.

que no es así. El texto utilizado consistió en una traducción que realizó Gregorio Martínez Sierra[510].

Fue una obra esperada por muchos y se consideró el gran acontecimiento cultural del año. Ya antes de su estreno, la escenografía de Monzón Grondona fue elogiada[511] pero como era habitual, una vez estrenada, las críticas tan solo reconocieron su autoría y la valoraron positivamente[512], pero no hicieron ninguna descripción sobre ella. Cabe destacar que la prensa afirmó que el programa del acto se reprodujo un dibujo alegórico de la obra[513], cuya autoría le corresponde a Monzón Grondona y que creemos que pudiera ser parte de la escenografía; mas no lo podemos afirmar con rotundidad al no haber hallado dicho programa.

En el Teatro-Circo Cuyás, bajo los auspicios de la *Sociedad Fomento y Turismo* y con la colaboración de *Los Doce*, diseñó el montaje de la comedia *El rosal rojo*, de Sebastián Suárez León[514], que se estrenó el 23 de diciembre de 1918[515]. De esta obra al menos

---

[510] <<Los Doce. Una velada>> (28-06-1917). *La Provincia*, p. 1.

[511] <<Los Doce>> (22-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3; <<Los Doce>> (22-06-1917). *La Provincia*, p. 3.

[512] <<Los Doce>> (30-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[513] <<Teatro Galdós>> (28-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[514] Recordemos que fue miembro activo de la sociedad de *Los Doce*, junto con su hermano, Francisco Suárez León (un tercer hermano fue José Suárez León, el famoso *maestro de la puntilla*). Ello nos demuestra su gran preocupación por el hecho teatral, participando en la sociedad como dramaturgo y actor, como ya vimos cuando tratamos la relación de su hermano con la escenografía. Sin embargo, no solo ha estado vinculado con esta sociedad, sino que también ha sido presidente del Circulo *de Arenales* y del *Cuadro Atenas*, centradas también en producciones escénicas, sobre todo la última que se convirtió en una importante promotora de producciones teatrales durante los años treinta y cuarenta como tendremos ocasión comprobar en nuestra investigación. La última sociedad a la que estaba vinculado fue *Grupo de Arte Educación y Descanso*, donde fue director y actor. Además, de este texto, con *Los Doce* estrenó también su monologo cómico De *Vuelta al trabajo*, en 1904. Junto a todo ello, también destacó como prolífico escritor preocupado por la realidad social y política de su ciudad. Llegó a escribir en los diarios *El Tribuno* y *España* y entre sus publicaciones podemos destacar: *Plumadas, Paz de Aldea, El Rosal Rojo* , *Al margen de la vida y de los libros* o *El Alma de los Niños*. Véase: ALLEN (2003), p. 20-21. ALLEN (2014), pp. 22-29; GONZÁLEZ (2012), p. 327.

[515] <<Circo- Cuyás>> (23-12-1918). *La Provincia*, p. 1.

suponemos que hubo una serie de bocetos escenográficos como atestiguó el redactor de la nota de prensa que presentaba el montaje ya que estaba a la espera de poder admirarlos en algún momento[516]; lo que demuestra la gran expectación que existía por el trabajo de nuestro artista[517]. Sin embargo, las críticas tras el estreno apenas hicieron alusión a su trabajo pues tan solo reconocieron su autoría y calificaron su obra de forma positiva al prestar mayor atención a la interpretación y al propio dramaturgo[518].

No obstante, contamos con el texto dramático de la obra de Francisco Suárez León que publicó tras el estreno de la obra, bajo el patrocinio de la Imprenta J. Martínez, y dedicado a la sociedad de *Los Doce,* que nos permite saber que dividió la obra en dos actos utilizando para ambos un mismo cuadro escénico[519].

Debemos de considerar que la participación en la producción de este montaje de Sebastián Suárez León fue bastante activa y, quizás superior a Monzón Grondona, porque se trataba de poner en escena su propio texto. Además que participó como actor, encarnando a uno de sus personajes[520]; lo que nos hace pensar que nuestro escenógrafo estuviera prácticamente obligado a recrear el espacio escénico siguiendo a raja tabla sus directrices[521]. Además, teniendo en cuenta que el texto se publicó después de su estreno, la descripción que realiza Suárez León del espacio escénico en el que se enmarca su comedia no pudiera ser tan alejado de lo que Monzón Grondona llegara a crear. De este modo el único cuadro escénico queda acotado de la siguiente manera:

---

[516] <<La obra de Suárez León. El rosal rojo>> (09-12-1918). *La Provincia*, p. 1.

[517] <<El estreno de El Rosal Rojo>> (10-12-1918). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[518] REPORTER (24-12-1918), p. 2; ROTURAR (24-12-1918), p. 1.

[519] SUÁREZ LEÓN (1919).

[520] ROTURAR (24-12-1918), p. 1.

[521] A lo largo de la investigación se repetirá en varias ocasiones esta misma situación; es decir que el dramaturgo disfrute de peso e influencia elevada a la hora escenificar su obra (en ocasiones llega a ser hasta el propio director). Tal tendencia se evidencia porque sus acotaciones sobre el espacio en el que se desarrollan los actos de su drama se reproducen fielmente sobre el escenario, como ya hemos comprobado y que seguirá repitiéndose en nuestro estudio. Por tanto, no es ilógico pensar que Monzón Grondona siguiera las acotaciones de Sebastián Suárez León.

"Habitación amplia, alegre, luminosa. En el fondo, un espacioso ventanal mira al jardín; un jardín exuberante de floresta, lleno de aromas y rumores, donde canta una fuente. Cerca a éste ventanal hay trepadoras que ponen una nota simpática de lozanía. Algunas tejen a través de los cristales laberintos caprichosos, y otras penetran en la habitación como un saludo del jardín; en estas enredaderas hay fiesta de campanillas blancas. La habitación tendrá algo de severidad y algo de candor: como si su arreglo hablase de las características del viejo matrimonio y de las alegrías luminosas de Luisa. Debe abundar la nota clara, vaporosa y ligera en !os adornos y mobiliario de la estancia: algo que denote el triunfo del buen gusto y de la juventud, sobre las antipáticas severidades de los años y de la rutina.

A la izquierda, segundo término, puerta que dá a la calle. En primer término, habitación-dormitorio de Ricardo, En el fondo, junto al ventanal, una terraza con salida al jardín; hay en ella alegría de flores, y por las columnas que la adornan, las enredaderas trepan triunfadoras. Segunda puerta de la derecha comunica a las demás habitaciones y dependencias de la casa. En primer término, puerta que conduce al despacho de D. Julián."[522]

Así pues, teniendo en cuanta que Suárez León es bastante preciso con el espacio escénico de su obra, lo mismo que en el carácter de sus personajes, los cuales define y establece los momentos en que debe de aparecer, entrar o salir de escena, es más que probable que el trabajo de Carlos Luis Monzón Grondona consistiera en la transcripción visual de sus acotaciones.

Por ello, tras reconocer afición por el teatro, apego y dedicación a *Los Doce* de Suárez León desde su propia constitución, su participación en este espectáculo es reconocida a nivel de los medios como la más importante de todo el conjunto de artistas que participaron: las críticas consultadas valoraron muy positivamente su participación por encima a la de Monzón Grondona al verter amplias informaciones sobre su creación y perfil literario[523].

[522] SUÁREZ LEÓN (1919), p. 13.

[523] REPORTER (24-12-1918), p. 2; ROTURAR (24-12-1918), p. 1.

El siguiente trabajo que tenemos constancia de Monzón Grondona con *Los Doce* fue en la puesta en escena de *La Reina Mora*, de los Hermanos Quintero, representada el 7 de noviembre de 1919 en el Teatro-Circo del Puerto de Las Palmas de Gran Canaria[524].

Semanas después, el 16 de noviembre de 1919, también participaría en una velada artística en el Teatro-Circo del Puerto[525]. En ella participó el director musical Agustín Hernández en el que a través de una orquesta en directo se representó sinfonías y parte de *Lohengrin* de Richard Wagner. También se repusieron las obras de los Hermanos Quinteros *Sangre Gorda* y *La Reina Mora*.

Se trataban de producciones que se habían hecho con anterioridad. *La Reina Mora*, se había representado al principio de ese mismo mes y en el caso de *Sangre Gorda*, se había hecho en 1917[526] y 1918[527]. Ello, junto con la proximidad de fechas, nos hace pensar que es bastante probablemente se usaran los mismos decorados de Mozón Grondona en todas las ocasiones ya que era habitual en la época repetir títulos y reutilizar decorados como forma de amortizar gastos.

La última relación que tenemos constancia del canario con *La Sociedad de Declamación de Los Doce* tiene lugar en 1920 y que coincide con la publicación en la prensa de su nueva organización en el que es nombrado director artístico, junto con Sebastián Suárez León[528]. Recordemos que ese año, según la investigadora Dolores León Cabrera, es el inicio de la progresiva desaparición en que de la sociedad[529].

Por tanto, la importancia de esta sociedad en la trayectoria de Carlos Luis Monzón es vital puesto que supone el marco en que se decanta profesionalmente por la escenografía, comienza su formación y, tras ampliarla en Madrid, fue el lugar seguro donde es más que

[524] <<Los Doce>> (15-11-1919). *La Provincia*, p. 2.

[525] <<Los Doce>> (15-11-1919). *La Provincia*, p. 2.

[526] <<Los Doce>> (30-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[527] ROTURAR (24-12-1918), p.1.

[528] <<Sin título>> (28-01-1920). *La Provincia*, p. 3.

[529] LEÓN CABRERA (1989), pp. 29-30.

probable que mostrara todos los recursos y técnicas escenográficas aprendidas al haber estudiado y se convertirse en discípulo de Amalio Fernández[530].

c. La primera etapa de Néstor Martín-Fernández de la Torre

Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) es otro artista plástico que colaboró en varias ocasiones con la sociedad de *Los Doce* [Fig. 7]. Según los datos consultados, entre 1910-1913 quedaría enmarcada su colaboración a través de la realización de escenografías para diversos títulos teatrales que analizaremos en este apartado.



Fig. 7. Fotografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1918. Museo Néstor.

[530] La práctica nula existencia de fuentes artísticas de Carlos Luis Monzón Grondona nos ha impedido comprobar las diferencias que pudieran haber existido entre las escenografías realizadas antes y después de su estancia en Madrid.

Nuestro protagonista puede considerarse, sin lugar a dudas, uno de los artistas canarios con mayor reconocimiento nacional e internacional del primer tercio del siglo XX. De modo que su figura no ha pasado inadvertida y ha sido ampliamente tratada en diversos estudios, siendo las principales aportaciones científicas las realizadas por Saro Alemán, Pedro Almeida y Rafael Santos Torroella[531], quienes evidenciaron su incursión en el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, a la vez que su inquieta personalidad creativa, capaz de enfrentarse a la pintura, la escenografía, el figurinismo, el dibujo, el cartel, el diseño de mobiliario y de joyas y hasta la gestión cultural.

No obstante, tras el estudio de sus investigaciones, llegamos a la determinación de que todavía quedan aspectos de su quehacer artístico por aclarar y completar para tener una mayor certeza de su calidad artística. Pese a ello, debido a nuestro objeto de estudio, tan solo nos centraremos en analizar de forma profunda su trabajo como escenógrafo y figurinista teatral[532].

Conviene destacar que ya hemos sostenido previamente la anterior idea en dos artículos donde, por un lado, partiendo de la reflexión bibliográfica, justificamos por primera vez el papel de Néstor como una figura clave en el proceso de renovación escénica que tuvo lugar en nuestro país durante la llamada Edad de Plata de la cultura española[533]; y, por otro, donde presentamos toda una serie de estudios de figurines inéditos en el que continuamos argumentando su importancia en dicho proceso[534].

---

[531] ALEMÁN (1987); ALMEIDA CABRERA (1987); SANTOS TORROELLA (1978).

[532] Obviamente, en el caso de esta faceta, la primera bibliografía de obligada consulta es *Néstor y el mundo del teatro*, que publicó Pedro Almeida Cabrera a mediados de los años noventa del siglo pasado. En ella el investigador lleva a cabo lo que podríamos considerar un primer esbozo de inventario de los fondos del museo, pero no está completo y, además, lo complementa con otras obras de colecciones particulares. También debemos citar a la doctora Idoia Murga Castro, que en su investigación sobre la escenografía dancística española entre 1916-1962 contextualizó la obra de Néstor en el ambiente escénico de esos años. Junto a ello es igualmente importante los álbumes del *Legado en línea Antonia Mercé La Argentina* conservados en la Fundación Juan March donde se hallan críticas, reproducciones de figurines y de bocetos de escenografías y fotografías de la etapa de Néstor en París.

[533] MEDINA ARENCIBIA (2016).

[534] MEDINA ARENCIBIA (2017-a).

La realización de este último fue posible después de haber realizado una estancia de investigación en el *Museo Néstor*[535] con el objeto de seguir profundizando en su faceta como escenógrafo. Tras varios meses de trabajo, entre enero y marzo de 2015, llegamos a confeccionar una completa catalogación e inventario del fondo teatral de dicha institución, hasta entonces inexistente, compuesta por escenografías, figurines, maquetas, programas de manos, fotografías, decorados y vestuario.

Centrándonos en su formación, la madre de nuestro artista es una figura clave en su carrera artística ya que desde su más tierna infancia fomentó y alentó su vocación artística[536]. Pero a pesar de la precocidad artística, no tuvo una formación académica. Es cierto que estuvo algunos años en el Colegio de San Agustín, donde Nicolás Massieu Matos fue su profesor de dibujo y, más tarde, logró ser discípulo de Eliseo Meifrén y de Rafael Hidalgo de Caviedes[537].

Sin embargo, su formación como hombre de teatro es todo un misterio y desconcierto. Podemos deducir de la biografía trazada por los investigadores que nos precedieron que fuera producto de su carácter autodidacta, de sus relaciones y tertulias con personalidades del mundo del teatro, de la literatura y de sus experiencias visuales al acudir como espectador. En este sentido podemos destacar los juegos infantiles con Tomás Morales, Alonso Quesada y Cástor Gómez Bosch en el que montaban piezas teatrales cuando estudiaban en el Colegio de San Agustín entre 1887-1901[538]. Importante también debió de ser la relación con su tío Néstor de la Torre[539], renombrado cantante de ópera[540], con

[535] Ubicado en Las Palmas de Gran Canaria, este museo alberga la más completa y variada producción artística de la obra Néstor resultado de las donaciones que la familia Martín-Fernández de la Torre realizó a finales de los años cuarenta del siglo XX al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo de Gran Canaria, como se atestigua en el Documento de Donación conservado en los fondos de dicho museo.

[536] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 17.

[537] ALMEIDA CABRERA (1987), pp. 18-26.

[538] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 19.

[539] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 9.

[540] Con él podría haber aprendido a tener una visión crítica desde un punto de vista profesional del espectáculo a los que asistía. Prueba de ello es una carta que le escribió nuestro pintor donde dibujó algunos figurines una ópera que vio en Barcelona conservada en el archivo personal Lola de la Torre. Consultado en ALMEIDA CABRERA (1995), p. 9.

quien podría haber conocido el mundo del teatro desde dentro ya que convivió con él en Madrid a partir de 1901 una vez que consiguió una beca para continuar sus estudios con el citado pintor Hidalgo de Caviedes[541]. Y no nos olvidemos su cercanía familiar durante su niñez con el Teatro de los Hermanos Millares[542], ya que era primo por vía paterna de Claudio y Josefina de la Torre, sobrinos de Agustín y Luis Millares Cubas. En todos estos contextos es obvio que nuestro artista aprehendería y aprendería de forma práctica todos los entresijos creativos de la puesta en escena.

Otros elementos de la posible formación escénica de Néstor las encontramos en la biblioteca personal que el artista poseyó y que su familia legó transcurridos algunos años de su fallecimiento a los órganos de gobierno de su isla natal[543]. En ella hemos hallamos importantes referencias bibliográficas que de una forma directa o indirecta hacen referencia a este campo concreto de su quehacer artístico:

- BAINVILLE, Jacques (1927): *Louis II de Bavière*. París: Editions Jules Tallandier.
- BARBIER, George (1919). *Casanova. Décors et costumes*. París: Lucien Vogel.

[541] Quizás este podría haberle influido también para que se interesara profesionalmente por el teatro puesto que fue padre, y uno de sus primeros maestros, de Hipólito Hidalgo de Caviedes, pintor e importante muralista español durante gran parte del siglo XX, que se encargó del diseñó algunos de los espectáculos que organizaba el bailarín y coreógrafo Gerardo Atienza en su escuela de danza madrileña. Véase: MURGA CASTRO (2012), pp.119-120.

[542] SCHLUETER (2007), pp. 35-37.

[543] Tras haber consultado el legado bibliográfico de Néstor conservados en los fondos del Museo Néstor, podemos afirmar que en su Biblioteca encontramos libros en varios idiomas (italiano, alemán, francés y español), aunque él tan solo hablaba su lengua materna y un mal francés. En ella percibimos un interés personal hacia las guías de viaje y la literatura narrativa. Pero lo que nos interesa, desde un punto de vista científico, es su especial predilección por el Renacimiento con obras referentes a artistas de reconocido prestigio, como Masaccio, Mantegna, Boticelli, Durero, Tiziano, Cellini, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel; y con algunos del XVIII y del XIX, como Reynolds, Turner, Goya o Van Gogh. También observamos un componente importante de libros vinculados con el arte oriental, como revela las referencias al arte griego, persa, egipcio, ruso e islámico que en su biblioteca personal encontramos. Ello delata su predisposición por conocer a los grandes artistas que le precedieron y que luego tanto le influyeron y, al mismo tiempo, su apego al mundo oriental. Es importante señalar que ésta es la primera vez que se tiene en cuenta este legado a la hora de tratar la formación artística de nuestro artista.

- CALTHROP, Dion Clayton (1906): *English costume*. Londres: Adam and Charles Black.
- FÜLÖP-MILLER, René y GREGOR, Joseph (1928): Das Russische Theater, Zürich: Amalthea-Verlag.
- ORTIZ ECHAGÜE, José (1934):*España: tipos y trajes*, Barcelona: Sociedad General de Publicaciones.
- PAZAUREK, Gustav Edmund (1911): *Glasperlen und Perlen-Arbeiter in alter und neuer zeir*, Darmstadt: Verlags-Anstals.
- ROLAND, Manuel (1921): *Mauricio Ravel y su obra*, Madrid: Unión Musical Española.
- VALVERDE, Marqués de (1915): *Catálogo de la exposición de lencería y encajes españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid: Artes Gráfica Mateo.

Pese a que se trata de un conjunto bastante reducido del total libros que componen su biblioteca, es bastante relevante porque nos indica de forma tangible su conocimiento escénico y sus posibles influencias. Así pues podemos presuponer su conocimiento sobre la historia de la moda, los tejidos y los trajes regionales; la aportación de los artistas rusos al campo de la escenografía teatral, como Barbier, Exter, Goncharova o Popova; y los importantes agentes que contribuyeron a cambiar el panorama teatral europeo en los primeros años del siglo pasado, como Edward Gordon Craig o Richard Wagner.

Aunque nos sea complicado delimitar el aprendizaje de Néstor en este campo artístico, todos sus investigadores llegan a la conclusión que toda su vida fue una constante lucha por trabajar y sobrevivir del Arte. Mas él siempre se consideró pintor, o al menos, priorizaba esta manifestación, como lo demuestra su trayectoria personal y, sobre todo, cuando declaró su negación de realizar nuevos encargos escenográficos en un momento en que parte de su triunfo se debía precisamente a su trabajo en este campo[544].

En realidad, esas declaraciones tienen que entenderse como una estrategia publicitaria puesto que muy pocos artistas europeos del primer tercio del siglo XX otorgaron la

[544] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 130.

calidad de obras de arte a sus bocetos de escenografía y figurines como él lo hizo al presentarlos en sus exposiciones temporales[545] y atesorarlos hasta su muerte[546].

Además, que estamos convencidos que su dedicación a la creación escenográfica fue la que le proporcionó la fama, el prestigio y el éxito económico que tanto buscaba a través de la pintura y la que lo encumbró como agente activo en la modernización escénica que los escenarios españoles experimentaron durante las décadas anteriores a la Guerra Civil. Ello lo trataremos de demostrar abordando sus diferentes montajes[547] , lo cuales se distribuyen en cuatro etapas, definidas por el lugar en el que los realizó; y reflexionando sobre aquellos aspectos que lo vinculan con la órbita renovadora de la escenografía de esos años.

En este momento, atenderemos tan solo su primera etapa, que se ubica en su ciudad de nacimiento, y que se extiende entre 1907 y 1913. Se trata de un momento, por tanto, en el que Néstor estaría inmerso en la adquisición de conocimientos y búsqueda artística y que culminaría con el inicio de su carrera como escenógrafo a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral de la capital de Gran Canaria, como fueron la *Sociedad de Declamación de los Doce* o Los Hermanos Millares.

Como afirmó el investigador Pedro Almeida, podríamos considerar la escenografía que Néstor diseñó para el drama simbolista de un único acto *Interior* de Maurice Maeterlink como la primera llevada a cabo de manera profesional[548]. Hasta ahora se creía que el

[545]ALMEIDA CABRERA (1987), p 128. Nos referimos a las exposiciones que celebró en París en 1930 y 1931 en Charpentier y Figaro, respectivamente, en cuyos catálogos, consultados en el Museo Néstor, se mencionan las escenografías y figurines que se expusieron en ellas.

[546] Como ya hemos dicho, la mayor parte de ellos se conservan en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, siendo una de las mejores colecciones europeas de escenografías y figurines que se conservan de un artista de principio del siglo XX.

[547] Cabe destacar que en todo momento prestaremos atención exclusivamente a sus trabajos teatrales, dejando de lado aquellos relacionados con carrozas, disfraces y festivales relacionados con el tipismo

[548] <<Los éxitos de El Recreo>> (10-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2. No obstante, en la colección privada Colección Ramírez, se conserva la primera fuente artística relacionada con las artes escénicas de Néstor. Se trata de un boceto de escenografía que lleva en el dorso escrito *La muerte de Tintangiles.* Este título hace referencia al drama para marionetas que escribió Maurice Maeterlinck y que se publicó en la

montaje se representó el 7 de junio de 1907 en el Teatro Pérez Galdós como encargo de *Los Doce*[549]. Pero según las fuentes hemerográficas consultadas, no fue una producción de dicho grupo, sino de la *Sociedad El Recreo*. Los Hermanos Millares fueron los encargados de traducir el texto al español y participaron de forma activa en el montaje[550]. Además, tampoco tuvo lugar su estreno el 7 sino el 8 de junio con motivo de la celebración de las fiestas del *Corpus*[551]. El programa de mano de este evento[552], custodiado en el *Museo Néstor*, corrobora también estos datos [Fig. 8].

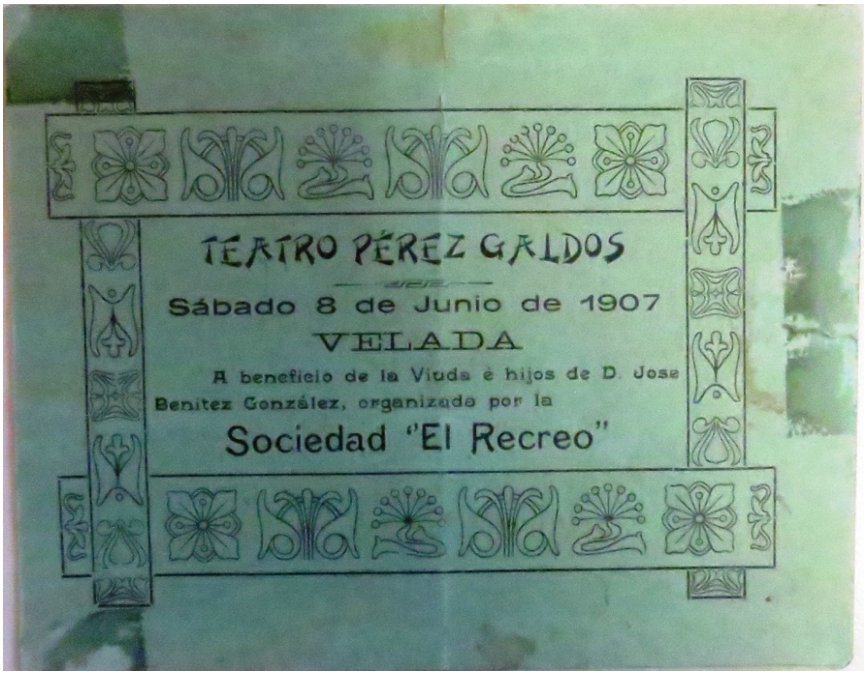


Fig. 8. Programa de mano de la velada teatral en la que se incluyó la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Museo Néstor.

revista vienesa *Ver Sacrum* en 1898 con ilustraciones de Fernand Khnopff. Fechada por los investigadores Almeida y Hernández Socorro en torno 1904-1906, no tenemos constancia de que finalmente esta obra se materializara, al menos no en un teatro público, pero no descartaríamos que pudiera haberse realizado en los ambientes privados familiares del artista. Véase ALMEIDA CABRERA (1995), p. 10; HERNÁNDEZ SOCORRO (2009-b), pp. 31-33.

[549] ALMEIDA CABRERA (1995), p.10

[550] <<Sección de noticias>> (04-05-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2

[551] <<El Recreo>> (01-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2; <<Teatrales>> (17-05-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[552] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 378.

Hemos podido saber que Néstor tardaría aproximadamente uno dos meses en realizar los decorados para esta obra puesto que las primeras noticias sobre el montaje comenzaron aparecer en marzo de 1907[553] y en mayo del mismo año se había confirmado que había finalizado su trabajo[554].

Las críticas vertidas sobre la producción se centraron en gran medida en la obra y figura del dramaturgo puesto que constituía una novedad en los circuitos teatrales isleños[555]; aunque en la Península, sobre todo en Cataluña, ya contaba con cierta notoriedad y se trataba de un drama que se había estrenado por primera vez en París en 1895 por el grupo *Théâtre de l'Œuvre* que había creado Lugné-Poe[556].

Por ello el montaje fue considerado un importante acontecimiento cultural, lo que explica que todos los aspectos que rodean a su puesta en escena, como la traducción, dirección e interpretación, tuvieran una valoración positiva por parte de la prensa. Situación que será una constante en los diversos montajes de esta etapa debido al carácter excepcional que presentan estas manifestaciones escénicas que por el mero hecho de representarse ya fueron enjuiciadas positivamente. En el caso del trabajo de Néstor, su escenografía acaparó importantes elogios:

> *"(...) el triunfo de Néstor Martín, autor de la soberbia, de la espléndida decoración que luce en Interior. Es el primer trabajo de ese género que ha ejecutado el joven artista, el artista niño, casi más propiamente debiera decirse, y justo es reconocer que es la suya la obra de un maestro de la escenografía. En el público causó un sorprendente, un fantástico efecto la decoración, siendo todo ello consecuencia de la admirable interpretación que Néstor Martin supo dar al pensamiento de Interior. Con su habilidad de ejecutante, con su refinado gusto, su cultura y su grande alma de artista puede ir muy lejos este simpático muchacho (...)"*[557]

[553] <<De teatro>> (05-03-1907). *El progreso*, p. 2

[554] <<Teatrales>> (17-05-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[555] <<Los éxitos de El Recreo>> (10-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2; <<Velada>> (14-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2.

[556] PÉREZ DE LA DEHESA (1971).

[557] <<Los éxitos de El Recreo>> (10-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2.

> *"(...) la hermosísima decoración pintada por Néstor Martín (...) merecieron la noche del sábado los mismos, o mayores elogios que la noche del estreno. (...)"*[558]

Si observamos, son críticas calificativas que en ningún momento hacen una descripción sobre qué había sobre el escenario. Aunque nosotros no hemos podido hallar ninguna descripción sobre el encargo de Néstor, pero Pedro Almeida en su investigación sí lo ha hecho:

> *"(...) La decoración del drama de esta noche es todo un cuadro que recuerda por su arte las presentaciones perfectas del Teatro Íntimo de Cataluña. Representa la escena un jardín, bajo grandes álamos y desmayos bañados en la luz de la luna; sobre los álamos y el cielo estrellado en el fondo, una casa cuyo interior lleno de intimidad y quietud se columbra a la luz de la lámpara a través de grandes ventanal es abiertos al misterio de la noche (...)."*[559]

Estas líneas describen a la perfección fotografías que sobre esta representación tenemos constancia; una de ellas se conserva en los fondos del *Museo Néstor*[560] y las restantes se publicaron en la revista *Comedias y Comediantes*[561]. Todas constituyen las únicas fuentes artísticas que hemos documentado sobre este montaje [Figs. 9 y 10], lo que las convierten en documentos importantes porque que nos permiten afirmar que Néstor siguió las acotaciones del dramaturgo al ahora de crear su decorado[562] y que recurrió para ello a telones pintados.

[558] <<En el teatro>> (17-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[559] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 11

[560] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 179.

[561] <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, pp. 23-25.

[562] MAETERLINCK (1895).



Fig. 9. Reproducción fotográfica de la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 25.



Fig. 10. Reproducción fotográfica de la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 25.

Según Pedro Almeida[563], Néstor colaboraría nuevamente con Los Hermanos Millares para realizar el decorado de *Pascua de Resurrección*, con música del Maestro Valle, y de *La Intrusa*[564], de Maeterlink. Pero, al igual que él, no hemos encontrado ninguna evidencia documental ni artística sobre estas colaboraciones y desconocemos las referencias que pudiera tener para tenerlas en cuenta.

No es hasta 1910 cuando evidenciamos a través de las fuentes un nuevo encargo escenográfico de este artista. El 21 de noviembre, ya sí por encargo de *Los Doce*, Néstor llevó a cabo el decorado para el drama de un acto de los Hermanos Millares[565] *¡Viva la Vida!* en el Teatro Pérez Galdós. La prensa de la época publicó que los ensayos de la misma comenzaron desde principio de mes de noviembre y confirmó que la escenografía la haría nuestro joven artista[566]. La velada gozó de un notable éxito a tenor de las críticas consultadas. Sin embargo, como en la anterior ocasión, no aportan nada respecto a la escenografía más allá de la mera valoración positiva[567].

A pesar de la escasa atención prestada por la prensa, hemos documentado dos fotografías del montaje [Figs. 11 y 12], cuyas identificaciones fueron posible porque Martín Moreno público una de ellas en su *Siesta de memorias*[568], que nos permite confirmar que Néstor crearía nuevamente un decorado basado en telones pintados y reproduciría las indicaciones sobre el espacio escénico que fijaron los autores del texto[569].

---

[563] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 11

[564] La realización del decorado de esta obra, según hemos podido averiguar, estuvo a cargo Carlos Luis Monzón Grondona en 1917. Véase el apartado dedicado a este artista y su relación con *Los Doce.*

[565] Según María del Carmen García Martín, basándose en el investigador Sebastián de la Nuez, en *¡Viva la vida!*, texto que publicaron los hermanos en 1903, aunque ya estaban escritos desde 1894, se percibe una clara influencia de las tendencias simbolistas presentes en la escena española en el último tercio del Ochocientos. Véase: GARCÍA MARTÍN (2011), pp. 665 y 964; NUEZ CABALLERO (1961), p. 370.

[566] <<Los Doce>> (05-11-1910). Diario de Las Palmas, p. 2.

[567] <<En el Pérez Galdós>> (22-11-1910). Diario de Las Palmas, p. 2. Sabemos de otra crítica publicada en el mismo día en el *Diario La Mañana*, conservado en la hemeroteca de El Museo Canario, pero debido al estado a su mal estado de conservación no hemos podido consultarla.

[568] MORENO (23-10-1983), pp. 32-33

[569] MILLARES CUBAS y MILLARES CUBAS (1903), p. 97.



Fig. 11. Fotografía de *¡Viva la vida!* de los Hermanos Luis y Agustín Millares con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1910. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016153MO&suposi=424&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 12:37).



Fig. 12. Reproducción fotográfica de *¡Viva la vida!* de los Hermanos Luis y Agustín Millares con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1910. El Museo Canario (Fondo Álvaro Talavera).

La siguiente incursión escenográfica de Néstor se produjo el 24 de noviembre de 1912 cuando participó en el drama de un acto *Los fiambres*, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau[570]. Formó parte de una velada teatral organizada por *Los Doce* en el Teatro Pérez Galdós en el que se incluyó también, si recordamos, la representación *Mañana de Sol*, de los Hermanos Quinteros, con decorado de Carlos Luis Monzón Grondona.

Toda la velada gozó de un importante éxito de la crítica, aunque prestaron una mayor atención a la figura de Néstor por encima de los demás artistas que también participaron:

> *"Fue una hermosa velada la de anoche; que valió a la agrupación artística un nuevo triunfo. (...) Se estrenó Los fiambres y con gran esmero interpretaron sus papeles las Srtas. Matilde Gaspar, Rodríguez y Cabrera que estaban elegantísimas. Ponce, Rodríguez Iglesia, Gómez y Moll, muy bien. La concurrencia, que llenaba el Teatro Pérez Galdós (...) Muy bonitos y muy aplaudidos los decorados de Monzón y Martín."*[571]
>
> *"(...) Un colaborador, sin embargo, han tenido en esta última función, que, por si solo merece todos los honores de éxito tan resonante, figura artística de gran personalidad y relieve: Néstor Martin figura á la cabeza de nuestra juventud intelectual; pintor rebelde que lleva su escuela en su propia imaginación, no necesita de nuestros aplausos ni de nuestra admiración. A algo más grande que la escenografía consagra su vigor mental, y su nombre está llamado á figurar entre el de los maestros. El decorado de «Los Fiambres» es de efecto sorprendente, de gusto irreprochable, de... Néstor.*
>
> *Los trajes de sociedad que se lucieron en la misma obra hechos están con sujección á los cartones pintados por el ilustre artista. De su buen gusto las distinguidas damas que concurrieron al «Galdós» hablarán mejor que nosotros.(...)"*[572]

Sin duda, son referencias relevantes que nos indican que Néstor también fue el autor del vestuario del elenco, pero, como ocurrió con la anterior obra, no hemos podido hallar descripciones sobre su trabajo. Sin embargo, en el estudio de Pedro Almeida encontramos una descripción del mismo que recoge del diario *El tribuno*:

---

[570] <<Sección de noticias>> (23-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[571] <<Los Doce>> (25-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p.2.

[572] Z (29-11-1912), p. 1.

"(...) hay en el fondo un magnífico pabellón cercado de gigantescos árboles. El elegante edificio se alza como una nota de severidad aristocrática, son sus balaustradas y macetones, y sus escalinatas por donde pasa la caricia silenciosa de las faldas sedeñas. En las habitaciones que miran al jardín hay una suave tonalidad de a la luz que esparce el oro pálido de una lámpara de pantalla con gualda. Muebles de sencillez elegantes hay colocados en el jardín que diríase de ensueño por el efecto de fantástica perspectiva, y en una mesa en primer término luce el parpadeo de unas lucecillas entre pequeñas caperuzas rojas, centros y objetos de artes ostentas flores que caen de los alto en trenzas desmayadas sobre la impoluta blanca del mantel... En el fondo casi, elevándose el vetusto tazón de una fuente. Allí ya no canta el surtidor; ha enmudecido el agua en perlería y descienden bañados en claror de lunas festones de florecillas trepadoras. Todo este conjunto que forma la esmerada presentación de la obra, labor es de Néstor Martín, el joven pintor, que ha puesto en su trabajo de ahora las exquisiteces de su gusto artístico y las osadías efectistas de su espíritu observador. (...)"[573]

En esta ocasión, a diferencia de los anteriores trabajos, no hemos sido capaces de documentar de forma visual esta producción. Obviamente, tal situación nos impide afirmar qué tipo de decorado podría haber realizado, pero sí cotejamos las acotaciones escritas por Catarineu y Sabau con la descripción añadida, podemos afirmar que el canario representó algunos de los elementos que ellos prefijaron previamente en su texto, como la presencia del jardín o del pabellón[574].

La última colaboración de Néstor con *Los Doce* se produjo con el estreno de *Sacrificios*, de Jacinto Benavente, el 20 de julio de 1913, Teatro Pérez Galdós[575]. Esta participación supone también el cierre de la primera etapa de la relación de nuestro artista con el mundo del teatro y constituye un punto de inflexión en sus concepciones escénicas puesto que a partir de aquí apostó por la innovación y renovación escenográfica.

[573] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 14.

[574] CATARINEU y SABAU (1898), p. 15.

[575] <<Un acontecimiento artístico: Los Doce>> (15-07-1913). La Provincia, p. 2.

Parece ser que la obra formó parte de una velada en homenaje al autor madrileño y disfrutó de una enorme expectación, incluso antes de su estreno algunos medios decidieron desvelar cómo era la escenografía que Néstor había diseñado para tal fin:

> *"(...) Representa un salón suntuoso, elegante, severo, donde ese atildado buen gusto del Sr. Martín, ha sabido poner en cada detalle el sello inconfundible de su observación y de su estilo.*
>
> *Por primera vez en Las Palmas se verá un decorado corpóreo, hecho con tal propiedad y esmerado estudio, que ello es motivo de elogios para quienes, llevados de un gran entusiasmo, realizan obras de la importancia que esta encierra.*
>
> *Ya se ha recibido el «atrezzo» para «Sacrificios», confección de un renombrado modisto parisién.*
>
> *Los trajes son de una elegancia extraña, modernista; «toilettes» que parecen marcar el andar arrogante y frívolo del delicado tipo francés.*
>
> *La escena lucirá además de un excelente mobiliario, propiedad de Don Néstor Martín, varios cuadros del joven pintor, elegidos entre lo más notable de sus acertadas producciones.(...)"*[576]

Según Pedro Almeida, se produjo un retraso en el estreno[577], lo que podría explicar que el redactor de estas líneas hubiera vista los decorados antes[578]. En cualquier caso, una vez que se representó, las críticas alabaron todos los aspectos de esta celebración teatral, desde la interpretación de los actores hasta a la propia sociedad y su esfuerzo económico

[576] <<Un acontecimiento artístico: Los Doce>> (15-07-1913). La Provincia, p. 2.

[577] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 14

[578] Conviene destacar que la prensa afirmó que los vestuarios que los intérpretes lucieron habían sido confeccionados en talleres parisinos. Pero es más que probable que tratara de una estrategia comercial para atraer al público, pues es muy poco factible que una casa de moda francesa se encargara ello debido a la difícil situación económica que persistía tanto en la sociedad, en el pintor y en la propia ciudad. Véase: <<Los Doce. Homenaje a Benavente>> (20-07-1913). *La Provincia*, p.2; ALMEIDA CABRERA (1995), p. 19.

por producir este montaje[579]. En este sentido, importantes elogios recayeron en Néstor y su trabajo:

> *"(...) Néstor Martín, que jamás niega su cooperación á nada que represente una nota do verdadero arte, con la esquicitez* [Sic.] *de su talento, ha dirigido el decorado y toda la ornamentación de la escena de un gusto extraordinario.*
>
> *Puertas, columnas, arcos, capiteles, ojivas, escaleras, todo de obra corpórea transforma la escena, acostumbrada á ofrecernos con sus telones pintados, con sus simulaciones, en un regio salón de una mansión señoril. Alguno de los cuadros del buen pintor, aún no conocido lo suficiente por sus paisanos, en ricos marcos adornan las paredes; una magnífica araña estilo imperio, construida también esprofosamente* [Sic.], *alumbra el salón. Los muebles antiguos con que se aloja la sala, así como los tapices han sido facilitados también por Néstor. (...)"*[580]

Sin duda alguna, la excepcionalidad del decorado corpóreo de Néstor explica que en esta ocasión la crítica prestara una mayor atención a este aspecto a diferencia de los anteriores montajes en los que participó[581]. En el Museo Néstor se conservan un boceto de escenografía [Fig.13] (el único que conservamos de esta etapa) y una fotografía del montaje[582] [Fig. 14] que confirman las descripciones aportadas. Pero, por otra parte, también demuestran que en esta ocasión Néstor no siguió a raja tabla las acotaciones escritas por Jacinto Benavente. Este estableció que los tres actos en que se divide la dramaturgia se ambientara en físicamente en Madrid y en :

> *"Sala en una quinta en el campo. – Muebles sencillos y de buen gusto."*[583]

---

[579] <<La función de los Doce>> (19-07-1913). *La Provincia*, p. 2; <<Los Doce. Homenaje a Benavente>> (21-07-1913). *Diario de Las Palmas*, p.2.; <<Notas teatrales. En el Pérez Galdós>> (28-07-1913). *La Provincia*, p. 2; A. de G. (30-07-1913), p.2.

[580] <<La función de los Doce>> (19-07-1913). *La Provincia*, p. 2.

[581] Este espectáculo adquiere una mayor importancia porque se puede considerar la primera y única exposición pública de los lienzos de Néstor en su tierra natal puesto que los colocó en el escenario. Véase: ALMEIDA CABRERA (1995), p. 14.

[582] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 185.

[583] BENAVENTE (1956), p. 674.

Néstor, por su parte, si observamos las fuentes artísticas que sobre el montaje conservamos, podemos determinar que ciertamente decidió contextualizar la obra en una sala, pero perfectamente podría ser la sala de un palacete en vez de una finca de recreo; es decir, estableció una cierta ambigüedad a la hora de delimitar el espacio en el que se ubica dicha sala. Indeterminación que podemos hacer extensible hasta a la propia localidad en el que se encuadra la obra, pues no hay nada que nos indique que se trate de Madrid. Además, tampoco siguió la premisa de recurrir a muebles sencillos ya que empleó un rico conjunto un mobiliario, utilizó sus propios lienzos en las paredes y una profusa decoración basada en su interés por la vegetación y el mundo clásico, renacentista y oriental, como prueban la exuberante flora, las columnas jónicas, la reproducción a pequeña escala de *El David* de Miguel Ángel y la menorá judía que aparecen en la fotografía.



Fig. 13. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Sacrificios de Jacinto Benavente*. 1913. Lápiz sobre cartulina. 18x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 14. Fotografía de la producción de *Sacrificios* de Jacinto Benavente con decorado de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1913. Museo Néstor.

d. Las intervenciones de Nicolás Massieu y Matos y de Manuel Reyes Brito

El 4 de abril de 1910, en el Teatro Pérez Galdós, de la mano de *Los Doce*, Tomas Morales (1884-1921)[584] estrenó su única dramaturgia conocida con el nombre *La cena en casa de Simón*[585]. El drama, con un marcado carácter simbolista[586], se representó con una

[584] Natural del municipio grancanario de Moya, fue uno de los escritores canarios más importantes del primer tercio del siglo XX y representante, junto con Alonso Quesada y Saulo Torón, de la poesía modernistas en las Islas.

[585] Optamos por utilizar este título de la obra, en vez de *La cena de Betania*, que es como en la actualidad se conoce al drama, pues fue con el que representó en 1910, como demuestra el programa de mano del acto que se conserva en la *Casa-Museo Tomás Morales* del municipio grancanario de Moya y en las fuentes hemerográficas consultadas. El cambio del nombre se produjo, sin saber la fecha exacta, tras su estreno. Según Sebastián de la Nuez, basándose en las informaciones de José Rodríguez Iglesias, Morales pretendía que el título no se confundiera con un tío suyo con el mismo nombre. Por su parte, Guillermo Perdomo Hernández recoge que podría confundirse con la casa de un indiano que tenía el nombre de Simón y tampoco quería que se confundiese con él. Véase: NUEZ de la (2006), p. 175; PERDOMO HERNÁNDEZ (2011), pp. 19-20.

[586] ALLEN y HENRÍQUEZ (2003), pp. 32-34.

escenografía del célebre pintor Nicolás Massieu y Matos (1876-1954), única incursión que hemos documentada por su parte en el mundo del teatro.

Titulado como *el pintor de Gran Canaria*, isla en el que nació y desarrolló su carrera profesional, y conocido popularmente como *Colacho*, Massieu y Matos ha pasado a la historia por reflejar el paisaje isleño grancanario como muy pocos lo han sabido captar.

Su obra ha recibido el reconocimiento de las intuiciones oficiales a través de diversas exposiciones de carácter monográficas, celebradas en 1952, 1977, 1990 y 2005, como lo atestiguan sus principales estudiosos: Pedro Cullén, María de los Reyes Hernández Socorro, Christian Perazzone y Juan Rodríguez Doreste y Antonio Zaya[587].

Todos ellos coinciden en que fue un artista longevo, cuya vida se ha dividido en seis etapas que se definen por el lugar en el que se encontraba. La primera de ellas, entre 1876-1894, trascurren en su isla natal, en el que recibe su primera formación en el colegio San Agustín y sus primeras enseñanzas artísticas de la mano de su tío, el también pintor Nicolás Massieu y Falcón. La siguiente (1894-1901) tiene lugar durante su estancia en Inglaterra, dedicado fundamentalmente a la importación de frutas y donde se ha dicho que sufriría un debate interno debido a que la pintura no era su principal actividad. Tras ella llegó el llamado el bienio romano (1902-1904), en el que decidió centrar su vida en el noble arte de la pintura, completando su formación en París (1904-1909) al ingresar en la *Académie Julian* y recibiendo enseñanzas de Jean Paul Laurenz y Eugenio Carrière. Finalmente, en 1909 cruzaría el Atlántico, estando en Buenos Aires hasta 1914, año en que regresaría definitivamente a su isla hasta su muerte en 1954, donde se dedicaría a la pintura y a la enseñanza del dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Las Palmas.

El resultado de estas estancias, experiencias y formación, se tradujo en Massieu y Matos en una preocupación por el color y la luz y en un interés por la pintura al aire libre y el contacto directo con la naturaleza. Especializado en el retrato, el paisaje y la naturaleza

[587] CULLEN (1952); HERNÁNDEZ SOCORRO (2005-a); PERAZZONE (2017); RODRÍGUEZ DORESTE (1977); ZAYA (1990).

muerta, sus estudiosos confirman que desarrolló una paleta en estrecha conexión técnica con el impresionismo y postimpresionista[588].

La figura de este artista ejemplifica la poca atención que ha recibido la disciplina escenografía hasta hace muy poco tiempo por parte de los historiadores del arte, pues la gran mayoría de sus investigadores no han hecho alusión a su creación del espacio escénico para *La cena en casa de Simón*[589]. La primera referencia de la que tenemos constancia que hace alusión a este trabajo, la realizó el filólogo e investigador Sebastián de la Nuez Caballero en 1955, especialista en la figura de Tomás Morales[590]. Debemos esperar hasta el nuevo milenio para que se reconociera nuevamente su autoría con un nuevo estudio sobre el texto dramático del filólogo Guillermo Perdomo Hernández[591] y tras la donación de una fotografía del montaje a la Casa-Museo Tomas Morales del municipio grancanario de Moya[592].

En este caso concreto, una posible razón que justifica esta falta de atención se podría encontrar en la errónea atribución de la fecha de su partida a Buenos Aires, que no sería en 1909, como hasta ahora se había considerado, sino en fechas posteriores ya que Nicolás Massieu y Matos se encontraba aún en Gran Canaria atendiendo al encargo escenográfico que *Los Doce* le habían propuesto. Christian Perazzone en su reciente estudio de 2017 sobre este artista reflexiona y cuestiona las tradicionales fechas que se han barajado sobre su formación y estancias en el extranjero. Llega afirmar que el viaje a Argentina lo realizaría después de enero de 1912 y lo extiende hasta 1914[593].

Centrándonos en el montaje, su génesis comienza a partir de la lectura del texto por parte de Tomás Morales mediante un pase privado a la junta de *Los Doce* y otros invitados en

[588] Entre sus obras cumbres podemos citar: *La Trilla* (1909), *Mi Madre* (1936) o sus autorretratos; muchas de ellas se encuentran en los fondos del museo grancanario *Casa de Colón* tras haber legado el propio pintor en herencia parte de su producción al Cabildo de Gran Canaria.

[589] La excepción es Christian Perazzone quien incluyó esta incursión del artista en su investigación sobre su trayectoria que dio a conocer en 2017.

[590] NUEZ CABALLERO (1955).

[591] PERDOMO HERNÁNDEZ (2011), pp.15-31.

[592] ALLEN y HENRÍQUEZ (2003), pp.32-34.

[593] PERAZZONE (2017), pp. 29-43 y 105-107.

el estudio de Alonso Quesada[594]. Cabe destacar que este literato constituye una de las principales figuras de las letras canarias y considerado uno de los máximos representantes de la poesía modernista canaria junto al mencionado Quesada y Saulo Torón, con quienes mantuvo una estrecha amistad [Fig. 15].



Fig. 15. Fotografía de Alonso Quesada, Tomás Morales y Saulo Torón. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Fuente: http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1993/rec/20 (13-03-2018 14:39).

Se desconoce la fecha exacta en que comenzó su redacción, aunque se conserva un manuscrito autógrafo, custodiado en la Casa-Museo Tomas Morales, fechado el 21 de febrero de 1910[595]. Este documento fue publicado y analizado por primera vez por Sebastián de la Nuez Caballero en 1955. Luego Andrés Sánchez Robayna lo volvió a publicar en 1984. En 2011 apareció una nueva edición del drama de la mano de Guillermo Perdono Hernández, aunque esta vez se reprodujo otro manuscrito, conservado en un

[594] <<La cena en casa de Simón>> (14-02-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[595] Fue donado a la institución por José Rodríguez Iglesia.

archivo particular, también autografiado pero no de la mano del poeta sino otra persona anónima.

Los estudios de Morales afirman que *La cena en casa de Simón* es su único drama teatral conocido que se representó en vida del artista. Sin embargo, su relación con el teatro puede retrotraerse hasta su formación en el Colegio San Agustín, donde jugaba a montar obras de teatro con sus compañeros Alonso Quesada y Néstor Martín-Fernández de la Torre[596]. Con el paso del tiempo, ya en edad adulta, mantuvo esta afinidad a través de los estrechos contactos que estableció con los miembros de *Los Doce* ya que participó en algunas de sus veladas teatrales mediante la declamación de sus versos[597].

Las fuentes hemerográficas manejadas en torno a esta producción reflejan en todo momento que la figura de Tomas Morales fue la principal del todo el conjunto. El resto de los elementos artísticos, como el escenógrafo y los intérpretes, aunque tengan una valoración positiva en todo momento, estuvieron en un segundo plano. Junto a ello, debemos de resaltar una información que proporciona Sebastián de la Nuez Caballero:

> *"(...) Tomás que quería que ver representada su obra, asistía a todos los ensayos, introducía correcciones al texto y, a veces, hasta hacía el papel de Jesús de Nazareth, que no sería un Cristo muy ortodoxo; con las barbas y la elevada estatura debía imponer algo. (...)"*[598].

Así pues, podemos afirmar que el dramaturgo tuvo un papel bastante activo en todo el proceso creativo del montaje puesto que llegó a realizar las veces de director, lo que supone que la libertad creativa del resto del equipo creativo estuviera sujeta y limitada a sus indicaciones ya que sería el responsable de todas las decisiones finales referidas a la escenografía y hasta a la propia interpretación.

[596] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 19.

[597] ARENCIBIA (2013), p. 860; NUEZ CABALLERO (2006), p. 171.

[598] NUEZ CABALLERO (2006) p. 179.

Pese a ello, la participación de Massieu y Matos se dio a conocer el mismo día que Morales realizó la lectura del texto[599], donde se afirma que el pintor ya tenía elaborado el boceto de escenografía que serviría para la confección del decorado[600].

No hemos hallado en ningún lado dicho diseño y tampoco hemos podido saber la razón por qué aceptaría el encargo de enfrentarse a la creación escenográfica, pues no hemos hallado ningún dato en su biografía que nos indique su interés por el teatro. Probablemente fuera el resultado de las relaciones y contactos que estableció con el ambiente cultural isleño tras su estancia de más de un año entre su llegada de París y su siguiente viaje a Buenos Aires. Quizás el que fuera sobrino de Nicolás Massieu y Falcón o el interés de ponerle a prueba por haberse formado en la ciudad de la luz, fueran las razones que decidieran proponerle dicho encargo. Mas sí podemos afirmar que nunca antes había realizado un decorado teatral[601].

En cualquier caso, desde que se dio a conocer la obra, se generó una gran expectación en los medios como se demuestra en las numerosas noticias y notas que testimoniaron el estado en el que se encontraban los preparativos del montaje[602]. De ellas se pueden extraer numerosas informaciones, como la afirmación de que Massieu llevó a cabo un decorado basado en telones pintados, que el vestuario fue traído directamente desde Barcelona, que

[599] Parece ser que antes se lo habían propuesto a Néstor Martín-Fernández de la Torre, pero declinó la oferta por encontrarse en otros menesteres. Véase: NUEZ CABALLERO (2006), p. 179

[600] <<La cena en casa de Simón>> (14-02-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[601] En este sentido Jonathan Allen ha afirmado que el artista José Hurtado de Mendoza habría ayudado a Massieu y Matos en la confección de este decorado. Lo cierto es que la construcción de un decorado basado en telones pintados requiere de muchas manos ya que supone muchos metros de tela que deben de pintarse para que ocupen todo el espacio del escenario. Y es más que probable que Massieu y Matos tuviera muchísima ayuda para la creación de los suyos, tanto de forma teórica como práctica, puesto que, además, carecía de conocimientos escénicos suficientes según podemos deducir de las investigaciones generadas en torno a su figura. En cualquier caso, las prensas consultadas no nombran en ningún momento a Hurtado de Mendoza, sino que hacen referencia única y exclusivamente a nuestro artista como único responsable del espacio escénico. ALLEN (2011), p. 30.

[602] <<La cena en casa de Simón>> (01-03-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Las noticias del día>> (01-03-1910). *El Pueblo canario*, p.2; (01-03-1910), p.2; (17-03-1910), p. 2; <<Poema sacro>> (21-03-1910). *El Progreso*, p. 2;

los ensayos tenían lugar en el mismo escenario del Teatro Pérez Galdós y que en otras islas del Archipiélago se tenía idea el inminente estreno.

Con todo, las fuentes hemerográficas confirman que llegó a celebrarse un ensayo general bajo la atenta supervisión de Tomas Morales y con la escenografía del único acto del drama ya culminada. De este modo, nuestro pintor había realizado su encargo entre el 21 de febrero y el 17 de marzo. Lo interesante, además de valorar positivamente toda la producción, es que antes del estreno se ofreció una breve descripción de la escenografía de Massieu y Matos:

> *"(…) En la próxima semana se recibirán los trajes y pelucas encargados a Barcelona y Alemania. También trabaja con entusiasmo en el decorado el joven artista Nicolás Massieu. Está ya pintado el telón de fondo, representa una vista lejana de la ciudad santa que se descubre sobre la montaña. La luz roja de un sol de otoño ilumina el paisaje,"*[603]

Se pretendía que el 27 de marzo de 1910 se estrenase[604], como se puede comprobar en el programa que se editó al respecto [Fig.16], pero debido a la enfermedad de Miguel Rivero Montañez[605], que interpretaba al protagonista de la obra, se pospuso hasta el 4 de abril de 1910, siendo sustituido por José Rodríguez Iglesias en el papel de Jesús[606]. Se volvería a representar nuevamente el 16 de abril de 1910[607] no siendo nunca más representada hasta el momento.

---

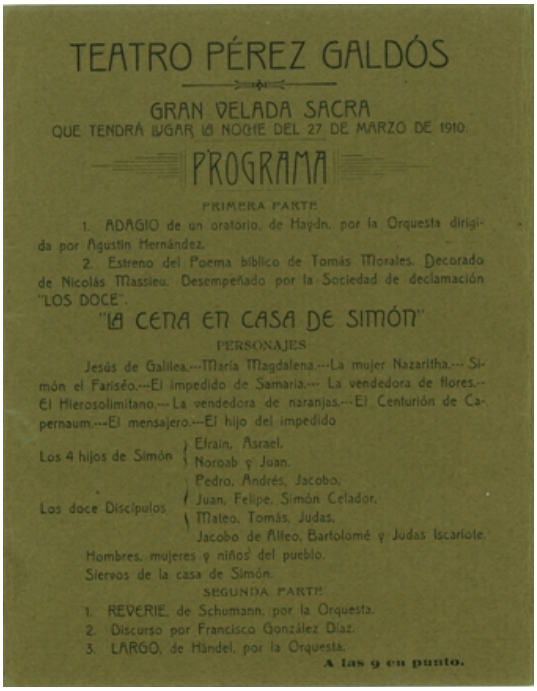
[603] Reseña del ensayo general del diario *La Mañana* publicado el 10 de marzo de 1910. Recogida en NUEZ CABALLERO (2006), p. 179.

[604] <<Poema de Tomás Morales>> (26-03-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[605] Recordemos que era uno de los primeros presidentes de *Los Doce* y que falleció en junio de 1910. Pero la existencia de tal ensayo general y que su enfermedad surgiera tras el mismo, nos justifica la cita que Perdomo resalta del texto que manejó para su estudio. Por tanto, el personaje de Jesús de Nazaret sería el último que interpretó antes de morir: PERDOMO HERNÁNDEZ (2011), p. 18.

[606] <<Sin título>> (02-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[607] <<Teatro>> (19-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.



TEATRO PÉREZ GALDÓS

GRAN VELADA SACRA

QUE TENDRÁ LUGAR LA NOCHE DEL 27 DE MARZO DE 1910.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1. ADAGIO de un oratorio, de Haydn, por la Orquesta dirigida por Agustín Hernández.
2. Estreno del Poema bíblico de Tomás Morales. Decorado de Nicolás Massieu. Desempeñado por la Sociedad de declamación "LOS DOCE".

"LA CENA EN CASA DE SIMÓN"

PERSONAJES

Jesús de Galilea.---María Magdalena.---La mujer Nazaritha.--- Simón el Fariseo.---El impedido de Samaria.--- La vendedora de flores.--- El Hierosolimitano.--- La vendedora de naranjas.---El Centurión de Capernaum.---El mensajero.---El hijo del impedido

Los 4 hijos de Simón } Efraín, Asrael, Noroab y Juan.

Los doce Discípulos } Pedro, Andrés, Jacobo, Juan, Felipe, Simón Celador, Mateo, Tomás, Judas, Jacobo de Alfeo, Bartolomé y Judas Iscariote.

Hombres, mujeres y niños del pueblo.

Siervos de la casa de Simón.

SEGUNDA PARTE

1. REVERIE, de Schumann, por la Orquesta.
2. Discurso por Francisco González Díaz.
3. LARGO, de Händel, por la Orquesta.

A las 9 en punto.

Fig. 16. Programa de mano de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Archivo Casa-Museo Tomás Morales.

Las críticas resaltaron y reafirmaron el éxito que se había vaticinado durante seguimiento que llevaron a cabo de la obra, reconociendo el mérito a todos los integrantes y aplaudiendo el triunfo y la autoría de los decorados de Massieu y Matos[608]. Probablemente, la crítica que aparece en el diario *La Mañana* sea la que mejor nos ofrezca un panorama de lo que aconteció en el estreno:

> *"Aunque habíamos asistido, alguna que otra vez, a los ensayos de la obrita de Tomás Morales y la conocimos de antemano lo bastante para que no nos resultase enteramente nueva, ello es lo cierto que no pudimos sustraernos a las emociones del estreno. El público deseaba con impaciencia que se alzase de una vez el telón, que estuvo por cierto bastante perezoso y remolón. La <<ribalta>> apareció ornada artísticamente de espléndidas flores naturales, que cubrían la línea de las candilejas. Por fin el telón se alza y a los ojos del público parece la hermosa decoración que ha pintado Nicolás Massieu.*

[608] <<En el teatro>> (05-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Teatro>> (19-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

La primera impresión no pudo ser más grata, como lo demostró el público con un espontaneo aplauso. Bajo corpulentos árboles que aparecen en primer término, ante extenso horizonte limitado en lontananza por una colina, en cuyas cima se dibuja la silueta de Jerusalén, se agrupan en artísticos grupos, gentes de pueblo que comentan las palabras y los hechos del Profeta. El más entusiasta es Simón.

La emoción de aquellas gentes es intensa, sobrenatural, y sube de punto cuando anuncian que Cristo se acerca y que viene precisamente a morar a casa de Simón. Jesús aparece en el fondo, precedido y seguido de los suyos. Viste amplia túnica blanca; los cabellos caen blandamente sobre sus hombros. Sus palabras son de consuelo, realzadas por la poesía que el autor ha sabido dar a sus discursos. Obra el milagro de sanar a un tullido, prodiga sus enseñanzas según habla y acaba por admitir a sus pies a María Magdalena y de perdonarle sus culpas pasadas, en medio de la estupefacción de los circunstantes que se oponían a que la disipada mujer se acercase al maestro.

La obra se oyó con respeto. Al final los actores fueron llamados a escena repetidas veces, así como también el Sr. Massieu. La sencillez y el ambiente evangelico de este bíblico cuadro, si no el entusiasmo, despertó en el público una impresión serena de places estético. Quizás en algunos, que esperaban sin duda una obra de intensidad dramática, produjera cierta desilusión el cuadro; pero ni se puede exigir otro interés que el que produjo, a este género de obras, ni tampoco pudo más de lo que el poeta se propuso"[609].

Morales no subió al escenario porque en el estreno no se encontraba en la Isla, ya que tuvo que marcharse a la Península para lograr una nueva publicación de sus poemas[610]. Pero la crítica transcrita afirma que el que sí subió fue Massieu y Matos, lo que es la prueba definitiva de que en 1910 aún se encontraba en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y que su viaje a Buenos Aires debió de ser tras el estreno.

La única fuente artística del trabajo de Massieu y Matos es una fotografía a color que se conserva en la Casa-Museo Tomás Morales [Fig. 17]. Esta había sido publicada previamente en la revista nacional *Comedias y Comediantes*, junto con otra de un

[609] NUEZ CABALLERO (2006), p. 181.

[610] <<La cena en casa de Simón>> (17-03-1910). *Diario de Las Palmas,* p. 2.

momento distinto del espectáculo[611] [Fig. 18], que constituye una novedad ya que hasta este momento no se había tenido en cuenta por los investigadores que nos precedieron. Si comparamos estas imágenes y las descripciones vertidas en la prensa, se puede comprobar que el pintor siguió las acotaciones del poeta metido a dramaturgo a la hora de crear su escenografía[612]. Sin embargo, no estamos ante una puesta en escena totalmente del Ochocientos pues el hecho de recurrir a un pintor que se aleja de la concepción académica y conservadora de la creación pictórica supone un elemento de cambio y resquebrajo del pasado.

En las fotografías realmente no percibimos una puesta en escena basada en la perspectiva sino en el color, cercana a las tendencias postimpresionista[613]. Misma importancia que se observa en las pinturas que confeccionó Massieu y Matos en esta época, como en el lienzo *Bosque de Osorio* que pintó al año siguiente y que pertenece colección particular aunque se encuentra en depósitos en la Casa-Museo Tomás Morales[614]. De este modo, podemos considerar que traspuso su concepto pictórico a un decorado teatral. No sabemos si era consciente de la novedad que implicaba tal hecho y tampoco si fue el responsable de la original idea de distinguir, a modo de recortable, algunos elementos escénicos de la vegetación. Esto supuso la introducción por primera vez en nuestro teatro del concepto de tres dimensiones aunque basado decoración pintada[615]. Desconocemos si en su momento algún experto escénico se percató de ello, pero la calidad de su decorado fue reconocida al ser comprado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a *Los Doce* por valor de 15000 pesetas[616].

---

[611] <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, pp. 23-25. Fotografías realizadas por Enrique Ponce, que recordemos que era el fotógrafo oficial de la sociedad de *Los Doce*. La otra fotografía que se incluye en el articulo la identificamos con el instante en que María Magdalena entra en éxtasis por haber sido sus pecados absueltos por el hijo del Señor. Véase: MORALES (1984), pp. 270-274.

[612] MORALES (1984), p. 259.

[613] ALLEN (2008), p. 30.

[614] PERAZZONE (2017), pp. 26 y 47.

[615] El primer decorado corpóreo es el que realizó Néstor Martín-Fernández de la Torre para Sacrificios en 1910.

[616] <<Ayuntamiento. Sesión del miércoles>> (27-05-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

La magnitud del montaje, sin duda alguna, queda reflejado por la cantidad de actores que participaron él. En las fotografías se evidencia este hecho y, según Perdomo Hernández, llegaron a participar un total de 40 actores, entre principales y figurantes. Mas es el personaje de María Magdalena es el que más sobresale, junto con el de Jesús, debido a la carga y acción dramática de ambos. Sin embargo, es ella uno de los elementos indiscutible del carácter simbolista[617] de la obra al reflejar la imagen de la mujer que esta corriente potenció:

> *"(...) un papel simbólico y decadente, que es tratada como algo perverso e inocente, una figura exótica y sensual, un ser fascinante pero muy peligroso (...)"*[618].

[617] Otro elemento simbolista del texto es la potenciación de los sentidos, fundamentalmente, el del olfato, a razón de las acotaciones de Morales sobre el olor de la cabellera del personaje de María Magdalena y de las flores que realiza Morales en distintos momentos del drama. Véase: MORALES (1984), pp. 270-274.

[618] SOTO CABA (2010), p. 203



Fig. 17. Ponce. E. Fotografía de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Casa-Museo Tomás Morales.



Fig.18. Ponce. E. Reproducción fotográfica de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). Extraída de *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 24.

Cinco años después de este gran estreno, tuvo lugar la única también relación de Manuel Reyes Brito con el mundo escénico de la que tenemos constancia. Esta se reduce a la escenografía que realizó para el montaje de *La Intrusa* de Maeterlink, con traducción de Los Hermanos Millares[619], que se celebró el 18 de junio de 1915 por a cargo de la *Sociedad de Declamación Los Doce* como un acto más incluido en la velada homenaje a Miguel Rivero Montañez[620].

Reyes Brito ha sido uno de los más importantes ilustradores, caricaturistas y dibujantes de carácter modernista de las Islas. Su trayectoria artística y vital ha sido trazada por el investigador Franck González y Carlos Gaviño de Franchy[621].

Nació en 1892 en Santa Cruz de La Palma, donde recibió su formación artística de la mano de su padre, que disponía de conocimientos de dibujo y había trabajado como tipógrafo y director de algún diario local, y de la artista Lía Tavío[622]. En 1907 la familia Reyes Brito se mudó a Las Palmas de Gran Canaria, de donde era natural el cabeza de familia, quien abandonó el mundo del arte para dedicarse a la odontología. Es en este momento en el que se circunscribe su contacto con *Los Doce*[623].

A pesar de su corta vida, tiene el honor de haber participado en numerosas publicaciones periódicas como en *El debate, Florilegio, Pitos y Flautas, Castalia* o *Diablo Cojuelo*, entre otros diarios, donde se encargaba de la realización de caricaturas, viñetas e ilustraciones.

---

619 <<Los Doce>> (18-06-1915). *La Provincia*, p. 2

620 LEÓN CABRERA (1989), p. 24; ARENCIBIA (2013), p. 854.

621 GAVIÑO DE FRANCHY (30-06-2013); GONZÁLEZ (2001-a), pp. 60-68; GONZÁLEZ (2003); GONZÁLEZ, F. (2012), pp. 172-192; GONZÁLEZ, F. (2003).

622 No existe actualmente unanimidad en la comunidad investigativa en torno a la posible enseñanza de Lía Tavío: ALLEN, J. (2001), p. 40; GAVIÑO DE FRANCHY (30-06-2013).

623 Permaneció en la capital grancanaria hasta 1916, cuando la familia se trasladó de nuevo a Santa Cruz de Tenerife. En 1920, regresó nuevamente a Las Palmas de Gran Canaria, donde falleció ochos años después a la temprana edad de treinta y seis años.

Desconocemos los motivos exactos que justifiquen la relación de Reyes Britos con la creación escenográfica, pero creemos razonable que los intensos vínculos que mantuvo con sus compañeros de *Florilegio* tuvieran un peso importante[624].

Por otro lado, la selección de las obras expuestas en su primera exposición individual celebrada en 1914 en el Gabinete Literario[625] nos demuestra el conocimiento artístico de Manuel Reyes Brito, pues no solo llegaría controlar el dibujo, sino también el modelado y el color a través de la técnica al óleo. Ello probaría su capacidad para enfrentarse a la creación escenográfica al predominar las decoraciones pintadas en los distintos montajes de *Los Doce*. Aunque desconocemos si era consciente de la complejidad de la creación del espacio escénico.

Reflejado los contactos y la capacidad artística de Reyes Brito, este participó en la velada como responsable del espacio escénico de una obra que ya era conocida para el público

[624] Publicación en el que nuestro artista era el ilustrador oficial, compartiendo trabajo con Daniel González, director de la revista, y con los escritores Tomas Morales, Arturo Sarmiento, Pedro Perdomo Acedo, Fray Lesco (Domingo Doreste), Francisco González Díaz o Sebastián Suárez León. Recordemos que Suárez León había participado como actor y dramaturgo en muchas de las veladas de *Los Doce*; Morales también colaborado en varias ocasiones con ellos; y el mismo Domingo Doreste en 1910, cuando se representó *Viva la Vida* de los Hermanos Millares, participó en la velada ofreciendo un discurso. De modo que no sería descabellado pensar que fueran una influencia para que el palmero decidiera enfrentarse a la creación escénica. Por otro lado, podríamos barajar la posibilidad de una razón económica, motivo que se repite en varias ocasiones como tendremos la oportunidad de comprobar en la presente investigación, pues era una opción que permitía la obtención de dinero rápido. Sin embargo, la gran actividad que mantenía por esta época Reyes Brito y el éxito profesional de su padre, nos hace dudar que fuera este el motivo de su incursión. Véase: GONZÁLEZ (2009), pp. 122-125.

[625] Patrocinada por la propia revista *Florilegio*, constituye la primera dedicada específicamente al arte de la caricatura en Canarias, tan solo nueve años después de que se realizase la primera a nivel español a Luís Bagaría en la Sala Parés de Barcelona. La muestra del palmero estuvo integrada por treinta y dos caricaturas, un busto caricaturesco de escayola de Sebastián Suárez León y algunos paisajes al óleo. Véase: GONZÁLEZ (2001-a), p. 62.

grancanario[626]. Además, no estuvo solo, sino que contó con la compañía de Sebastián Suárez León[627], responsable del discurso.

No obstante, a diferencias de los anteriores montajes, no hemos hallado ninguna fuente artística o descripción sobre su puesta en escena. Las críticas del acto tampoco aportan informaciones sobre el aspecto visual del montaje[628]. Tan solo hemos podido averiguar que se representó en el Teatrillo que la sociedad poseía en su sede del número 4 de la calle Viera y Clavijo de Las Palmas de Gran Canaria[629], que habían decorado años atrás Carlos Luis Monzón Grondona y el mismo homenajeado años atrás.

En cualquier caso, todas estas intervenciones demuestran el carácter experimental que ocasiones tuvo *La Sociedad de Declamación de Los Doce*, pues, aunque es cierto que en general predominaron las comedias burguesas, constituyó un pequeño cenáculo donde, como sucedió en París, dio cabida a la representación de textos de carácter simbolistas en el que participación diversos artistas plásticos como responsables del espacio escénico. De este modo, esta sociedad puede considerarse el punto de partida del inicio de la renovación escénica que se experimentó en Canarias puesto que recurrieron a creadores no académicos que intentaron renovar las puestas en escenas en detrimento de las tradicionales propuestas decimonónicas.

[626] Recordemos que en 1907 se produjo su estreno con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

[627] <<Los Doce>> (18-06-1915). *La Provincia*, p. 2

[628] <<Los Doce>> (19-06-1915). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[629] <<Los Doce>> (17-06-1915). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

2. Las trayectorias de Carlos Luis Monzón Grondona y de Néstor Martín-Fernández de la Torre tras Los Doce

Las iniciales incursiones en la creación escenográfica de Carlos Luis Monzón Grondona y Néstor Martín-Fernández de la Torre en *Los Doce* fueron fundamentales en sus trayectorias puesto que establecieron unas bases sólidas para que decidieran y consideraran esta rama del arte como una opción profesional que desarrollaron largamente en el tiempo. Además, ambos llegaron a formarse en Madrid y aplicaron sus conocimientos en su ciudad natal. Todo ello acabó por convertirlos en los dos escenógrafos más importantes e influyentes de las tres primeras décadas del siglo XX en Gran Canaria.

Sin embargo, y pese a tener ambos artistas ciertos paralelismos en sus primeros años como escenógrafos, desarrollaron caminos totalmente opuestos que provocó que corrieran distintas suertes.

Por un lado, ya hemos comprobado que la atención de Monzón Grondona en la Historiografía artística canaria ha sido bastante escasa. Apenas se conservan obra suya en las instituciones públicas grancanarias y, hasta el momento, no hemos podido encontrar algún boceto de escenografía o figurín de su autoría. Las únicas fuentes artísticas que hemos hallado han sido fotografías, pero en todo caso se tratan de evidencias excepcionales y escasas. En realidad, la trayectoria de este artista, así como su gran importancia en la escenografía grancanaria, la hemos podido investigar fundamentalmente a través de las fuentes hemerográficas.

Por su parte, Néstor ha tenido un mayor impacto en las investigaciones histórico-artísticas y hasta existe un museo que tiene la misión de dar a conocer y difundir su figura y obra. De hecho, en él se alberga uno de los mejores, ricos y completos fondos teatrales de un personaje histórico del primer tercio del siglo XX en Europa.

Tras nuestra estancia en dicha institución, los resultados de la catalogación que llevamos a cabo demuestran nuestra afirmación, pues documentamos 140 bocetos de escenografías

y figurines[630], 42 fotografías, 20 trajes teatrales, 12 programas de mano y el decorado teatral correspondiente a *La verbena de la paloma* de 1937. Tales datos, además de permitirnos conocer casi todas las producciones teatrales en las que colaboró, nos facilitan saber que de los distintos trabajos escénicos que realizó, los figurines y sus estudios son lo que tienen una cuantía superior con respecto al resto; y que las cuatro etapas que componen la trayectoria escénica del canario, la tercera, vinculada a la ciudad de París y a la figura de Antonia Mercé *La Argentina*, es la que más peso tiene en cantidad de escenografías, figurines y bocetos en las colecciones del museo.

Asimismo, nos ha facultado para atestiguar que de esos ciento cuarenta escenografías, figurines y estudios que hemos documentado, tan solo cuarenta y cuatro de ellas son totalmente inéditas y las restantes, un total de noventa y seis, han sido publicadas en la obra de Pedro Almeida Cabrera, pero no todas ellas han sido analizadas ni contextualizadas[631].

No cabe duda que esta es la principal diferencia entre ambos: la desigual presencia de vestigios de sus intervenciones teatrales. Sin duda alguna, el caso de Néstor es una excepción en todo el panorama europeo puesto que, como ya hemos repetidos, los bocetos de escenografías y figurines no tenían una valoración de obra de arte sino de meras instrucciones. Pero él las incluyó en las exposiciones individuales que organizó y las atesoró hasta su muerte.

Monzón, en cambio, aunque sabemos por la prensa que realizó los diseños de los espacios escénicos, no los incluyó en las exposiciones individuales que realizó cuando en los años cuarenta dejó de lado la actividad teatral para decantarse por la pintura[632]. Desconocemos

[630] Hemos inventariado en total 15 escenografías, 15 estudios de escenografías, 33 figurines, 52 estudios de figurines y otras 25 obras que están intrínsecamente ligadas a esta faceta y que hacen alusión a tres maquetas de El *cuento de Barba Azul*, a un estudio de retrato de Antonia Mercé, a tres estudios de retratos de Conchita Supervía, a un estudio de peinados de *Una noche romántica* y a diversos estudios de bailes de la compañía de "La Argentina" y de danzas canarias.

[631] MEDINA ARENCIBIA (2017-a).

[632] En el caso de Néstor, trabajó en actividades escénicas hasta prácticamente los últimos meses de su vida.

la razón de esta decisión ya que no hemos encontrado ninguna declaración de Monzón Grondona al respecto.

Las fuentes nos confirman que, durante casi tres décadas, desde 1906, su trabajo con Rivero Montañez, hasta la década de los cuarenta, momento en el que documentamos su último encargo teatral, su principal actividad artística era la escenografía, al menos así lo demuestran las fuentes hemerográficas y su formación. Saber la valoración que para él tenían sus propios diseños o figurines es un misterio. *A priori*, el no incluirlos en las exposiciones nos hace pensar que no los considerara como obras de arte, pero tampoco podemos confirmarlo con rotundidad ya que sería un error por nuestra parte al carecer de fuentes para afirmarlo.

En cualquier caso, lo cierto es que los decorados que ambos crearon para los montajes teatrales que *Los Doce* organizaron tienen en común que siguieron los esquemas de la escenografía decimonónica realista y naturalista, basadas en el intento de imitar hasta el más mínimo detalle de la realidad sobre el escenario, siguiendo con total exactitud las acotaciones de los autores de los textos y con un predominio de las decoraciones pintadas sobre las construidas[633]. Además, en ellas se pueden advertir otros elementos de las decoraciones propias de finales de dicho siglo, como son la preocupación por el rigor en el cálculo de la perspectiva desde un punto de vista estético, la preeminencia de los espacios naturales sobre los interiores y el desarrollo de una atmosfera misteriosa[634].

Resulta más evidente percibir estos parámetros en los trabajos de Néstor debido a la mayor cantidad de descripciones y de fuentes artísticas que nos han permitido contrastarlos con las dramaturgias. Pero también creemos conveniente aplicarlos a los trabajos de Monzón Grondona pues, aunque tengamos muchas menos evidencias de sus trabajos[635], disponemos de las suficientes para creer que repitió estos patrones. Prueba de

[633] PELÁEZ (1998), p. 23; MURGA CASTRO (2009), p. 32.

[634] BRAVO (1997), pp. 14 y 29

[635] La diferencia de descripciones de las puestas en escenas de uno y otro son bastantes apreciables en las fuentes hemerográficas consultadas. Néstor disfrutó, en general, de mayores elogios y descripciones de sus trabajos a diferencia de Monzón Grondona. Este siempre obtuvo muy buenas calificaciones como artista, pero lo cierto es que la atención a sus encargos se redujo a simples valoraciones (casi siempre positivas).

ello las encontramos en *Canción de cuna* (1911), en la formación directa con el escenógrafo Amalio Fernández y también en las informaciones vertidas en algunas críticas que atestiguan su preferencia por los decorados pintados y por el seguimiento de las notas de los dramaturgos.

No obstante, la producción de *Sacrificios* puede considerarse el punto de partida del comienzo de la aportación de Néstor a la renovación de la escenografía española pues, a diferencia de los otros montajes, en este abandonó la práctica de los telones pintados en beneficio de un espacio corpóreo y no siguió las indicaciones del dramaturgo. Está claro que aún persiste esa idea de mímesis de la realidad, pero es indudable que esta propuesta constituye el inicio de su vinculación con las ideas renovadoras que propugnaron los teóricos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, padres de la escena moderna que, contrarios a las decoraciones pintadas, defendían la realización de escenografías corpóreas y la utilización de iluminación eléctrica en detrimento de la iluminación por candilejas.

A partir de aquí podemos afirmar que las carreras de nuestros artistas se distanciaron diametralmente. A partir de entonces, Néstor trabajó como escenógrafo en Madrid y París antes de volver a su ciudad natal, donde apostó por la vanguardia escénica y se codeó con lo más granado del panorama teatral, dancístico y operístico europeo del primer tercio del siglo XX. Por su parte, Monzón Grondona continúo practicando una escenografía de carácter ochocentista en Las Palmas de Gran Canaria en un importante número de producciones.

Por tanto, este apartado tiene la finalidad de dar a conocer y documentar la importancia de la carrera de estos dos escenógrafos que dominaron de forma paralela el panorama escenográfico de las producciones teatrales grancanarias hasta bien entrado los años

Quizás ello pudiera explicar que pudiera haber existido una cierta rivalidad entre ambos ya que se dedicaban a una misma actividad artística y, en una ciudad como Las Palmas de Gran Canaria, durante las tres primeras décadas del siglo XX, no había las suficientes producciones teatrales como para que pudieran desarrollarla sin que el otro se sintiera menospreciado o herido en su ego. Ello explicaría que tan solo una vez en sus biografías sus carreras confluyeran en un mismo proyecto, cuando participaron como escenógrafos en una velada organizada por *Los Doce* en 1912.

treinta del siglo XX desde ópticas y perfiles escenográficos totalmente opuestos, así como mostrar la influencia que ejercieron en artistas posteriores que decidieron enfrentarse a la creación de escenografías.

2.1. La apuesta por el pasado de Carlos Luis Monzón Grondona

Las reseñas biográficas y las propias declaraciones de Monzón Grondona publicadas en la prensa en relación a su dedicación a la escenografía[636] nos indican que su trabajo en Madrid, donde recaló tras recibir una pensión por el Ayuntamiento de su ciudad natal para ampliar su formación como pintor escenógrafo, estuvo vinculado a tres agentes: Amalio Fernández, Ernesto Vilches y Ricardo Baeza. En una entrevista ofrecida en 1955, pocos años antes de fallecer, nuestro artista confirmó tales personajes en una reflexión sobre su trayectoria:

> *"(...) Yo siempre ponía mi fervor en todo; hice bastantes decorados y por ello me llevó Ernesto Vilches de decorador cuando estuvo aquí y dirigía las obras. (...) Sí, fuí decorador en su compañía donde estaba Rafaela Abadia y López Heredia. (...) También estuve trabajando con don Amalio Fernando, maestro de la escenografía europea, en el Teatro Real. (...) Cuando se estrenó en Madrid "Parsifaff" aquellos decorados fueron trabajados por mi. (...) Yo hice los decorados, esto totalmente mío, para el estreno del "Juan Gabriel Borkmann", de Ibsen, cuando esta obra se estrena en Madrid (...)."*[637]

En el anterior apartado dedicado a este artista comprobamos que el motivo de la relación con Amalio Fernández (Albacete, 1858- Hollywood, 1928)[638] se encuentra tras la obtención de la mencionada pensión que disfrutó de forma efectiva entre 1913 y 1915. Sin embargo, no hemos podido averiguar cómo se materializó el vínculo que forjaron ni

---

[636] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.; JORDE (30-05-1947), p.4; DORESTE SILVA, L. (13-05-1955). p. 6; JIMENEZ SÁNCHEZ (04-03-1959), p. 2. L.J.R. (12-07-1955), p.5.

[637] L.J.R. (12-07-1955), p.5.

[638] Considerado uno de los más importantes escenógrafos españoles en el tránsito de los siglos XIX y XX. Se especializó en la creación telones pintados, siendo sus trabajos más resonados los vinculados a las puestas en escenas de las óperas wagnerianas de *Sigfrido, Parsifal* y *La valkiria* en el Teatro Real de Madrid.

en qué proyectos colaboraron juntos. Lo único que sabemos que existió una carta por parte de Amalio Fernández dirigida a la corporación municipal isleña donde avalaba la solicitud de la prórroga de la pensión de su discípulo[639] y que este colaboró en la confección de los decorados de *Parsifal*[640], de Richard Wagner, a partir de las escenografías diseñadas por el escenógrafo albeceteño que se estrenó en Madrid el 1 de enero de 1914 en el Teatro Real.

La fecha del estreno no fue arbitraria porque era el día en que finalizaba la exclusividad que desde hacía treinta años disfrutaba el Teatro Bayreuth, donde se celebraba el Festival que Wagner había creado en 1876, y en cuyo seno se estrenó la obra el 26 de julio de 1882. Lo curioso es que todos los teatros del mundo estrenaron la obra el mismo día, salvo Barcelona que lo hizo un día antes justificándose en los desfases por los husos horarios. Estos condicionantes nos indican que su representación constituyó un evento cultural importante en la capital ya que era una obra bastante esperada tanto a nivel social como artístico pues, además, tenía el aliciente de que era la última obra que Wagner había creado antes de morir [641].

Probablemente Amalio Fernández tratara estas cuestiones con el artista canario. Aunque nunca podremos saber cuáles fueron los conocimientos que le impartió, no sería extraño pensar que las palabras que Amalio publicó en *Ilustración española y americana* en 1913 fueran antes compartidas y transmitidas a su discípulo ya que desde mayo de ese año comenzó a documentarse, a leer la obra y a analizar los bocetos escenográficos de las primeras escenografías que se utilizaron para ella, cuya autoría era de Max Brückner; colaborador habitual de Wagner y del que el escenógrafo español tenía un libro con las escenografías de otras producciones en las que trabajó con el músico y en el que se inspiró para sus diseños[642].

[639] BETANCOR (2000), p. 263.

[640] L.J.R. (12-07-1955), p.5.

[641] PAZ CANALEJO, J. (2006), p. 279.

[642] Estos fueron difundidos y descritos ampliamente en la prensa del momento debido al interés que generaba su puesta en escena: <<Balance teatral>> (22-12-1913). *Mercurio*, pp. 29-32; <<Suntuosos

Por tanto, era una representación con una enorme expectación como refleja el hecho de que los propios Reyes de España, Alfonso XIII y María Eugenia Battenger, acudieran al estreno[643].

Estamos convencidos que el trabajo de Monzón Grondona en la confección de los decorados para este montaje le proporcionaron importantes saberes de las obras wagnerianas y de las puestas en escenas que en sus obras se utilizaron; y que, en el caso concreto de *Parsifal,* aprendería y reforzaría sus conocimientos sobre iluminación, precisión, transiciones y tramoya ya que visualizaría directamente los bocetos de escenografías del propio Fernández [Fig.19], quien afirmó:

> *"(…) Tiene esta ópera, en cuanto á decorado se refiere, un tono especial, entre real y de fantasía; de ensueño: decoraciones que marchan atravesando la escena, de derecha á izquierda unas, de izquierda á derecha otras, cambiándose de tupida selva en obscuras grutas, y fundamentos de ciclópeas construcciones, que, al desaparecer de la vista del público, descubren el maravilloso templo del grial.*
>
> *Jardines fantásticos de espléndida vegetación, de flores lujuriosas, de palacios encantados que, al conjuro del joven Parsifal, se agotan y derrumban, cambiando este paráiso, que la magia del brujo Klingsor creó como antro de seducción para vencer el poder de Titurel, en tórrido desierto.*
>
> *Cambios de luces; incesante juego de éstas, que cambian de tonalidades los distintos lugares de la acción.*
>
> *Tramoya complicadísima: practicables interiores sobre la escena, á diferentes alturas, y en los espacios de loa telares y estradas de servicio, para colocación de las masas corales de hombres y de niños, que tienen importantísima intervención en los actos primero y tercero.*

decorados>> (22-12-1913). *La correspondencia de España*, Madrid, p. 1; VV.AA. (22-12-1913). <<Ricardo Wagner>>. *Ilustración española y americana*, pp. 369-394.

[643] El éxito fue espectacular como demuestran las críticas. Por ejemplo, véase: MUÑOZ (02-01-1914), p. 3.

Esta es la parte decorativa, descrita á grandes rasgos, de los lugares en que la acción se desarrolla, y de la que el espectador sólo podría darse cuenta aproximada apreciando en el interior de la escena los elementos que completan la parte visible de las decoraciones, compuestos de guias, cilindros, puentes de maniobras, máquinas de delicados engranajes, é infinidad de medios de complicada mecánica para el cambio y marcha de las decoraciones.

Mi responsabilidad en la parte por mi ejecutada para Parsifal es tan grande, que confieso sinceramente que deseo y temo á la vez el momento de hacer el montaje y acoplamiento del decorado. Hasta entonces no recobraré mi perdida tranquilidad (...).[644]



Fig. 19. Fernández, A. *Boceto de escenografía para la ópera Parsifal de Richard Wagner*. 1913. Acuarela sobre cartulina. 25,4 x 37,5 cm. Museo Nacional del Teatro.

Sabemos que estos saberes proporcionados por su estancia pensionada en Madrid le sirvieron para mostrar su aprendizaje y aplicarlos a su trabajo en su ciudad natal, lo que influyó para que Ernesto Vilches[645] (Tarragona, 1879-Barcelona, 1954) en su gira por Canarias lo conociera y lo contratara. Su compañía recorrió la Península y parte de

[644] FERNÁNDEZ (22-12-1913), pp. 385-386.

[645] Director y actor comenzó su carrera en la compañía de María Guerrero hasta que montó la suya propia. Formó pareja artística y sentimental con Irene López Heredia y su reconocimiento queda demostrada tras recibir la Encomienda de Isabel La Católica y la medalla de Alfonso X El sabio.

América Latina, llegando el 1915 al Teatro-Circo Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria y luego al Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Representó obras como *La Garra* de Linares Rivas, *Los Semidioses* de Oliver, *La Pasión* de Martínez Sierra*, El tren rápido* de Paso y Abatí o *El Buen Español* de Antonio Domínguez con escenografías de Muriel, Gayo y de Diego[646].

Monzón fue contratado por Vilches para la temporada de invierno de 1916 del Teatro Príncipe Alonso de Madrid donde también utilizaron decorados de Moyá, Bulbena, Girbal, Muriel y Mignoni, como anuncian los programas que presentan a la compañía los distintos diarios de la capital española[647]. Muchos de los anteriores escenógrafos tenían talleres y numerosos encargos y no trabajaban para una única compañía teatral. De modo que, si damos por veraz que Monzón fuera contratado por Vilches, pudiera ser porque necesitaba a un escenógrafo profesional para adaptar los decorados al escenario del teatro y restaurarlos cuando fuera necesario debidos a sus usos constantes.

No obstante, hemos podido averiguar en la prensa que llegó a diseñar una escenografía original para la comedia de *Rosas de otoño* de Jacinto Benavente que se estrenó 13 de octubre de 1916 con motivo de la inauguración de la temporada de la compañía[648]. Las críticas elogiaron la interpretación de los actores, la asistencia masiva de público y valoraron positivamente la obra representada por la compañía de Vilches, pero no se hicieron eco de nuestro artista ni de su decorado[649]. Tan solo mencionaron que:

> *"(...). La sala está exquisitamente dispuesta, propia para el público que ha comenzado a llenarlo. En un reducidísimo espacio han podido instalarse un <<hall>> y un saloncito de fumar todo muy lujos y <<chic>>; y el mismo vestíbulo es una deliciosa miniatura del de los mejores teatros.*

[646] <<De teatro. La temporada de Abadia-Vilches>> (07-01-1915). *La Provincia*, p. 2; MARTINEZ VIERA (1968), pp. 291-292.

[647] <<Los cómicos. Los del Príncipe Alfonso>> (08-10-1916). *El Imparcial*, p. 3; PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1.

[648] <<Príncipe Alfonso>> (12-10-1916). *Heraldo de Madrid*, p. 5.

[649] <<Novedades. Príncipe Alfonso>> (14-10-1916). *El Imparcial*, p. 3; RIGABERT GONZALEZ (14-10-1915), p. 1.

Además, se ha ensanchado considerablemente el escenario, no olvidándose el menor detalle, el más mínimo requisito de arte (...).''[650]

Seguramente, el ego de nuestro artista estuviera dañado por no haber sido reconocido su trabajo. Pero resulta lógico porque su nombre no era relevante en la sociedad artística madrileña del momento. A pesar de todo, esta cita tiene una gran relevancia ya que nos evidencia el entendimiento del espacio escénico que poseía ya que como vemos creó la ilusión de agrandar el escenario y distintos espacios para enmarcar la obra.

Lástima que no hayamos podido averiguar más actividades de Monzón en la compañía de Vilches, que tras la inauguración se dedicó a reponer obras que ya había representado con anterioridad[651], aunque dice Puigdeval que con ellos también representó, además de obras de Jacinto Benavente, también de Maeterlinck y de Pérez Galdós[652]. Pero las ausencias de referencias en la prensa nos hacen pensar este autor confundiera fechas y momentos y realmente las obras de estos dos últimos autores fuera los que representó para la sociedad de *Los Doce* que ya analizamos.

Basándonos en las declaraciones de Monzón Grondona con Madrid, su última conexión con Madrid tendría lugar en el estreno de *Juan Gabriel Borkmann,* de Henrik Ibsen. La obra se representó en el Teatro Princesa el 27 de septiembre de 1919[653] por la compañía de *Cuadro Atenea* de Ricardo Baeza (Bayamo, 1890-Madrid, 1956) [654]. Sin embargo, Monzón Grondona no lo nombra en sus declaraciones cuando afirma su participación en el proyecto[655]. Por su parte, la prensa de la época no menciona a nuestro escenógrafo como el responsable de los decorados sino a Fernando Mignoni. Con todo, el investigador Armin Mobarak, autor de la tesis *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-*

[650] A. M. (10-10-1915), p. 2.

[651] A (20-10-1916), p. 5.

[652] PUIGDEVAL (04-12-1917), p. 1

[653] <<Princesa>> (25-09-1919). *El Globo*, p, 1.

[654] Reconocido artista que gozó de especial prestigio en la vida literaria e intelectual española en el primer tercio del siglo XX. Colaboró en la revista Prometeo de Ramón Gómez de la Serna y en la Revista Occidente de José Ortega y Gasset donde desarrolló una amplia labor como traductor dando a conocer a autores extranjero. Llegó a fundar su propia compañía teatral y a trabajar como periodista.

[655] L.J.R. (12-07-1955), p.5.

1936), quien ha estudiado la prensa que se generó en torno a esta obra, sigue afirmando a Mignoni como autor de los decorados[656]. Por tanto, todos estos datos nos hacen pensar que, en el caso de que trabajara en este montaje, lo hiciera para la confección de los decorados a partir de los diseños de aquél ya que seguramente se conocieran por haber trabajado en la Compañía de Ernesto Vilches.

Pese a que pongamos en duda esta última colaboración debido a la escasez de fuentes, en el resto de los casos quedarían confirmadas las palabras del propio Monzón puesto las fuentes hemerográficas aportadas nos afirman que efectivamente estuvo bajo el discipulazgo de Amalio Fernández y que trabajó en la compañía de Ernesto Vilches. Así pues, su estancia en Madrid estaría acotada a su período de formación, en torno 1913-1915, y luego a su estancia en dicha compañía en 1916.

No obstante, los siguientes encargos que trataremos y que tienen lugar en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, al margen de la sociedad de *Los Doce* debido progresiva inactividad, ponen en relieve que Monzón Grondona no logró el éxito artístico ni laboral en la capital española puesto que, de lo contrario, como otros muchos artistas del momento, hubiera decidido establecer su residencia definitiva en ella.

En cualquier caso, su estancia en Madrid fue rentable para que nuestro artista afianzara su posición y lograra un cierto éxito como escenógrafo en su ciudad. Prueba de ello es que tras su vuelta algunas voces del Ayuntamiento lo consideran la persona adecuada para que se materializara su propia petición de restauración y arreglo de los decorados y otros aspectos del Teatro Pérez Galdós de 1914[657]. Mas no hemos hallado datos que nos afirmen si finalmente realizaría tales tareas. Además, recibió otros encargos procedentes de distintos agentes, como el de 1916 donde diseñó un decorado para un baile para la sociedad *Fomento y Turismo* celebrado en el Teatro Pérez Galdós[658]; el decorado de un

[656] MOBARAK (2013) p. 63-67.

[657] <<Ayuntamiento. Secretaria>> (11-11-1914). *La Provincia*, p. 2; <<Ayuntamiento>> (30-01-1915). *Diario de Las Palmas*, p.2.; <<Ayuntamiento>> (30-01-1915). *La Provincia*, p. 2.

[658] <<El baile del sábado>> *(*24-01-1916). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

Festival Infantil organizado por el *Círculo Mercantil* asesorada por la Sociedad *El Recreo* en 1923[659] ; o los decorados y altares para diversos enlaces matrimoniales[660].

Asimismo, la extinción definitiva de *Los Doce*, no supuso que los encargos escenográficos mermaran porque su figura fue requerida para nuevos proyectos teatrales como podremos demostrar a continuación.

En el 22 de agosto de 1930, bajo el patrocinio de la sociedad *Circulo Arenales*, llevó a cabo el montaje de *El nido*, de los Hermanos Quintero. La prensa afirmó que realizó un decorado *"(...) adaptado a la obra (...)"*[661] con mobiliario real procedente de una empresa privada[662].

En 1931, entre el 4 y 10 enero[663], se celebró la *Gran Semana Galdosiana* que consistió en un homenaje a la figura de Benito Pérez Galdós promovido por el *Círculo Mercantil*, en el que colaboraron otras sociedades como *El Círculo de Arenales*, *La Asociación de la Prensa*, *La Sociedad Económica del País*, *El Gabinete Literario, El Club Náutico, La Asociación Patronal de Comerciantes*, entre otras; también hicieron lo propio los poderes públicos, como el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el Cabildo de Gran Canaria o el Ayuntamiento de Santa Brígida; distintas empresas, como *La Casa Elder*, *La Compañía de Vapores Correos Interinsulares* o *La Casa Woermann*; y algunos diarios locales, como La *Provincia, Diario de Las Palmas, El Tribuno* y *La Crónica*[664]. De ahí que, debido a la alta participación e interés de distintos sectores, se convocó una comisión que se encargó de la gestión y producción de los actos, siendo dirigida por Federico León, presidente del *Círculo Mercantil*. En ella también tuvo cabida José Rodríguez Iglesias,

[659] <<Círculo Mercantil. Fiesta Infantil>> (07-02-1923). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[660] <<Boda>> (13-07-1920). *La Provincia*, p. 1; <<Una boda>> (05-09-1923). *La Provincia*, p.3.

[661] <<Círculo Arenales>> (22-08-1930). *La Provincia*, p. 10

[662] <<Círculo Arenales>> (22-08-1930). *La Provincia*, p. 10

[663] <<Programa general de actos>> (04-01-1931). *La Provincia*, p. 8.

[664] <<El comité sigue trabajando. El homenaje a Galdós>> (03-12-1930). Diario de Las Palmas, p.2; <<Reunión en el Mercantil>> (11-10-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2.

expresidente *Los Doce*, Ramón Baudet, empresario gestor del Teatro Pérez Galdós, Josefina de la Torre y nuestro escenógrafo, entre otros[665].

Es importante resaltar que, según se puede desprender de las actas de las reuniones que la comisión llevó a cabo, publicados muchos de ellos en la prensa[666], Monzón Grondona y Josefina de la Torre tuvieron un peso importante en la producción, dirección y gestión de este homenaje. Además, la actriz, que participaría como tal en el homenaje, llegaría a formar parte del departamento que gestionaba las aportaciones económicas de las distintas sociedades y corporaciones[667]. Obviamente, las funciones oficiales de nuestro artista fue la de creación escenográfica y la dirección de las distintas representaciones que se llevaron a escena durante esa semana[668].

La importancia de este evento no solo radica en la involucración de gran parte de las instituciones y sociedades grancanarias de la época, sino también en las personalidades y autoridades que acudieron. Además, de la familia del literato, parece ser que todas las islas estuvieron presentes en los actos a través de representantes de sus cabildos insulares. También asistieron representaciones no isleñas, procedentes del gobierno nacional, de embajadas internacionales (como la de Argentina o Chile) y del *Ateneo de Madrid*[669].

Todo ello nos evidencia la importancia y magnitud de estos festejos que consistieron, según el programa, en numerosas actividades, entre las que destacamos las conferencias,

---

[665] <<Reunión en el Mercantil>> (11-10-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2.

[666] En ellas se trataban el estado de los preparativos, las asistencias o la gestión del dinero. Véase: <<Comité-homenaje Pérez Galdós>> (23-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<El comité sigue trabajando. El homenaje a Galdós>> (03-12-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2; <<El homenaje a don Benito Pérez Galdós>> (26-11-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 1. <<El homenaje popular a Galdós>> (26-11-1930). *La Provincia*, p. 3; <<En el Círculo Mercantil. En el homenaje a Galdós>> (28-10-1930). La Provincia, p. 3.; <<La reunión de ayer del Comité homenaje a Galdós>> (18-12-1930). *La Provincia*, p. 1; <<Reunión en el Mercantil>> (11-10-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2.

[667] <<El homenaje popular a Galdós>> (25-11-1930). *La Provincia*, p. 1.

[668] <<Para el homenaje a Galdos. Los ensayos de Marianela>> (31-12-1930). Diario de Las Palmas, p. 2; <<De programa de los homenajes a Galdós>> (06-01-1931). La Provincia, p. 12.

[669] <<Homenaje a Galdós>> (01-01-1931). *La Provincia*, p. 11.; <<Se inicia la semana galdosiana. El homenaje popular a Pérez Galdós>> (06-01-1931). La Provincia, p. 1.

como las impartidas por Agustín Millares Carlo o Claudio de la Torre[670], ofrendas florales, paseos por el Puerto de la Luz y la ciudad y la representación de las obras de *Marianela,* del segundo acto de la comedia *La de San Quintín* y de la presentación de distintos personajes de las obras de Benito Pérez Galdós[671].

La colaboración y participación de nuestro artista fue bastante amplia porque se encargó de la dirección y confección de los distintos decorados que se usaron y llegó a participar como actor en los mismos. Si las reuniones del comité de festejo comenzaron en Octubre de 1930 y los actos se hicieron las primeras semanas de enero de 1931, este sería el tiempo del que disponía nuestro artista para confeccionar los decorados, que según se comentan en las reuniones, fueron basadas en telones pintados[672]. Cabe destacar que también se encargaría del diseño del programa de mano del evento [Fig. 20], realizados en pergamino y descritos de la siguiente manera:

> *"(...) La cubierta del programa de la velada del Mercantil impreso en pergamino una verdadera filigrana. En su parte superior, aparece el escudo de Gran Canaria, con orla dorada, en fondo azul, y en su parte media tiene la siguiente dedicatoria: "Teatro Pérez Galdós. Homenaje del Círculo Mercantil alilustre novelista hijo de Gran Canaria y gloria de las letras españolas don Benito Pérez Galdós (...)."*[673]

[670] <<La semana galdosiana. Conferencia en el Teatro Pérez Galdós>> (12-01-1931). Diario de Las Palmas, p. 1; <<La semana galdosiana. En el Gabinete Literario. Conferencia de los señores Díaz Bethancourt, Pérez Espinosa y Millares Carló>> (09-01-1931). Diario de Las Palmas, p. 1.

[671] <<De programa de los homenajes a Galdós>> (06-01-1931). La Provincia, p. 12

[672] <<El homenaje popular a Galdós>> (25-11-1930). *La Provincia*, p. 1.

[673] <<De programa de los homenajes a Galdós>> (06-01-1931). La Provincia, p. 12. Sin duda alguna, su portada es de una gran belleza, aunque se centra fundamentalmente en los actos celebrados el 8 de enero de 1931. En su interior podemos encontrar una descripción de todos los personajes de Galdós que aparecieron, de sus intérpretes y la confirmación de la participación de Josefina de la Torre y de Carlos Luis Monzón Grondona como actor, director y escenógrafo. Un ejemplar del programa de mano fue publicado en: VV.AA. (2012), pp. 106-118



Fig. 20. Portada del programa de mano diseñado por Carlos Luis Monzón Grondona de la producción teatral *Homenaje del Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras españolas, D. Benito Pérez Galdós*. 1931. Colección del autor.

El día 6 de enero de 1931, en el Teatro Pérez Galdós, se puso en escena *Marianela*, patrocinada por el *Circulo de Arenales*, que presidía Sebastián Suárez León[674]. Su éxito fue arrollador. Pero, como viene siendo habitual, las referencias al decorado son bastantes nulas, enjuiciándose simplemente de manera positiva[675]. Curiosamente, la interpretación está bastante comentada, haciéndose, incluso, referencia de las primeras figuras que estrenaron la obra por primera vez, como a Margarita Xirgú, en su estreno en Madrid y Barcelona[676].

Dos días después de este estreno, el día 8 de enero, se produjo sobre el escenario del Teatro Pérez Galdós el día grande de la Semana Galdosiana bajo el título *Homenaje de Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras*

[674] <<Comité-homenaje Pérez Galdós>> (23-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[675] <<Los homenajes a don Benito Pérez Galdós>> (07-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[676] <<Los homenajes a don Benito Pérez Galdós>> (07-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

españolas, D. Benito Pérez Galdós. Se desarrollaron varias actuaciones, siendo el peso fuerte la representación del segundo acto de *La de San Quintín* y la presentación de cincuenta y un personajes de las obras del escritor que desfilaron por el escenario al tiempo que la orquesta de la *Sociedad Filarmónica* tocaba a Beethoven[677]. El éxito fue nuevamente desmedido, como se demuestra en las páginas enteras que describieron esta velada artística[678]. Se llegó a publicar hasta una fotografía del acto final[679] y que consistió en el cuadro final en el que aparecieron sobre el escenario los distintos personajes del canario que participaron:

> *"(...) El escenario, por el que habían desfilado los personajes galdosianos, se transformó, apareciendo estos agrupados artísticamente, ante un hermoso busto de don Benito colocado a gran altura, sobre el cuadro de "Zaragoza", segundo sitio, que apareció como una realidad viviente. Grandes focos de luz de diversos colores iluminaban todo el escenario, dando una nota de colorido de irreprochable buen gusto y de aspecto sorprendente. Los aplausos no cesaban, y entre tanto la orquesta ejecutaba la adaptación sinfónica, hecha expresamente para este acto por el maestro de la banda de música del regimiento de Infantería, don José Moya, quien fue felicitadísimo (...)."*[680]

A pesar de todo el despliegue informativo, en las críticas consultadas las referencias a la escenografía y a nuestro artista son bastante escasas en comparación con el resto de las informaciones que se vierten en ellas. Simplemente se le reconoce su autoría de las decoraciones, su capacidad como director y su interpretación como el *Padre Nazarín*.

La única fuente artística que hemos podido hallar para documentar este trabajo de Monzón Grondona se corresponde con esa fotografía de ese último acto que acabamos de mencionar [Fig.21] y que nos demuestra su decisión de crear escenografías a partir de

---

[677] Las críticas no comentan nada si los distintos personajes recitaban algún monologo o interactuaban entre ellos.

[678] <<La semana galdosiana culmina en un acto grandioso>> (15-01-1931). Diario de Las Palmas, p. 2; <<La velada Homenaje a Galdós>> (15-01-1931). *La Provincia*, p. 12.

[679] <<La velada Homenaje a Galdós>> (15-01-1931). *La Provincia*, p. 12. Una copia de esta fotografía se conserva en el archivo particular de Marianela Rodríguez Hernández y se ha publicado en: VV.AA. (2012), pp. 102-104.

[680] <<La velada Homenaje a Galdós>> (15-01-1931). *La Provincia*, p. 12.

telones pintados, como se observa en el cuadro central de *Zaragoza*, donde ubica el personaje de Manuela Sancho. Aunque en esta ocasión recurrió a una serie andamios escalonados para tuvieran cabida los cincuenta y un actores que participaron, pero que creemos que es una forma dar solución a la gran cantidad de actores y no a una decisión de ruptura o renovación escénica.

Por otro lado, la fotografía nos permite reconocer las distintas caracterizaciones y vestuarios que los diversos personajes usaron, cuestión que no se trata en ningún momento en la prensa, no sabiendo en ningún caso quién es el autor de tales decisiones. Mas es muy probable que Monzón Grondona y la misma Josefina de la Torre fueran los responsable de tales aciertos[681]. Cabe reconocer también, pues la prensa tampoco se hizo eco, pero que nos recuerda al que realizó Victorio Macho[682].

Conviene también subrayar el hecho y la decisión creativa de presentar a diversos personajes de la obra del escritor canario y presentarlos sobre un mismo escenario. Creemos esta propuesta raya el concepto de *performance*, sobre todo el momento final de reunirlos a todos en el escenario, ya que rompió todas las líneas espacio-temporales que el mismo Galdós había preestablecido. De modo que Monzón Grondona, en esta ocasión, sí que colaboraría con la ruptura escénica de forma consciente y decisiva puesto que no siguió las acotaciones de autor dramático, sino que sería resultado de su propia creación ya que no solo era el escenógrafo, sino también director artístico del acto. Cargo en el que fue ayudado por Josefina de la Torre[683]. No podemos discernir hasta qué punto ayudó a las tareas de dirección, aunque sí es cierto que su posición como integrante de la comisión

[681] En el archivo privado de Marianela Rodríguez Hernández, descendiente de José Rodríguez Iglesias, se conservan varias fotografías de algunos personajes que participaron en el evento, como el *Conde de Albrit* (interpretado por el mismo Rodríguez Iglesias), *Nelly y Dolly*, de la obra de *El abuelo*, o *Gabriela Araceli, Celestino Santos del Malvar* e *Inés* del episodio *El 19 de marzo y 2 de mayo*. Son relevantes estas fuentes porque muestran la calidad del vestuario y del maquillaje usado por los intérpretes. Éstas han sido publicadas en VV. AA. (2012), pp. 119-121.

[682] MESA (2011), pp. 665-688.

[683] (15-01-1931), p. 2.

fue reconocida, junto a la de Monzón Grondona y Federico León, como los principales baluartes que hicieron posible la celebración de esta semana dedicada a Galdós.



Fig. 21 Reproducción fotográfica del momento final de la producción *Homenaje de Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras españolas, D. Benito Pérez Galdós*. 1931. Archivo particular Marianela Rodríguez Hernández. Extraída VV.AA (2012), pp. 102-103.

El 29 de abril de 1938, con el *Cuadro Atenas*, presidido por el Sebastián Suárez León[684], se llevó a cabo el estrenó el montaje *El divino impaciente*, de José María Pemán, en el Teatro Pérez Galdós, en el que nuestro escenógrafo fue el autor del decorado, aunque tuvo la ayuda del joven escenógrafo Sergio Calvo[685], quien fue una figura capital del teatro y de la escenografía grancanaria en la segunda mitad del siglo XX, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente capítulo. Monzón Grondona también se hizo cargo de la dirección escénica y el mismo Suárez León participó como actor protagonista[686]. La prensa recurrió a la importancia de ambos artistas en los quehaceres teatrales para

[684] <<La obra de Pemán, El divino impaciente, será estrenada en Las Palmas>> (21-01-1938). *Acción*, p. 7.

[685] <<El arte teatral en Las Palmas. En vísperas del estreno de El Divino Impaciente>> (18-04-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[686] G. (29-04-1938), p. 3; MORENO (01-07-1990), p. 50.

ensalzar la importancia de la representación[687], aunque las referencias en las críticas sobre los decorados siguen la misma tónica de mera calificación positiva:

> *"(...) Los decorador de Carlos Luis Monzón, sencillamente admirables; bien entonados, ricos en luz y efectos, ofrecen el ambiente justo que autor ha soñado para El divino Impaciente; su obra pictórica, como su dirección artística, han dado relieve insospechado a este éxito de anoche del Cuadro Atenas (...)."*[688]

La siguiente empresa escenográfica que hemos documentado de Monzón Grondona tiene lugar para la obra *El genio alegre,* de Los Hermanos Quinteros. Producción organizada por la sociedad *Obra Educación y Descanso*, su estreno tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós el 29 de junio de 1940. Las críticas tan solo reconocen su autoría y no aportan más datos sobre trabajo[689], aunque alguna acompañó el texto escrito con una fotografía del montaje de muy mala calidad[690].

Sin embargo, la última incursión escénica que hemos documentado tiene lugar en 1945 cuando dirigió *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca que produjo por el *Cuadro Artístico de Educación y Descanso*[691]. En un principio iba a ser dirigida por Sebastián Suárez León pero su fallecimiento lo impidió[692]. Su desaparición supone la progresiva desaparición de aquellos hombres y mujeres de teatro que a principio de siglo habían dinamizado las prácticas teatrales en la capital grancanaria y el consiguiente relevo generacional que representaba, por ejemplo, el artista Sergio Calvo, quien se hizo cargo

---

[687] DORESTE SILVA (01-05-1938), p. 3

[688] R. F. (30-04-1938), p. 8.

[689] <<El Divino Impaciente por el Cuadro Atenas>> (01-05-1938). *Acción*, p. 3; NAJUL (20-05-1938), p. 8.

[690] X (02-07-1940), p. 2.

[691] Grupo heredero del mencionado *Cuadro de Atenas*, según se puede apreciar en algunas notas de prensa; y, además, porque estaba compuesto por muchos de sus miembros, como Nicolás Puga, Sebastián Suárez León o el mismo Monzón Grondona. Véase: <<El Alcalde de Zalamea de Educación y Descanso>> (09-08-1945). *Falange*, p. 2; <<Del Homenaje de Suárez León>> (17-02-1945). *La Provincia*, p. 4.

[692] Recordemos que tenía una clara vocación teatral, retrotrayéndose su trabajo desde la sociedad de *Los Doce*. Tras su muerte se celebró un homenaje representándose el montaje de *Doña Clarines* por el *Cuadro Artístico de Educación y Descanso* con algunos miembros de *Los Doce*. Véase: <<Del Homenaje de Suárez León>> (17-02-1945). *La Provincia*, p. 4.

del decorado como podremos comprobar y profundizar en el siguiente capítulo. Cabe destacar que Carlos Luis Monzón Grondona fue el responsable de los figurines[693].

Desde este momento y hasta su fallecimiento en 1959, las fuentes consultadas, fundamentalmente hemerográficas, nos indican que nuestro artista se centraría en la pintura, como lo evidencia que 1943 se diera a conocer esta nueva faceta suya en una exposición colectiva en el Gabinete Literario en el que presentó el lienzo *Tríptico del Nacimiento*:

> *"(...) Y hemos dejado para el final de esta etapa a Carlos Luis Monzón y su <<Tríptico del Nacimiento>>. Conocíamos al Sr. Monzón como escenógrafo excelente, un poco cohibido por las exigencias del medio.*
>
> *No creemos que nadie haya pintado con tanta gracia bucólica el divino momento. Allí están los ángeles cantando. Y una campesina con su cesta, de huevos repleta. Y un infante desnudo, y que por lo visto está deslumbrado por lo qué columbra. Y unas [sic] palomas de patio que traen los zagales como ofrenda, desde lejanos alcores. Y la vaca, y la mula, y el buey. Y, en término segundo, con venda, hopa y bordón de peregrino, aureolado por gesto de éxtasis transido el propio autor en efigie nos contempla... ¡Toda la gracia idílica de los viejos <<Nacimientos>>, está allí!"*[694]

Mas dichas evidencias no nos indican los motivos del abandono de la escenografía que desde la década de los cuarenta profesó Monzón Grondona. Pudiéramos cavilar diversas razones, como la complicación técnica que ello supone o la falta de encargos debido a una nueva generación de pintores dedicados a las escenografías. No obstante, lo único certero es que en 1945 documentamos su última vinculación con el teatro, siendo a partir de entonces cuando lleva a cabo sus primeras exposiciones pictóricas individuales, la primera en 1947[695] y la última en 1955[696].

[693] GUANARTEME (22-07-1945), p. 4; MORENO (21-08-1983), p. 28.

[694] ERGO (07-05-1943), p. 3.

[695] DORESTE SILVA (25-05-1947), p. 8

[696] DORESTE SILVA (13-05-1955), p. 6.

En definitiva, después de analizar la aportación escenográfica de Carlos Luis Monzón Grondona, podemos afirmar que es, junto con Néstor Martín-Fernández de la Torre, uno de los más importantes escenógrafos canarios del primer tercio del siglo XX, aunque cada uno materializó su dedicación escénica mediante conceptos distintos.

Mientas Néstor es uno de los más destacados escenógrafos de la renovación escénica que experimentó nuestro país a principios del tercio del siglo XX, Monzón Grondona es el heredero de la tradición escenográfica decimonónica en el teatro grancanario que aún pervivió en las primeras décadas del siglo XX en toda España. El hecho que fuera discípulo del mismo Amalio Fernández, así como las afirmaciones de las críticas que confirman que en numerosas ocasiones que llevó a cabo de decorados pintados o la comprobación a través de las dramaturgias que siguió las acotaciones de los dramaturgos[697], son pruebas fundamentales. Además, su general dedicación a la representación de comedias burguesas también nos ayuda a esta clasificación de su trayectoria.

Por tanto, llegados a este punto, estamos convencidos de que hemos dado a conocer de una manera mucho más profunda por primera vez en la Historiografía artística canaria a Carlos Luis Monzón Grondona. Tradicionalmente, su trayectoria casi siempre se nos había presentado de manera parcial e incompleta por los investigadores que nos precedieron, pero a partir de ahora sabemos que, además de dedicarse a la pintura de naturalezas muertas o de rincones del barrio fundacional de Vegueta, dedicó gran parte de su vida a la creación de escenografías; pero, sobre todo, nos ha permitido esclarecer que su figura fue capital en la actividad teatral de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en las primeras décadas del siglo pasado, lo que nos obliga a considerarlo un artista multidisciplinar que tiene el honor de ser el primer creador de carácter plástico canario que se enfrentó a la creación cinematográfica, como podremos afirmar en el último capítulo de esta tesis.

[697] <<Espectáculo>> (10-10-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Círculo Arenales>> (22-08-1930). *La Provincia*, p. 10.

2.2. La apuesta por la innovación de Néstor en Madrid y París

Tras su primera etapa canaria, la trayectoria escenográfica de Néstor Martín-Fernández de la Torre continuó en Madrid. Se trata de un período que se extiende entre 1915 y 1923 y en el que nuestro artista logró una concepción escénica totalmente definida, como dejó patente en la publicación de un artículo en el que plasmó sus gustos escénicos y escenográficos.[698].

La participación como responsable de la escenografía para la primera versión de *El amor brujo*[699] es el punto de partida de este momento. Puede considerarse uno de los mayores éxitos en su carrera puesto que contribuyó a difundir su nombre por el ambiente cultural madrileño del primer tercio del siglo veinte. Sin duda alguna, contribuyó en gran medida el hecho de colaborar en un montaje en el que también estaban Manuel de Falla, autor de la música, Gregorio Martínez Sierra, autor del libreto, y Pastora Imperio, protagonista del espectáculo[700].

El estreno se produjo el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid[701]. Toda la producción transcurrió en el contexto de la Primera Guerra Mundial que, entre sus muchas consecuencias, provocó que numerosos artistas españoles que residían en París, principal centro artístico mundial del momento, regresaran a su país natal. Falla fue uno de esos artistas que retornaron. Lo hizo como un triunfador, respetado y valorado por todos y con numerosas propuestas de trabajo. Situación contraria a la de Pastora Imperio, que vivía un momento de crisis creativa; ambos conocían, y habían trabajado ya con Martínez Sierra. Por ello, aprovechando esta red de relaciones, surgió el desarrollo del espectáculo ya que vieron la oportunidad de obtener importantes beneficios económicos.

---

[698] MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916), pp. 28-32.

[699] La principal referencia bibliografía para conocer la evolución de esta obra es el estudio realizado en 1990 por Antonio Gallego.

[700] <<Diversiones públicas>>. (01-04-1915). *La época*, p.3

[701] <<Guía de espectáculo>> (15-04-1915). *El imparcial*, p.5.

La obra está intrínsecamente vinculada con el fenómeno que algunos investigadores han dado a denominar *españolada*[702], lo que explica que en un primer momento se propusiera a Ignacio Zuloaga el decorado del espectáculo, que desestimó la propuesta por falta de tiempo[703]. De ahí que Néstor se hiciera cargo del decorado y del vestuario de la obra ya que tenía un sentido artístico muy parecido al suyo. Realmente, se desconoce la vía por la cual le llegaría la propuesta aunque el investigador Pedro Almeida sugiere que fue el mismo Martínez Sierra quien se lo propuso directamente[704].

El cualquier caso, desde el 19 de enero de 1915[705] hasta el estreno de la obra, Néstor dispondría aproximadamente de unos dos meses y medio para llevar a cabo el proceso creativo de sus escenografías y del vestuario de los intérpretes. Menos tiempo del que dispuso el propio Falla quien llegó afirmar que en tres meses finalizó la composición de la partitura de la obra, terminándola pocas horas antes del estreno[706].

Según la mujer de Martínez Sierra en su biografía, donde reivindica su colaboración activa junto a su marido en sus trabajos escénicos, la sinopsis de la obra consistía en:

> *"(…) una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato… y lo logra, después de una noche d encantamiento, conjuros, recitaciones misteriosa y danzas más o menos rituales, a la hora de amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba, cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente.(…)"*[707]

[702] ANTÓN DEL OLMET (25-04-1915), p. 20.

[703] GALLEGO (1990), p. 114.

[704] ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 19 y 20.

[705] Fecha que tomamos a partir de una carta enviada por Zuluaga a Falla en el que le indica que declina la oferta. Véase: GALLEGO (1990), p. 114

[706] BENEDITO (15-4-1915), p.3; GALLEGO (1990), p. 115.

[707] MARTINEZ SIERRA (1953) p. 137

Ello transcurre en dos actos. En el primero en el interior de una cueva de gitanos y el segundo en el interior de la cueva de la bruja. Toda la acción, donde se canta, se baila y se dialoga, está enmarcada en Cádiz[708] y es la música el hilo narrativo de toda la obra que no dejó de ser un espectáculo que giraba alrededor de la figura de Pastora Imperio.

De modo que estamos ante una obra de arte total, según las teorías wagnerianas, pues todas las partes creativas del espectáculo fueron creadas por artistas de gran calidad. Sin embargo, esta colaboración artística fue rota por el propio Martínez Sierra al declarar:

> *"(...) esa visión teatral del <<Amor brujo>> nació en mí de la idea de ver hasta donde alcanzan las excepcionales condiciones de Pastora Imperio en un repertorio nuevo, hasta ahora, para ella y desde luego más adecuado a sus condiciones (...) El maestro Falla, compenetrado conmigo en la visión teatral que hemos vivido juntos, ha superado mi propósito escribiendo una música pintiparada para esa obra pantomímica (...)"*[709]

El autor se colocó a la cabeza del equipo creativo y estableció estratificación entre los artistas que contribuyeron a la gestación de la obra. Por ello, Falla le respondió muy contrariado y afirmó que la música se encontraba por encima del resto de los elementos que conformaban la obra:

> *"(...) El amor brujo es una obra que a Martínez Sierra y a mí nos sugirió la extraordinaria Pastora Imperio. Una tan singular artista y tan genial danzarina, debe hacer un género en el que ponga de relieve las múltiples condiciones de su temperamento. Hemos hecho una obra rara, nueva, que desconocemos el efecto que pueda producir en el público, pero que hemos sentido. (...) Martínez Sierra me ha hecho un libro en el cual todo son pretexto para que la parte musical ocupe la primera línea, sobresaliendo de todo lo demás (...)."*[710]

[708] GALLEGO (1990), p.119.

[709] IZQUIERDO (14-04-1915), p. 1.

[710] BENEDITO (15-4-1915), p.3.

Debate este que nunca será resuelto porque años después, cuando la mujer de Martínez escriba su biografía siguió afirmando que su marido fue el instigador de este proyecto[711].

Por otro lado, cabe destacar, que Néstor, además de la autoría de los diseños de escenografía y del vestuario, llevaba el cargo también las tareas de un de director de escena[712]. Pero Martínez Sierra interfirió en su cargo al modificar la iluminación que había propuesto para potenciar la figura de Pastora:

> *" (...) Ha de bailar Pastora Imperio en una cueva, sin más luz que la de los fuegos fatuos y la de la luna llena, dorada, inmensa, que allá, en el fondo, aparece frente al espectador, por lar aberturas pétreas de la gruta. Bailando en tales condiciones no podríamos ver si Pastora es guapa, si tiene los ojos hermosos y los <<juega>> con maestría, etc; sólo veríamos el efector de una figura bailando en media de las sombras para deshacer con la danza el maleficio.*
>
> *El ambiente dramático y plástico de la escena destacarían, en todo su vigor, pero en cambio… Y, según eso, cuando Pastora se prensa encienden unas luces rojas, arbitrarias, y proyectan desde los laterales unos focos de luz. El ambiente y lógica van por los suelos: los efectos de luz y color que el escenógrafo imaginó contando con tener encendidas las luces que fueran necesarias, quedan destruidos y toda la obra desacreditándole ante el espectador que no se haga cargo del atropello y que no sepa hasta qué punto han destrozado su labor.*
>
> *Me consta que la desdichada idea no partió de la bailarina sino del Sr. Martínez Sierra, << a quien oí>> encarecer la necesidad de luz para que se viera a Pastora.*
>
> *Y yo me decía al oírle: Si es necesario que se vea a Pastora, ¿por qué que habrá imaginado él la danza en una cueva, sin luz y de noche? (...)"*[713]

No cabe duda que las críticas para este montaje fueron muy especiales para Néstor porque era su primer montaje en la capital española y porque por primera vez aparecía en un

[711] MARTINEZ SIERRA (1953), pp. 136-137.

[712] IGNOTUS (16-04-1915), p. 6.

[713] ABRIL (16-4-1915), p. 3. Ésta es la única crítica de las consultadas que denuncia la intromisión de Martínez Sierra en el trabajo de Néstor

cartel el nombre del escenógrafo junto con el de la actriz protagonista, el del dramaturgo y del compositor con tipografías en un mismo tamaño[714]. Esta situación obligaba a que críticos hablaran de él, lo que nos hace considerar que sabía que su futuro dependía del éxito del espectáculo. Finalmente, sus posibles miedos se disiparon porque, a pesar de los atropellos de Martínez Sierra, las críticas[715] se rindieron ante su propuesta escenográfica:

> *"(...) La escenografía es de Néstor, que, por la riqueza imaginativa, la solidez del dibujo y la entonación, me dejó encantado y convencido de que Néstor es un gran escenógrafo, que me permito recomendar a las Empresas para que le den mucho trabajo.(...)"*[716]

La transcripción de esta cita, como la de otras muchas que hemos consultado, pone en relieve la novedad, el éxito y la aceptación de su trabajo, lo que explica que las descripciones sobre los decorados fueron bastantes y extensas. Entre ellas podemos destacar la que escribió Montecristo por ofrecernos una mejor visión general sobre ellos:

> *"(...) Aquella sombría cueva de gitanos, a través de cuya estrecha abertura se divisa en toda su intensidad el azul cobalto del cielo, con sus harapos policromos cayendo en artísticos pabellones, con sus guitarras y panderos destacando sobre los muros terrizos y con sus figuras inquietantes y turbadoras, que dijéramos arrancadas de un lienzo de Zuloaga, producen una impresión intensa en el ánimo del espectador.*
>
> *Otro tanto acontece con la decoración del cuadro segundo, bosque sombrío, bosque de misterio iluminado por la Luna con resplandores trágicos cuyo misterio aumenta el revolotear intermitente de los fuegos fatuos y que sirven de fondo admirable a la figura de Pastora Imperio, medio envuelta en los pliegues morados y violetas de unos paños de seda que revisten la sencillez y elegancia del <<péplum>> helénico(...)"*[717]

[714] ABRIL (16-4-1915), p. 3; GALLEGO (1990), p. 49

[715] ABRIL (16-04-1915), p. 3; (16-04-1915), p. 20; BENEDITO (16-4-1915), p. 3. BORRÁS (16-04-1915), p.4; IGNOTUS(16-04-1915), p. 6; L de J (16-0-1915),p. 3; MONTECRISTO (18-04-1915), p.4; S.A. (16-04-1915), p. 2; TRISTÁN (16-04-1915), p. 3.

[716] S.A. (16-04-1915), p. 2.

[717] MONTECRISTO (18-04-1915), p.4.

En cuanto al vestuario de los intérpretes, sabemos que Néstor diseñó seis trajes, cinco de mujer y uno para hombre[718], que recibieron buenos elogios:

> *"(...) Respecto de la vestimenta en el cuadro primero, como el descomunal sombrero (...) que luce el galán en el cuadro último parece llevar la acción a días lejanos, cabe extremar el vuelo de la falda y la fantasía. (...)"*[719]

> *"(...) Pero lo más hermoso, a juicio del cronista, de toda la indumentaria de la hermosa danzariza, es el traje con que se presenta en el primer cuadro. Néstor que lo ha creado, ha demostrado una manera plena hasta donde llega la elegancia de su arte.*
>
> *Es un traje e amplísimo vuelo, inspirado en los cuadros de las damas de la Corte de doña Isabel II, que perpetuó el pincel de Federico Madrazo, o más bien en aquellas otras que rodearon a la emperatriz Eugenia en los días gloriosos del Segundo Imperio, retratadas por Winterhalter; el color de la falda es de azul intenso, como jirón del cielo andaluz, y sobre ese azul, grandes rosas de fuego; del mismo color rojo son todas las faldas interiores y las medias y los zapatos que calza la gentil Pastora. Un foco de luz roja ilumina la extraña figura, y al moverse ésta, acompasada y rítmica, a los acordes de la sabia música de Falla, las faldas, descendidas, producen el efecto de un incendio. (...)"*[720]

Pero, como ya aventuró Gallego[721], aunque los trajes gustaran no fueron de todo comprendidos:

> *"(...) aunque la homogeneidad de la mise en scene era completa, formando un verdadero conjunto dirigido por una idea y un ritmo únicos, los trajes, obedeciendo más particularmente al ideal suntuoso de Néstor, se destacaban demasiado y llegaban á vivir una existencia propia (...)"*[722]

Por su parte, Manuel de Falla también recibió muy buenas críticas. Podríamos decir que sus participaciones fueron las que obtuvieron los mayores elogios de este experimento

[718] NELKEN, (30-01-1916), p. 3.

[719] NELKEN, (30-01-1916), p. 3.

[720] MONTECRISTO (18-04-1915), p. 4

[721] GALLEGO (1990), p. 49.

[722]NELKEN (30-01-1916), p. 3

escénico, llegando a eclipsar a la figura del autor de la obra y a la interpretación de Pastora Imperio, que, en general, no terminó de gradar al considerarla una gran bailarina pero una pésima actriz y cantante. A pesar de todo, en su conjunto, *El amor brujo* fue un espectáculo que gustó por su carácter renovador de la puesta en escena y musical así como de la concepción artística de todo el proyecto:

> *"(...) Podrá haber discusiones, como las habrá de seguro; cada cual juzgará la obra con arreglo a sus convicciones de plasticidad. Lo que no admite duda es que los señores Martínez Sierra, Falla y Néstor han hecho algo muy artístico y muy digno de admirarse, y que Pastora Imperio cuenta desde anoche con un marco en el que presentarse tal cual es."*[723]

Prácticamente un año después del estreno, en febrero de 1916, Néstor publicó <<El traje en escena>> en la revista *Summa*[724], que consideramos un auténtico corpus o manifiesto en el que defendió una serie de ideas teóricas sobre el que se sustentaron todos los montajes que desarrolló desde entonces y que lo convierten en un auténtico promotor de la renovación escénica.

No estamos ante un texto nuevo en la Historiografía artística canaria, pues los investigadores que trataron la figura de Néstor antes que nosotros lo han reproducido en sus estudios, pero creemos que sus análisis han sido parciales. Pedro Almeida afirma que sirvió de contestación a Martínez Sierra por el excesivo protagonismo que le dio a Pastora Imperio en el montaje de *El amor brujo*. También confirma que con él realizaba un llamamiento para que los pintores experimentaran con el teatro al tiempo que defiende el concepto de armonía y arte total que debía existir sobre los escenarios[725]. Misma idea que defiende Saro Alemán[726]. También se ha señalado que con él denunciaba el estado general de las puestas en escenas españolas[727].

---

[723] <<Los estrenos. Lara: El amor brujo>>. (16-04-1915). *ABC*, p. 20.

[724] MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (15-2- 1916), pp. 28-32.

[725] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 87; ALMEIDA CABRERA (1995), p. 26.

[726] ALEMÁN (1987), pp.72-73.

[727] MURGA CASTRO (2012), p.150.

Pero más allá de eso, poco más se ha comentado a pesar de su importancia, no solo para comprender el pensamiento escénico de Néstor sino también para profundizar en el conocimiento de la Historia de la escenografía española, pues estamos convencidos que en él se 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 o dramaturgo:

> *"(...) hablé una vez de estas cosas a quien creía y creo de una grande y general cultura en muy diversas manifestaciones del Arte y al cual le preocupan mucho estas cosas de escenografía.*
>
> *No había yo casi empezado a hablar, cuando fui interrumpido y oí lo que yo jamás hubiera pensado escuchar de una persona que conceptúo de talento.*
>
> *Pudo llegar a pensar, por lo que de sus palabras deduje, que la colaboración de un artista pintor era nociva para la obra literaria, y citó uno de los más formidables y simples decorados que han tenido éxito en el extranjero; decorado que, no llega a serlo en el viejo sentido, pero sí en el actual, que en nada molesta a la obra; al contrario, da en cierta y determinada escena y en su totalidad un poder enorme a la obra literaria, el poder que la obra tiene; no ha quitado nada de su esencia, no hay casi decorado ni trajes: ¿fué acaso proyectado esto por el autor del libro y música? No; fué un artista pintor e inteligente quien creó aquéllo. Hay formidables obras literarias que plásticamente sería necesario llegar a la supresión total de todo trapo y papel pintado.*
>
> *(...) El traje, por ejemplo, encargado casi siempre al gusto particular de cada actriz, debería confeccionarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra. Porque hay que tener en cuenta, no solamente el personaje que representa, sino, además, las condiciones físicas individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, el colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación (...)."*[728]

Esta es la idea principal de su artículo y la que hace de él un auténtico promotor de la renovación de la puesta en escena española ya que defiende la ruptura del decorado

[728] MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916), pp. 30-32.

realista e ilusionista en que estaba enclaustrado nuestro teatro a en las primeras décadas del siglo XX por una interpretación del texto a llevar a escena. Ello justifica que Néstor, como bien afirmaron acertadamente Almeida y Alemán, promoviera también el desarrollo armónico entre los diferentes agentes artísticos que participaban en un espectáculo y recomendaba a los pintores se enfrentaran a la creación escenográfica:

> *"(...) porque cada profesional se viste a su antojo sin contar con decorado, luces, trajes de otros personajes, escenas y momento en que han de formar un cuadro, ni con que cada uno de los personajes es elemento esencialismo para un conjunto (...) En otros países, ya sintieron la necesidad de unirse distintas manifestaciones del arte para lograr un conjunto armónico y elevar el teatro a un general espectáculo del Arte (...) En otros países, del arte plástico del teatro, se ha llegado a hacer verdaderos prodigios de belleza: hay todavía infinitas cosas por hacer; son múltiples los elementos de que pueden valerse los artistas para llegar a efectos de visiones maravillosas y yo creo que el arte de la escena es uno de los medios de expresión más ricos de nuestro siglo , en los que los artistas tienen a su disposición elementos sobrados para dar la más diversas sensaciones (...) Creen que el pintor es un ser con ojos y manos, nada más; que no tenemos derecho a pensar ni entender de nada. Sin embargo, en el teatro no debiera intentarse poner en escena una obra sin que un pintor tuviera acreditado su buen gusto por estos menesteres, dirigiera la presentación hasta en sus menores detalles (...)."*[729]

Obviamente estas ideas no fueron originales 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 wagnerianas.

En el caso español, esta renovación comenzó a experimentarse, con cierto retraso con respecto a lo que sucedía en el continente, a partir de 1916 coincidiendo con la llegada de los *Ballets Russes* de Serguéi Diaguilev. Recordemos que 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 fomentaron el fenómeno de la participación de lo pintores en el teatro a través del diseño de las escenografías y figurines de las obras

[729] MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916), pp. 28, 30 y 32

que se iban a representar[730]. 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 los decorados realistas a través de un teatro de imágenes, por lo que su presencia ofreció la oportunidad a numerosos artistas y gentes del teatro a experimentar y estudiar nuevas posibilidades escénicas que pusieran fin a la crisis teatral e influyeron en la creación de nuevas compañías con concepciones creativas similares[731].

De esta forma encontramos en Néstor paralelismos con los padres de la escena moderna pero, al mismo tiempo, es otro pintor que participó en ese fenómeno[732]. Teniendo en cuenta esto, podemos comprender la importancia de su producción escenográfica dentro del panorama escénico renovador que se dio en estos momentos en nuestro país al quedar vinculado a los tres grandes experimentos teatrales que se dieron para ello y que personificaron Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra y Federico García Lorca[733].

La prueba de ello se encuentra en esta participación en *El amor brujo*, junto con Martínez Sierra, Falla y Pastora Imperio un año antes de la llegada de la compañía de Diaguilev a España y de la formación por parte del madrileño de su *Teatro del Arte.*

Sin embargo, aunque este montaje supuso el triunfo y reconocimiento como escenógrafo, también participó, debido al egoísmo de Martínez Sierra, en uno de los más sonados fracasos en la historia de la renovación escénica española al romperse uno de sus principios básicos: la armonía. A pesar de tal situación, este trabajo creativo constituye una de las primeras colaboraciones entre artistas en beneficio del teatro español[734] y uno de los primeros gérmenes de la renovación de los escenarios españoles, no solo desde un

[730] BABLET (1987), pp. 11-24.

[731] MURGA CASTRO (2009), pp. 19-22.

[732] En el análisis de su biografía, como ya manifestamos, se comprueba que pretendía triunfar en el mundo de la pintura y que llega a afirmar en un momento de su vida que rechazaría cualquier encargo escenográfico que pudiera recibir para centrarse en ella, como ha afirmado: ALMEIDA CABRERA (1987), p. 130.

[733] PELÁEZ (1995), pp. 212-213

[734] GALLEGO (1990), p. 116.

punto de vista creativo, sino de la presentación del decorado y de la iluminación. Por tal motivo, podría tomarse de punto de partida la fecha de su estreno como el arranque de la renovación escénica que se desarrolló en nuestro país y no en 1916 como se ha venido considerando hasta ahora[735].

En cualquier caso, a partir de este momento, el elemento común de todas que escenografías Néstor emprendió desde este momento fue 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 moderno su trabajo teatral porque al desarrollar lugares imaginados y sugestivos plantaba cara a la tradicional puesta en escena española que era lo que unía a todos aquellos que participaron en la renovación escénica.

De esta forma, queda explicado, desde un punto de vista escénico, la integración de las escenografías de Néstor en las nuevas fórmulas escénicas que se dieron en las primeras tres décadas del siglo XX. Pero como pintor convertido en escenógrafo, tenemos que tener en cuenta también las referencias plásticas que de forma evidente observamos en las escenografías que creó a partir de 1916, no estando ellas encuadradas en ninguna tendencia concreta sino que son frutos de la utilización de diversas manifestaciones artísticas que se desarrollaron durante los primeros treinta años de la centuria pasada.

En este sentido, en la actualidad, en el Museo Néstor tan solo se conserva un boceto de la escenografía del segundo acto de *El amor brujo*[736] [Fig. 22]. No obstante, también hemos documentado que en la prensa de la época se publicaron algunas fotografías de Pastora Imperio con el vestuario del espectáculo[737] [Figs. 23 y 24].

[735] MURGA CASTRO (2009), pp. 10 y 37.

[736] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 187.

[737] BORRAS (22-04-1915), p. 17.

Si observamos dicho boceto, que sigue las acotaciones de Martínez Sierra[738], podemos llegar a la conclusión que se encuentra vinculado con el movimiento simbolista como ya desveló alguna crítica del momento:

> *"(...) El fondo negro del escenario se ilumina con el pavor de un fuego fatuo azul que gira por la cueva. Llega la gitana enamorada. La cueva se ilumina. Es una decoración que nos recuerda la solemne majestad sombría de los cuadros de Boeklin, otro acierto de Néstor, el gran artista de la suntuosidad y la elegancia (...)"*[739]

Las presencias de la cueva, del gato, de la oscuridad y de 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*[740]; es decir, aspectos básicos y propios del movimiento simbolista. 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 simbolista que también personificó el personaje de María Magdalena del drama de Tomas Morales[741].

Por otro lado, creemos que este diseño presenta una conexión directa con el ballet que Falla, Picasso y Massine crearon para la compañía rusa de Diaguilev cuatro años después: *El sombrero de Tres Picos*. Esta obra fue el resultado de sintetizar y fusionar los elementos folclóricos y la danza académica junto a fragmentos expresivos y pantomímicos, estableciendo las bases de lo que fue la modernización coreográfica española del siglo XX, que continúo Antonia Mercé más adelante. Además, para algunos investigadores es considerado como la primera manifestación del cubofuturismo y de la principal expresión del interés de las vanguardias por el flamenco[742]. Sin embargo, ello desde un punto de vista plástico y musical ya había sido planteado por Falla y Néstor en

---

[738] Según la *Descripción impresa de la ginatería* de 1915 que Antonio Gallego publicó en su libro *Manuel Falla y El amor brujo* y en las críticas de la época. Véase: MONTECRISTO (18-04-1915), p.4.; GALLEGO (1990).

[739] BORRÁS (16-04-1915), p. 4.

[740] En ocasiones la crítica le calificó como el Leo Bakst de España. Véase ALMEIDA (1915),p. 25.

[741] SOTO CABA (2010), p. 203.

[742] BLAKE (2008), pp.143.

1915[743].

Por tanto, la importancia de *El amor brujo* queda reforzada porque contribuyó a establecer los cimientos creativos de la posterior modernización escénica española desde distintos puntos de vistas, como del proceso creativo ; del empleo de artistas al margen de corrientes artísticas de carácter académicas y de la utilización de un lenguaje simbolista en el escenario en claro detrimento de las decoraciones ochocentistas. También es verdad que este montaje presenta como contrapartida que Néstor siguió las acotaciones de Martínez Sierra y que la armonía creativa se vio desmantelada por las razones que ya hemos comentado.

Pero el hecho de que nuestro artista recurriera a la estética simbolista en vez de usar un lenguaje vanguardista puede explicar que su participación no sea valorada en su justa medida debido al tradicional interés de la historiografía artística española en aquella última en agravio del resto de los estilos que convivieron en las mismas fechas y que en ocasiones colaboraron en la modernización artística de nuestro país, como se demuestra en el este montaje. Pese a ello, sirvió para que Néstor fuera consciente de sus convicciones escénicas, las planteara de manera escrita y las siguiera coherentemente desde 1916 hasta el final de sus días, convirtiéndolo en uno de los protagonistas de la renovación escenográfica del primer tercio del siglo XX en España.

[743] VENDRELL (2011), p. 187.



Fig. 22. Martín-Fernández de la Torre, Néstor. *Boceto de escenografía para El amor brujo de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla*. 1915. Gouache y tinta china sobre cartulina. 26x30 cm. Museo Néstor.



Fig. 23. Reproducción fotográfica de Pastora Imperio y Victor Rojas ataviados con el vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre durante el montaje de *El amor brujo* de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 233.



Fig. 24. Reproducción fotográfica de Pastora Imperio ataviados con el vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre durante el montaje de *El amor brujo* de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. Extraída de BORRAS (22-04-1915), p. 17.

Pese a todo, el éxito de Néstor en *El amor brujo* supuso que recibiera otros encargos relevantes y que encuadramos en esta segunda etapa de su trayectoria. El primero de ellos se corresponde con el que recibió de la cantante de ópera y bailarina María Kousnezoff en el que le solicitó tres diseños de vestuario para el espectáculo *La maja* donde iba incluir canciones propias del folclore español[744]. Ella era la auténtica protagonista del espectáculo que en principio estaba destinado para el Auditorum Theather de Chicago pero que antes decidió presentarlo en el Teatro Romea de Madrid[745]. La magnitud del encargo justifica que la prensa española publicara la descripción de cómo fueron esos trajes que la cantante utilizó:

> *"(...) El Primero era de gasas blancas, sobre las que flotaban tres grandes volantes de gasa color pensamiento orlados de seda rosada y encaje de oro; el cuerpo de seda rosa estaba bórdalo de alamares de oro como un traje torero; altísima peineta de oro*

[744] MASÉP (29-4-1916), p. 512.

[745] S.A. (4-12-1915), p. 1.

cincelado surgía de entre sus negros cabellos, que velaban una mantilla de blonda de colores, digna de un museo; un abanico estilo «Isabelina» y espléndidas joyas de rubíes y brillantes completaban el traje, en el que Néstor ha juntado, con feliz originalidad, la moda de Goya para el busto y la de Madrazo, el retratista de las ballezas de la Corte de Isabel II, para la falda.

Otro traje era también de gasa y seda y en éste se combinaban los colores verde y azul zafiro; la peineta, muy grande, de concha rubia y la mantilla, ancha y flotante, de encaje blanco.

El tercer traje era, como hemos dicho, de terciopelo negro con flecos del mismo color, forrado de seda de color naranja. (...)"[746]

Sin duda alguna esta descripción es fundamental para hacernos una idea de cómo eran esos trajes. Aunque no hemos hallado los figurines originales de este encargo hasta el momento, podemos conocerlos porque fueron reproducidos en la prensa[747] [Figs. 25, 26, 27 y 28]; al igual que difundieron ampliamente fotografías de Kousnezoff vestida con ellos[748] [Figs. 29 y 30]. Ello nos demuestra el éxito[749] que cosecharon ambos artistas y que se corroboran con las críticas que aparecieron en los medios[750].

[746] MONTECRISTO (26-11-1915), p. 3.

[747] Fueron publicados acompañando el texto <<El traje en escena>> que Néstor público en 1915 en la revista *Summa.*

[748]MASÉP (29-4-1916), p. 512; NELKEN (23-01-1916). p. 3; SERVET (29-04-1916), pp. 8-9.

[749] NELKEN (23-1-1916), p. 3; SERVET (29-04-1916), p. 9.

[750] En 1923, la artista le encargo el diseño de un nuevo lote de vestidos destinados a la ópera *Carmen,* pero no llegó a materializarse porque no estaba dispuesta a pagar lo que Néstor estimaba oportuno. Véase: ALMEIDA CABRERA(1995), pp. 30 y 114-115.





Figs. 25 y 26. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducciones de figurines para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).





Figs. 27 y 28. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducciones de figurines para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).





Figs. 29 y 30. Reproducciones fotográficas de María Kousnezoff ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1915. Extraídas de SERVET (29-04-1916), pp. 8-9.

Tras el hallazgo de una fuente hemerográfica, el siguiente encargo escenográfico de Néstor sería para *El Cuento de Barba Azul,* escrito por Jacinto Grau y música de Vicente Arregui, donde también se hace cargo del vestuario:

> *"(...) «Barba-Azul», de Jacinto Grau y el maestro Arregui, en el cual Néstor, presenta entre otros, estos dos efectos de una potencia impresionante y sencillísima a un tiempo: un actor luciendo su espada desenvainada sobre un fondo constituido por un simpe cortinón morado, y otro que representa el verdugo vestido todo de negro con la única nota llamativa del puño rojo del hacha y de los guantes rojos; y estos dos detalles tan sobrios dan más emoción, más intensidad y más propiedad que una aglomeración de puntos vistosos. (...)"*[751]

Desde un punto de vista cronológico, este encargo estaría englobado entre 1915, después de *El amor brujo,* hasta la publicación de esta fuente, el 30 de enero de 1916[752]. Pedro

[751] NELKEN (23-01-1916), p. 3

[752] Hemos descubierto un boceto de *Oro y Azul*, un cartel que realizó Néstor en 1916 y que resultó ser ganador de un concurso para publicitar un concierto que se iba a celebrar en el Teatro Real, en cuyo reverso

Almeida en su investigación no indica esta participación, sino que afirma que en la década de los veinte Néstor que recibiría la propuesta por parte de Fernando Izquierdo, interesado en reponer la obra tras la compra de los derechos a Grau, para que fuera el escenógrafo al tener ya hecho gran parte de obra. Pero añade que Luis Doreste Silva le envió una carta en 1923 donde le relata que había visto la nueva obra pero no mencionada nada de la puesta en escena[753]. Ello nos hace pensar en la posibilidad de que Néstor no se haría cargo de este nuevo intento y la notificación de Doreste Silva era un mero *cotilleo* informativo por haber colaborado en el anterior montaje[754].

En el Museo Néstor se custodia una maqueta diseccionada en tres e insertadas en un mismo marco [Figs. 31, 32 y 33], en el que se representa un castillo, unas lianas y un fragmento de un muro, y un total de ocho estudios de escenografías del mismo realizados a lápiz. Algunos de ellos son inéditos como el que incluimos en líneas posteriores [Fig. 34]. Es importante tener en cuenta que muchas veces se construían las maquetas para llevar a cabo un estudio de la iluminación y de la profundidad; y también en otras ocasiones se hacía para mostrar a la persona que quería llevar a cabo el montaje cómo quedaría o iba a ser el resultado final del decorado. En cualquier caso, debemos afirmar que coinciden en gran medida con las acotaciones de Jacinto Grau prefijó[755], aunque no debe considerarse en detrimento de nuestra propuesta de Néstor como personaje en la renovación escénica española porque este encargo se realizaría, según las fuentes aportadas, antes de la publicación de su artículo en la revista *Summa*.

se encuentra un estudio escenográfico de *El Cuento de Barba Azul*. Ello nos sirve para seguir corroborando que el proceso creativo de este montaje tuvo lugar entre 1915-1916.

[753] ALMEIDA CABRERA(1995), p.29.

[754] Posibilidad que creemos porque no hemos encontrado ninguna referencia en la prensa que nos afirme la participación de Néstor en este montaje celebrado en estos años veinte.

[755] GRAU (1930), p. 117.



Fig. 31 Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.



Fig. 32. Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.



Fig. 33. Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.



Fig. 34. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Lápiz sobre papel. 20x32 cm. Museo Néstor.

Esta etapa finalizaría cuando en 1919 se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria donde continuó realizando encargos teatrales. Realizaría en ese año el montaje de la obra de teatro *La Llanura* del poeta y dramaturgo Alonso Quesada[756], en el que también participó el músico y compositor Víctor Doreste[757]. Su estreno se produjo en el Teatro-Circo del Puerto bajo una iniciativa de la *Sociedad 1º de Mayo* el 25 de octubre de 1919[758]. Pero hasta hoy no hemos encontrado ninguna otra referencia de la época ni fuente artística más allá de las referencias bibliográficas[759]; idéntica situación nos ocurre en otros encargos que Néstor haría frente durante estos años, como los decorados para un concierto de su

[756] Natural de Las Palmas de Gran Canaria, Alonso Quesada (1886- 1925) es uno más relevantes escritores del siglo XX en Canarias. Su trágica y prematura desaparición truncó lo que podría haber sido una meteórica carrera en las letras españolas. Como Tomás Morales y Saulo Torón, con quienes mantuvo una estrecha relación, fue uno de los representantes del modernismo poético canario.

[757] DELGADO (03-05-1935), p . 5.

[758] MORENO (18-03-1990), p. 68.

[759] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 24; SANTANA (1986), p. 48; CANO VERA (05-11-1966), p. 12.

tío Néstor de la Torre y de sus primas Maruca Rosa y Elisa de la Torre[760] o para un drama del literato Saulo Torón[761].

Entre el 25 de octubre y el 11 de noviembre de 1966 el citado escritor concedió al periodista Cano Vera diversas entrevistas, publicadas en el diario *El Eco de Canarias*, en el que narra los principales acontecimientos de su trayectoria biográfica y artística. En ellas confirma su incursión en la dramaturgia a través de la redacción de tres dramas, *Duelo y Jolgorio, La familia de don Pancho y el Inglés* y *La última de Frascorrita*. Su deseo era recuperar las veladas artísticos-teatrales de la desaparecida sociedad *El Recreo,* que había surgido en las postrimerías del siglo XIX y había desarrollado su labor en los primeros años del XX. Confirma que los títulos se estrenaron en elTeatro-Circo del Puerto[762].

Sin embargo, como sucedió en el caso de *Llanura* de Quesada, no hemos hallado referencias sobre estos montajes en las fuentes hemerográficas de la época. Podría explicarse porque no se representaron en el principal espacio teatral de la Isla y por ello su repercusión en los medios fuera bastante escasa. Pese a ello, según sus propias palabras, Néstor se haría cargo de la puesta en escena de *Duelo y Jolgorio* y describió su propuesta:

> *"(...) El decorado que se hizo para la representación de <<Duelo y jolgorio>> fue el siguiente: una calle de Las Canteras, el mar y al fondo; una casa de don Eduardo Benitez y parte del caserío de aquel lugar con un arrecife al fondo. Fue plasmado por un pintor de brocha gorda. Entonces, el mismo Néstor cuando íbamos a llevar la obra a Las Palmas, hizo personalmente este decorado, que por cierto causó gran hilaridad al público. (...)"*[763]

[760] ALMEIDA CABRERA, p 28.

[761] Nacido en el municipio de Telde en 1885 y fallecido en Las Palmas de Gran Canaria en 1974, Saulo Torón es considerado uno de los más importantes literatos canarios del siglo XX. Fue uno de los máximos representante del modernismo poético isleño junto a Tomás Morales y Alonso Quesada.

[762] ARENCIBIA SANTANA (2013), pp. 844-847.

[763] VERA CANO (05-11-1966), p. 12. En estas declaraciones el escritor confirma la organización del montaje de *Llanura* de Alonso Quesada con escenografías de Néstor.

En las declaraciones del literato no queda claro quién es el autor de las decoraciones del resto de los títulos[764]. Lo mismo sucede con las fechas de sus estrenos, aunque la bibliografía aportada lo encuadra entre los años 1919 y 1922[765].

En cualquier caso, tampoco no hemos hallado ninguna fuente artística sobre esta producción. Aunque sí del montaje de *La última de Frascorrita,* pues en el que fuera el archivo personal de Saulo Torón, donado a la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y que en la actualidad permite su consulta en línea, hemos hallado dos fotografías que hasta el momento nunca antes se había identificado [Figs. 35 y 36]. Lo importante para nosotros es que tanto las declaraciones de Saulo Torón, como estas fotografías, nos indican que los decorados empleados en sus montajes representaron a raja tabla las acotaciones que había escrito previamente en sus dramas[766] y, además, que recurrieron a telones pintados para su representación.



Fig. 35. Fotografía del montaje *La última de Frascorrita* de Saulo Torón estrenado en el Teatro-Circo del Puerto. 1922. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Fuente: http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1869/rec/5 (09-03-2018 14:02)

[764] Cabe destacar que el investigador Ignacio Morán Rubio afirma en las tareas escenográficas de estos montajes también colaboraría Nicolás Massieu y Martos, pero no hemos podido confirmarlo. Véase: MORÁN RUBIO (1993), p. 32.

[765] ALMEIDA CABRERA, p 28; VERA CANO (05-11-1966), p. 12. En el Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias de la ULPGC se encuentran catalogados y digitalizados los manuscritos teatrales de este escritor. Disponible en: http://mdc.ulpgc.es/cdm/search/collection/asautor/searchterm/2.3.%20Obras%20de%20teatro/field/clasif/mode/all/conn/and/order/nosort (03-03-2018 14:25).

[766] TORÓN (1922-a); TORÓN (1922-c).



Fig. 36. Fotografía del montaje *La última de Frascorrita* de Saulo Torón estrenado en el Teatro-Circo del Puerto. 1922. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias (http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1869/rec/5 09-03-2018 14:02).

La tercera y penúltima etapa de la carrera como escenógrafo de Néstor se enmarca entre 1927 y 1931. Este momento está estrechamente ligado con su cooperación con los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina*[767], compañía que hunde sus raíces en la de Diaguilev y en el fenómeno de *la española,* que le permitió establecerse y triunfar en la capital artística de moda de aquellos años: París.

[767] Antonia Mercé (1890, Buenos Aires- 1936, Bayona) fue una importante bailarina y coreógrafa durante la llamada Edad de Plata de la cultura española. Creó una de las primeras compañías de baile siguiendo los preceptos establecido por Serguei Diaguilev aunque con la peculiaridad que ella era la protagonista en la mayor parte de los espectáculos que produjo. Recibió una formación basada en la danza clásica, pues sus padres habían sido bailarines del Teatro Real de Madrid, pero su principal aportación fue la de fusionar esta danza con el folclore y flamenco español. De esta forma, mostró un baile totalmente nuevo basado también en su fuerte temperamento que consiguió un gran éxito y que permitió difundir el arte español por todos los rincones del mundo. Recibió el reconocimiento oficial cuando en 1931 fue condecorada por la II República Española Manuel Azaña con la Cruz de Isabel la Católica. Para profundizar en su figura recomendamos: BENNAHUM (2009); LUJÁN y MONTSALVATGE (2008); MURGA CASTRO (2012), pp. 121-193; VV.AA. (1990).

Nuestro artista fue uno de los escenógrafos que colaboraron de forma activa con ella desde el principio de su empresa[768]. Esta vinculación con la bailarina le proporcionó el tan deseado reconocimiento que tanto buscaba a lo largo de su carrera y le permitió establecerse durante un tiempo en la capital francesa, principal centro artístico mundial, como consecución de una meta perseguía desde hacía algún tiempo.

La presentación oficial de la compañía de *La Argentina* y de sus *Ballets Espagnols* como tal se produjo en la ciudad parisina en el Teatro Fémina de París, durante la temporada del 18 de junio al 12 de julio de 1928, donde tienen lugar los espectáculos *Sonatina, El contrabandista, En el corazón de Sevilla-Cuadro flamenco, Suite de danzas y El fandango de candil*[769]. Sin embargo, los precedentes se encuentran en 1925 cuando protagonizó y alcanzó el triunfo internacional de la versión para ballet de *El amor brujo*[770], coincidiendo también con su relación con el empresario Arnold Meckel, quien le dirigió desde entones todos sus negocios, permaneciendo su compañía en activo hasta la muerte de la artista en 1936[771].

En ella asumió el folclore y el flamenco que estaba de moda en los primeros años del siglo pasado pero complementándolo con una estética nueva como muestra de modernidad al recurrir a nuevos movimientos corporales, musicales y pictóricos con tendencias no académicas para llevar a cabo las coreografías, partituras, escenografías y figurines de sus espectáculos[772]. Ella misma dijo:

---

[768] Pudiera ser que se conocieran por mediación de su primo Claudio de la Torre, responsable de su introducción en los círculos cercanos a la Residencia de Estudiantes, donde conoció a Gustavo Durán, quien fue su pareja durante muchos años. No obstante, lo cierto es que *La Argentina* y Néstor coincidieron en algunas tertulias intelectuales celebradas a mediados de los años veinte del siglo XX en la capital española, donde se bastante probable que se hablara sobre la constitución de su compañía. La confianza y respeto que se profesaron fue tal que la bailarina solicitó a nuestro artista consejo sobre maquillaje escénico en alguna ocasión. Véase: ALMEIDA CABRERA (1995), p. 32, 119 y 121

[769] SÁNCHEZ CASADO (1990), p. 177.

[770] La escenografía para este montaje fue de Gustavo Bacarisas.

[771] MURGA CASTRO (2009), p. 135.

[772] La estancia de investigación en el Museo Néstor nos permitió llegar a la idea de que nuestro artista se interesó y contribuyó, como otros muchos que trabajaron con la bailarina, en la captación de sus efímeros

"(...) pretendo haber realizado la fusión de dos danzas: la española y la llamada <<moderna>>. Del baile español he desterrado la rudeza, a veces hasta acrobática, para dejarle su belleza primitiva e imprimirle el sello de su especial significación y colorido.

Para la fusión he aplicado la experiencia de constantes estudios y observaciones, esforzándome en amoldar a mi temperamento personal modo de ver, esas teorías que preconizan la distinción y armonía de siluetas que sirven no sólo para recreo de la vista, sino que a la par deleitan el espíritu, por refinado que éste sea (...)."[773]

Cabe destacar que cuando habla de su temperamento personal debemos tener claro que toda la compañía giraba en torno a su lucimiento y a su sufrida obsesión por tener controlado todos los aspectos que definían sus espectáculos:

"(...) Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que sólo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos. (...)"[774]

Es difícil saber si ella eligió a todos los artistas que colaboraron con ella, pues las relaciones, el caché y el propio interés de cada uno de ellos, seguramente la limitaron.

Por otro lado, la investigadora Idoia Murga Castro han considerado que los espectáculos creados desde todos los puntos de vistas para *La Argentina* se encargaba primero la música y una primera propuesta de los decorados y de los figurines. Una vez que la pieza quedaba finalmente orquestada, ella montaba la coreografía y el escenógrafo completaba su encargo supeditado basándose en la música y la coreografía[775]. Pero creemos que debido a los numerosos imprevistos que pudieran haber sucedido o surgido, este proceso creativo podría estar más vinculado con la necesidad de la bailarina de tener controlados

movimientos dancísticos. Prueba de ello son algunos estudios de figurines para el espectáculo *Triana* que dimos a conocer en 2017 y los lienzos de su serie *Ballet Español*. Dicha estancia también nos posibilitó hallar un nuevo retrato de la bailarina en pleno movimiento que se suma al dado a conocer por Pedro Almeida: ALMEIDA CABRERA (2015), pp.344; MEDINA ARENCIBIA (2017-a), pp. 11-12 y17.

[773] VV.AA. (1990), pp. 105.

[774] <<La Argentina y el baile español>> (26-09-1926). *Heraldo de Madrid*,p.5.

[775] MURGA CASTRO (2009), p. 138.

todos los aspectos de los espectáculos que de un verdadero mecanismo de trabajo creativo, como se puede comprobar en las cartas que se entrecruzaron Néstor y ella[776].

De ellas se puede deducir que para la creación de los bocetos de *El fandango de candil*, primer trabajo entre ambos, Néstor se encontraba en Las Palmas de Gran Canaria, ella en París y Gustavo Durán, autor musical, en Madrid. Así que todos los agentes creativos se encontraban en lugares físicos muy distantes entre sí. Ella le llegó a enviar varías cartas al pintor, en algunas se nota su angustia, y no todas obtuvieron respuestas, donde le reclamaba noticias de las escenografías y de los figurines porque necesita comprobar si eran factibles para el baile[777].

Según se desprende de este epistolario, la llegada del encargo del canario se dilató en el tiempo. Parte de ellos llegarían a *La Argentina* en Octubre de 1927 como le hace saber a través de un telegrama donde ella queda entusiasmada con el trabajo del canario[778]. Y, al menos desde junio de ese año[779], según se desprende de las cartas de Antonia a Néstor, estaría él trabajando en la realización de las escenografías y figurines, terminándolos el 1 de agosto de 1927[780]. Por otro lado, Gustavo Durán no fue a París hasta el 27 de Octubre de 1927, como le escribe en una carta Miguel Benítez a Néstor y donde dice también que aún tiene que terminar la música del espectáculo[781]. Todo ello explica las dificultades de la creación del espectáculo porque la lejanía de los distintos artistas dificultaba la comunicación[782].

---

[776] ALMEIDA CABRERA (1990), pp. 37-40

[777] ALMEIDA CABRERA (1995), pp.120, 121, 122, 123,124, 125, 126, 127,128 y 131.

[778] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 131.

[779] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 123.

[780] Esta fecha aparece junto a la firma de Néstor en los distintos bocetos de escenografías y figurines de la obra.

[781] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 131.

[782] En una carta que Gustavo Durán le envió a Meckel en julio de 1927, donde adjuntó algún boceto de la escenografía, le estableció las directrices de Néstor en cuanto a la confección del decorado y vestuario pues les exige que respete los colores y las perspectivas, además de que tan solo podían difundir los figurines y escenografías en programas de mano y en la prensa. Véase Carta fecha el 23 de julio de 1927 de Gustavo Durán a Arnold Meckel consultado en MURGA CASTRO (2012), p. 152

En cualquier caso, demuestra que ese proceso creativo mecánico, y casi más propio del taylorismo, no siempre fue posible y si existió voluntad de llevarlo a cabo era algo más propio de la fijación controladora de *La Argentina* que de otra cosa.

A pesar de todo, lo importante de la compañía es que se convirtió en un auténtico lugar de experimentación para los pintores y músicos, y hasta para la propia *La Argentina*, que le valió para recorrer el mundo, dar a conocer su manera de bailar y obtener grandes cotas de popularidad y éxito de crítica[783].

De manera que, como dijimos, la primera colaboración entre Néstor y *La Argentina* fue *El fandanga de candil* donde él se encargaría de la escenografía mientras que Gustavo Durán haría lo mismo con la música y Cipriano Rivas Cherif[784] con el libreto de la obra. La trama estaba centrada en una taberna del Madrid de 1850 y es la típica historia enredos, celos y situaciones embarazosas donde la bailaora protagonista, *La niña bonita*, interpretada por *La Argentina*, está siendo conquistada por Manolo. Ella le da celos y él le responde invitando a bailar a una dama de alta alcurnia. Esto produce un gran alboroto ya que se desvela que esa dama es la misma Reina[785]. Tuvo un gran éxito de público y de críticas desde su estreno en su gira de noviembre de 1927 por Alemania[786] [Fig. 37], continuando luego, al año siguiente, por Roma y París[787].

---

[783]Muchas de ellas se pueden consultar de manera *online* en el archivo digital *Legado Antonia Mercé "La Argentina"* de la Fundación Juan March.

[784] SCHNEIDER (8-07-1928). Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, Álbum 3, p. 48. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 14:42).

[784] ALMEIDA CABRERA (1995), p.37.

[785] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 36.

[786] SÁNCHEZ CASADO (1990), p.223. En los fondos del Museo Néstor se conservan dos programa de mano que indican que el estreno de la obra se produjo en el Teatro Hamburguer Bühne el 23 de noviembre de 1927 y luego se repondría ese mismo año en el teatro alemán Berliner Theater.

[787]ALMEIDA CABRERA (1995), p. 37.



Fig. 37. Programa de mano del estreno en el Teatro Hamburguer Bühne de la producción de *El fandango de candil* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* basado en el libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. Museo Néstor.

Desde su estreno, ya quedó claro que presentaba una visión renovadora y genuina desde todos los puntos de vista de la creación del espectáculo:

> *"(...)Ce spectacle vient d'être en partie, renouvelé. Il débute para l'oeuvre d'un compositeur de vingt et un ans, Gustavo Duran. El fandango de Candil, évocatrice d'un milieu populaire où règne une fantaisie écheveléé, ce qui a permis a Mme Argentina une réalisation chorégraphique des plus variées. La couleur locale y est traitée avec hardiesse par le peintre Nestor; décor et costumes son d'une neuve conception. La musique de M. Gustavo Duran porte l'empreinte, d'une jeunesse pleine de vie et de changeante gaité. La Argentina, dans quatre danses, y trouve un nouveau triomphe personnel. (...)"*[788]

Cabe destacar que en el caso de las escenografías y figurines, que es lo que nos interesan, no se llegaron a comprender del todo por una importante la confusión centrada en la fecha

[788] BEAUDU. Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, Álbum 3, p. 48. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 14:42).

en que está ambientada la obra. Error que según Almeida[789] fue a causa del linotipista que cambió la fecha de 1850 por la de 1805 y que el propio autor del libreto asumió como suyo en unas declaraciones de la época:

> *"(...) Para que no faltara la nota cómica, dos errores del programa me atribuyen como libretista, la situación del Fandango de candil en 1805, en vez de 1850, con lo que ha habido critico que reprochaba a Néstor su menosprecio de todo modelo ni recuerdo <<goyesco>> en los figurines, que, por tal motivo, se le antojan no ya caricaturescos, sino arbitrarios (...)."*[790]

Sin duda alguna, debemos de tener en cuenta que estamos ante uno de los trabajos más innovadores, interesante y bellos de Néstor ya que conectada directamente con las influencias vanguardistas que tenían lugar en la década de los veinte, como se puede comprobar en el total de once escenografías y figurines[791], veinticinco estudios de los mismos y la fotografía del montaje que hemos inventariado en los fondos del Museo Néstor [Figs. 38, 39, 40, 41 y 42], siendo la obra con mayor número de fuentes artísticas que se conservan en dicha institución.

---

[789] ALMEIDA CABRERA (1995), p.37.

[790] RIVAS CHERIF. Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, Álbum 3, p. 63. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 16:29).

[791] Cabe destacar que el vestuario fue confeccionado por los talleres de la *Maison Landolff* de París: ALMEIDA CABRERA, p. 36.



Fig. 38. Martín Fernández de la Torre, N. Boceto de escenografía para *El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Acuarela sobre papel. 36x26 cm. Museo Néstor.



Fig. 39. Martín Fernández de la Torre, N. Figurín del personaje Primera tapa para *El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, temperada y Acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 40. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje Segunda tapada para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, tempera y Acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 41. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje de Manolo para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 42. Fotografía del montaje a producción de *El fandango de candil* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* basado en el libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. Museo Néstor.

La segunda colaboración entre ambos se produjo en el 29 de mayo de 1929, según el programa de mano [792] [Fig. 43], con el estreno de *Triana* en el Teatro de la Ópera Cómica de París, cuyo argumento y arreglos musicales fueron de Fernández Arbós basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz[793]. Se trataba de un nuevo enredo amoroso pero en esta ocasión ambientado en el barrio sevillano de Triana[794]. Generó tal expectación entre el público parisino que la prensa española del momento recogió lo que la francesa escribía[795]. Situación que no sucedió, por ejemplo, con *El fandango de candil* como puso de

[792] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 333.

QUIJANO (26-05-1929), p. 14

[793] SÁNCHEZ CASADO (1990), p. 227.

[794] SÁNCHEZ CASADO (1990), p. 227.

[795] BENITO. Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, Álbum 3, p. 127. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 16:24).

manifiesto Luis Benítez Inglott en una carta a Néstor que criticaba como los periódicos españoles no se hicieran eco del triunfo de la bailarina y sus espectáculos[796].



Fig. 43. Programa de mano del estreno *Triana* en el Teatro de la Ópera Cómica de París de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Néstor.

Los decorados y figurines de *Triana* fueron muy bien recibidos y ampliamente comentados y reproducidos en la prensa francesa:

> *"(...) Mme Argetina est drapée dans d'inoubliables costumes dessinés par Nestor, comme le curieux décor du patio -vu à voi d'oiseau- avec ses lignes nettes, ses jarres dorées, ses verts et ses rouges vifs, qui réveillent le blanc pur des murailles.*
>
> *C'est dans ce cadre qu'apparaît, au premier et au deuxième tableau, la merveilleuse danseuse, le buste mince et cambré étroitement enserré dans cette longue robe -de pure ligne espagnole- qui révèle presque tout son corps, tant le crêpe blanc et rouge en èpouse fidèlement les lignes. Brusquement autour des chevilles, la jupe, raccourcie en avant, s'évase par un immense noeud de taffetas rouges remontant jusqu'aux genoux. En arrière, par contre, elle s'évade de la ligne générale en una traine terminéé par taffetas rouge.*

[796] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 37.

Rarement costume produisit un plus brillant effet scénique et donna une telle impresion de silhouettte infiniment longue, avec un buste étonnamment fin, svelte.

Et l'on reste étonne devant l'adresse avec laquelle Mme Argentina, de ses fins talons, joue de cette traîne.

Au troisième tableau, changement de costume.

Il est, eclui-là, dans le mème thème que le premier, et réédite une fois de plus cette <<ligne>> classique de la mode espagnole et qui influence si intensément notre mode parisienne actuelle. Même expression de lignes, mais harmonie en blanc et vert. Le buste demeure, là encore, étrangement mis envaleur sous la soie blanche étroitement adaptée. La jupe, dégagée en avant, et toujours à traîne, est ronde et combinée par un enroulement de pétales en taffetas vert véronése. Cette robe, évoquant un arum renversé, est d'une grâce, d'une distinetion rares (...)"[797].

Según Almeida, llegó a contabilizar unas veintinueve escenografías y figurines, contando también aquéllos que están en paradero desconocido y en colecciones privadas[798]. Pero nosotros, en el Museo Néstor, hemos inventariado veinticuatro en que incluimos los diseños de escenografías, figurines y estudios de estos [Fig. 44] , varios inéditos como el que incluimos en nuestra investigación [Fig. 46 y 47]. Y, a diferencia del anterior encargo, en esta ocasión Néstor estaba establecido en París donde se pudo hacer cargo de todos los aspectos de la construcción y confección de la obra. Evidencias gráficas de ello son las fotografías en las que Néstor estaba presente con *La Argentina* en las pruebas de vestuario en la casa de costura *Callot Soeurs* que se hizo cargo de la confección del vestuario [Fig. 48][799].

[797] DUCRAY. Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, Álbum 3, p. 127. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 16:25).

[798] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 43

[799] Incluidas en la página 6 del décimo álbum del archivo digital *Legado de Antonia Mercé "La Argentina"* que la Fundación Juan March ha publicado en 2012 de manera online; MEDINA ARENCIBIA (2016).



Fig. 44. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Triana*. 1929. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel. 38x29 cm. Museo Néstor.



Fig. 45. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para uno de los dos trajes personaje de *Soleá* para *Triana*. 1929. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 264.





Figs. 46 y 47. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurines* para uno de los dos trajes *del personaje de Soleá para Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 42x26 cm (Izquierda). 40x31 (derecha). Museo Néstor.



Fig. 48. Néstor Martín-Fernández de la Torre y Antonia Mercé en las pruebas de vestuario para la producción Triana en la casa de costura *Callot Soeurs*. 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).




Figs. 49 y 50. Madame D'Ora: Fotografías de Antonia Mercé *La Argentina* ataviada con los dos diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre para el personaje *Soleá* para *Triana*. 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).




Figs. 51 y 52. Reproducciones fotográficas de los dos trajes usados por Antonia Mercé La Argentina para el personaje de Soleá en Triana. Extraídas de ALMEIDA (1995), pp. 265 y 267.

La última colaboración de este tándem fue la renovación de la puesta en escena de *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco*, reestrenado en el Grand Casino de Vichy de París en junio de 1929[800], donde también formaron parte las obras de *Triana* y de *Sonatina*, según el programa de mano diseñado por nuestro artista que se conserva en el Museo Néstor[801]. Conservándose en él también una escenografía y dos estudios [Fig. 53], esta obra que consistió:

> *"(...) en un conjunto de danzas populares (granadinas, farrucas, sevillanas, ...), danzas de compositores españoles inspiradas en la música popular (Granados, Albéniz...)e, incluso, bailes ajenos a la geografía española (jarabe, corrido...) (...)"*[802].

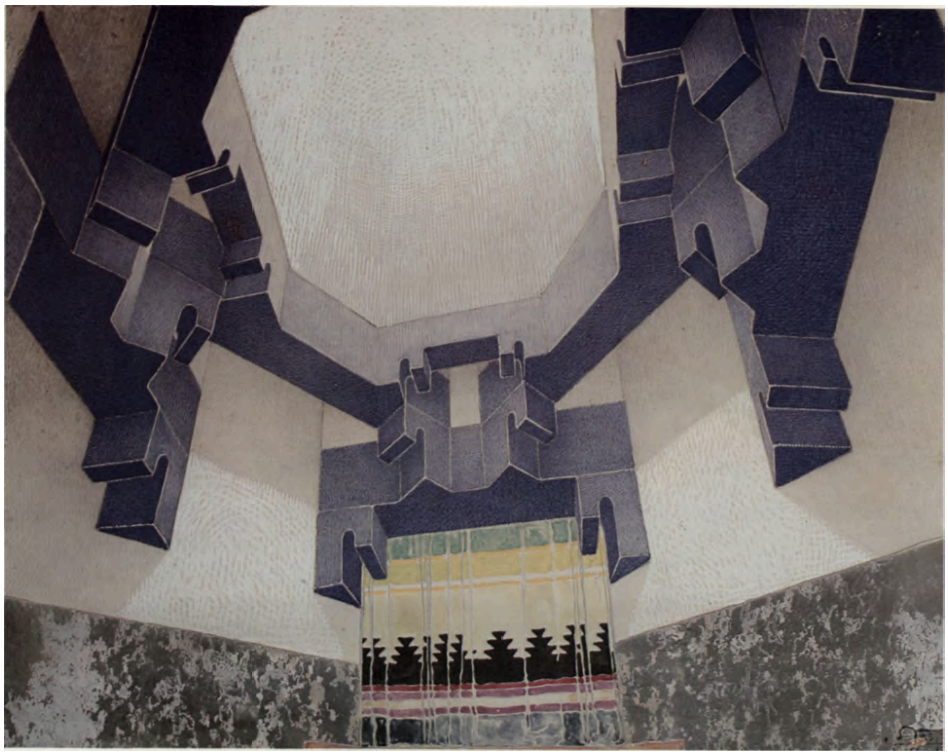


Fig. 53. Martín Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco.* 1929. Creta, lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x42 cm. Museo Néstor.

[800] A (11-06-1929), p. 42.

[801] La primera aparición de este espectáculo fue en 1928 en el Teatro Fémina de París con la escenografía de Ricardo Baroja: SÁNCHEZ CASADO (1990), p. 177.

[802] ALMEIDA CABRERA (1995), p.47.



Fig. 54. Reproducción fotográfica de la producción *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con diseño de escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Realmente, los espectáculos que produjo la bailarina durante este año llegaron a ser un éxito tanto de crítica, de público como de recaudación[803]. Así lo manifiesta un artículo publicado en la prensa española donde afirma que llegó a ampliar en una ocasión el número de los diecinueve espectáculos contratados a los veintitrés que tuvieron lugar en los diecinueve días en los que se representó[804]. Por ello, la bailarina se embolsó la friolera cantidad de 1.500.000 francos; es decir, que logró unos beneficios que superaron en más del doble la inversión inicial de 400.000 francos que *La Argentina* destinó para ello. Tal éxito económico explica las dificultades que existieron en el momento de cerrar el

[803] Además de en la Ópera Cómica y en el Gran Cansino de Vichy, en julio de 1929 estrenó otro espectáculo en el Teatro Marigny donde representó *Triana, Juerga, Cuadro Flamenco* y *Suit de Danzas.*

[804] ENDERIZ (04-07-1929), p. 5. Cabe destacar que el artículo hace referencia a la Ópera Cómica de París y consideramos que pudiera ser un error del redactor porque por las fechas y los títulos que se barajan en el texto es más probable que fuera el resultado del total de los tres espectáculos que tuvieron lugar en 1929.

acuerdo económico entre ella y Néstor durante la producción de *Triana* ya que seguramente reclamaría más dinero del que se le ofreció en un principio[805].

Aunque para *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco* Néstor no llevó a cabo los figurines, sí realizó otros para *La Argentina* destinados para una serie de conciertos individuales que la llevaron a dar la vuelta al mundo y que intercalaba al tiempo con las temporadas de su compañía. Se conserva una carta de 1928 en la que ella pide el encargo de un traje de maja, una chula, una andaluza, una gitana y una aragonesa[806].

Según Pedro Almeida, este encargo lo vincula a los diseños de los trajes de la maja que lo utilizaría para cuando representara las danzas de *Goyescas* de Granados; de la campesina que haría lo propio para *El sombrero de tres picos* de Falla; de la gitana para *Danza Ibérica* de Nin; y de uno de iconografía velazqueña[807] para *Chacona* de Albéniz[808]. No obstante, desconocemos el paradero de los figurines realizados por Néstor. Mas podemos documentar gráficamente estos diseños través reproducciones y fotografías así como por la pervivencia de de vestuario original[809] [Figs. 55, 56 y 57].

---

[805] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 42

[806] Carta fechada el 12 de Agosto de 1928 de Antonia Mercé a Néstor Martín-Fernández de la Torre. Consultada en ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 133-134.

[807] Que nos evoca al mismo tiempo a los figurines que José María Sert realizó para los *Ballet Russes* en 1916 para el espectáculo *Las Meninas.* Véase: MURGA CASTRO (2012), p.153.

[808] CABRERA ALMEIDA (1995), p. 39.

[809] Conviene aclarar que se conserva parte del vestuario original diseñado por Néstor de esta tercera etapa. Alguno de ellos se han mostrado en las exposiciones *Homenaje a Antonia Mercé* de 1990 y *La noche española* de 2007 del MNCARS, cuyos catálogos añadimos en la bibliografía. En ellas se expusieron los dos trajes diseñados para el personaje de *Soleá* de *Triana* de 1929 [Fig. 51 y 52]. Según el estudio de Pedro Almeida de 1995, también existe el traje de gitana y el de iconografía velazqueña que la bailarina usó para sus conciertos en solitario. Por su parte, en el Museo Nacional del Teatro se conserva el original que utilizó en su actuación de danzas goyescas también para sus conciertos en solitario [Fig. 55]. Asimismo, en esta institución se conserva recreaciones de los trajes de *La niña bonita* de *El fandango del candil* [Fig. 69] y otros dos de *Soleá* de *Triana* con motivo del homenaje celebrado en 1990. Finalmente, en el Museo Néstor de las Palmas de Gran Canaria se custodian las recreaciones del vestuario de la obra *Don Giovanni* cuando en 1999 Ramón Sánchez Prats se encargó de su representación en 1999 en el Teatro Cuyás. Véase: CABRERA ALMEIDA (1995), pp. 260-263.



Fig. 55. Traje para Antonia Mercé *La Argentina* a partir del figurín de Néstor Martín-Fernández de la Torre para danzas goyescas de Antonia Mercé *La Argentina*. c. 1928-1931. Museo Nacional del Teatro.





Figs 56 y 57. Madame D'Ora: Fotografías de Antonia Mercé *La Argentina* a ataviada con el diseño de Néstor-Martín Fernández de la Torre para danzas goyescas de Antonia Mercé *La Argentina.* c. 1928-1931. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1564 (06-05-2018 14:07).

La puesta en escena en estos conciertos era muy sencilla por varias razones. Primero, porque el centro de atención era la bailarina y no interesaba nada más. De ahí que rara vez aparezca en la crítica los autores de los diseños de los trajes. Y segundo, porque viajar con grandes decorados era muy costoso para época. De ahí que utilizará un gran cortinón como fondo de escenario, un piano como único acompañamiento musical y usase para cada pieza un vestuario adecuado rehusando, incluso, a bailar si ella no tenía la indumentaria que creía que era la correspondiente[810]. Su éxito fue brutal como indican las críticas que se conservan en el archivo online *Legado Antonia Mercé "La Argentina"* de la Fundación Juan March[811].

La importancia de esta etapa aumenta porque si en algún momento de toda la producción artística de Néstor apreciamos algún atisbo de lenguaje vanguardista en su obra, se encuentra en las escenografías y figurines que llevó a cabo cuando vivía en París y, fundamentalmente en aquellas que elaboró para la compañía de ballet de *La Argentina*[812].

Tal consideración parte desde la misma génesis de creación de la compañía de danza de Antonia Mercé, a imagen y semejanza de la compañía de Serguéi Diaguilev. Desde 1925, cuando se inició la germinación de su empresa con la puesta en escena de *El amor brujo*, con música de Manuel de Falla y decorado de Gustavo Bacarisas, la bailarina ya tenía conciencia de que todos los elementos de sus montajes debían ser creados por artistas genuinos. Por esta misma época la compañía rusa había recurrido a los pintores de vanguardistas, como Picasso, Juan Gris, Goncharova o Sert, entre otros, para salir del encasillamiento de los decorados de Leo Bakst[813].

[810] ZÁRRAGA (01-01-1929). Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación March, álbum 3, p. 89. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 14:25).

[811] A.E.R (06-12-1928). Consultado en *Legado en Línea Antonia Mercé La Argentina* de la Fundación Juan March, álbum 3, p. 88. Disponible en: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:379 (06-03-2018 16:21).

[812] Recordemos que es un artista de corte simbolista y cercano al modernismo y al art déco.

[813] BOWLT (2011), p. 99.

Sin embargo, el objetivo de la bailarina no era llevar a cabo una ruptura del pasado, sino mostrar un espectáculo de apariencia moderna como se demuestra en la lista de pintores, además de Néstor y Bacarisas, que trabajaron con ella: Ricardo Baroja, Federico Beltrán Massés, Mariano Andreu, Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Carlos Sáenz de Tejada o Toño Salazar. Contó al mismo tiempo con importantes músicos: Manuel Falla, Enrique Fernández Arbós, Isaac Albéniz, Gustavo Durán, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Enrique Granados y Óscar Esplá.

En un principio, cuando Néstor se hizo cargo del montaje del *El fandango de candil*, su primer encargo para la bailarina, con música de Gustavo Durán y libreto Cipriano Rivas Cherif, tenía como idea previa que iba a trabajar en una compañía que trataría de mostrar el baile español de una forma nueva[814]. Prueba de ello es una carta que *La Argentina* le envía, una de las muchas donde le apremia para que mandara el encargo, donde aprovecha para preguntarle si había leído *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio Alarcón, recomendándole que podrían ser motivo de inspiración las ilustraciones del libro[815]. Resulta obvio pensar que esta sugerencia no es arbitraria ya que recordemos que los *Ballets Russes* lo habían adaptado años antes con el decorado cubofuturista de Picasso[816]. Teniendo en cuenta estas premisas y que todos los agentes que participaron en el proceso se encontraban en puntos geográficos distintos (Néstor en Canarias, Gustavo Durán en la península y *La Argentina* en París), con las dificultades comunicativas que ello implicaba, podamos entender que nuestro artista se decantase por una puesta en escena cercana a la vanguardia artística.

La principal referencia artística en la que se inspira Néstor para crear la escenografía de este primer encargo es *La posada de las ánimas*, que pintó Daniel Vázquez Díaz entre las fechas 1924-1925[817] [Fig. 58]. Esta alusión no es nueva, pues ya los investigadores Almeida y Murg[818] lo evidenciaron antes. Pero ninguno ha contextualizado esta obra, algo

[814] ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 31-35.

[815] Carta enviada por Antonia Mercé a Néstor-Martín Fernández de la Torre, 27 de agosto de 1927. Consultado en ALMEIDA CABRERA (1995), p. 128.

[816] BOWLT (2011), p. 99.

[817] VV.AA. (2005), p. 182.

[818] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 31; MURGA CASTRO (2012), p. 153.

que consideramos que es de vital importancia para comprender la concepción de este montaje y su inclusión dentro de la vanguardia artística y escénica española.

Nosotros lo realizamos en el artículo que publicamos en 2017 en la revista *Anuario de Estudios Atlánticos* y determinamos que la conclusión que tiene sobre este artista Jaime Brihuega bien podría aplicarse al trabajo de Néstor:

> *(...) A partir de los cuadros realizados entre 1919 y 1920 a que hemos hecho mención y hasta la época que rodea la ejecución de las fábricas, la «figuración geomético-constructiva de corte neocubista atemperado» (por rebuscar una locución lo más descriptiva posible) se afianza en la obra de Vázquez Díaz. Los diversos matices que encuadran este proceso quedan muy de manifiesto en algunas de las obras significativas que se integran en la presente muestra: Mujer en el campo (120), Placidez (o Caseríos vascos) (c.1920), Joven danesa (c.1922), Cuenca, día gris (1923), La dama gris. Eva (1923), Posada de las ánimas (1924-1925), los Hermanos Baroja (1925) o en el conjunto de obras realizadas durante su estancia en Portugal, entre 1922 y 1923 (...)"*[819].

De modo que es lógico pensar que esa figuración geométrica-constructiva de corte neocubista atemperada sea el sustrato artístico que se percibe en el conjunto del montaje de *El fandango de candil*[820], considerándose tal incursión como resultado del ambiente madrileño de la década de los veinte donde Néstor estaba integrado al mantener relaciones intensas con algunos de los miembros de la Residencia de Estudiantes, como Gustavo Durán, quien llegó a ser su pareja durante muchos años.

Por otro lado, y junto a ello, debemos tener en cuenta también que nuestro artista estaba al tanto de las novedades escénicas que tenían lugar en su época y conocía perfectamente la trayectoria de los *Ballets Russes*[821], así como el cambio de rumbo visual que experimentaron a partir de 1917 con Picasso y el resto de los artistas rusos, como Goncharova, Exter o Popova[822], que desarrollaron puestas en escenas cercanas al cubismo

[819] BRIHUEGA (2005), p. 65.

[820] Tradicionalmente, el *art déco* ha sido el lenguaje con el que se ha identificado: ALMEIDA CABRERA (1991), p. 128.

[821] Estamos convencidos de que acudió a algunas de las representaciones que tuvieron lugar en España.

[822] Conviene traer a colación que conocía perfectamente sus propuestas escénicas puesto que en su

y cubofuturismo.

Por tanto, afirmar la hipótesis que planteamos no es descabellada. Es obvio que no se puede considerar a Néstor como un pintor vanguardista. Pero en este momento estaba haciendo frente a un encargo que tenía como premisa la constitución de una compañía de danza similar a la de Diaguilev y tenía que ser coherente con la propuesta escénica que debía llevar. Suponemos que la opción de no llevarlo a cabo estuvo en todo momento, pero sabía que el proyecto de la Mercé podría traer numerosos beneficios, como acabó siendo, posibilitándole la oportunidad de establecerse en París, exponer en la capital del arte y sobrevivir allí desde 1928 hasta 1934.

Si observamos los dos bocetos y el estudio de escenografías de *El fandango del candil* que se conservan en el Museo Néstor[823] [Fig. 59, 60 y 61], no recurre a colores fríos, a diferencia del pintor onubense, sino a cálidos, creando un espacio irreconocible a través de estructuras arquitectónicas asimétricas[824] con perspectivas en picado y contrapicado que lo vinculan más con la arquitectura del Movimiento Moderno que a Léon Bakst[825].

En cuanto a los nueve figurines, que podríamos calificar como uno de los más bellos e imponentes de todos los diseños de vestuario que Néstor creó, sobre todo el de *La niña bonita*, personaje interpretado por *La Argentina*[826], se caracterizan por poseer matices geométricos y recortes angulosos, fundamentalmente en aquellos destinados al cuerpo de baile femenino, donde lleva a cabo toda una serie de intersecciones de planos que nos evocan a los trabajos escénicos de Exter, Goncharova o Popova, lo que nos sigue justificando su inclusión en esa definición de Brihuega [Figs. 39, 40 y 67].

---

biblioteca se halla un libro sobre teatro ruso donde se ilustran muchos de sus trabajos escénicos.

[823] Que representan las veces de interior de una taberna ya que es el lugar donde transcurre la trama.

[824] Ésta asimetría se ha querido ver también como una dramatización o perspectiva expresionista: ALMEIDA CABRERA (1995), p. 47; MURGA CASTRO (2012), p. 153.

[825] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 36.

[826] Probablemente sea uno de los trajes más conocidos de Antonia Mercé y que sirvió de imagen promocional de la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* que se celebró en el MNCARS en 2008.



Fig. 58. Vázquez Díaz, D. Reproducción del lienzo *Posada de las ánimas*. c. 1924-1925. Óleo sobre lienzo. 50x41 cm. Colección privada Rafael Botí. Extraída de VV.AA. (2005), p. 182.



Fig. 59. Martín Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Acuarela sobre papel. 25x35 cm. Museo Néstor.



Fig. 60. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Acuarela sobre papel. 16x22cm. Museo Néstor.



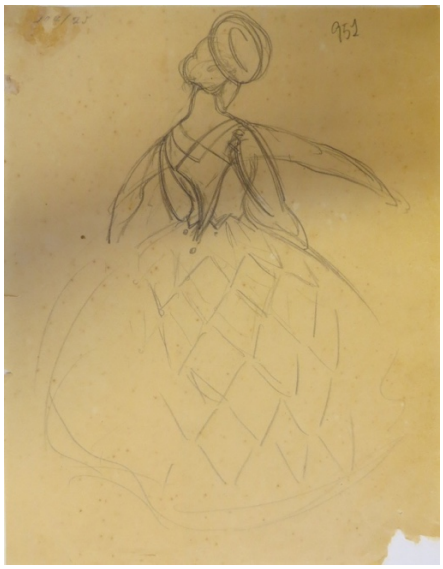
Fig. 61. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Lápiz sobre papel. 16x22cm. Museo Néstor.

Ahora bien, en nuestro estudio de 2017 dedujimos también que en los veintidós estudios de figurines que inventariamos de esta obra en el Museo Néstor se puede apreciar como Néstor en el proceso creativo del vestuario sufrió un debate interno entre sus convicciones artísticas y la naturaleza del encargo que le habían hecho. Se explica porque en los personajes femeninos (*La niña bonita, La primera mujer tapada, La segunda mujer tapada* y *La vieja*) se aprecia como nuestro artista dudó al llevar a cabo una doble representación de cada uno de estos personaje donde en unos predominada esas formas geométricas que antes mencionábamos y en otros en los que éstos no existen estando mucho más en consonancia con la curva modernista y del *art déco* que nuestro artista profesaba [Figs. 62, 63, 64, 65 y 66] . Al final acabaría por imponerse el compromiso

antes que sus gustos, como podemos apreciar en los figurines, las fotografías[827] y en el vestuario conservados [Figs. 67, 68 y 69] sobre *La niña bonita*, quien se convirtió en uno de los personajes icónicos de la *La Argentina*.

A continuación mostramos todas fuentes artísticas que se conservan sobre este personaje, muchas de ellas desconocidas hasta ahora, constituyendo por primera vez un recorrido prácticamente completo del proceso creativo que realizó Néstor sobre el mismo. Ello nos evidencia su gran implicación, así como el reconocimiento de la envergadura, en el proyecto de la bailarina.





Figs. 62 y 63. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurines del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

[827] En la confección de los vestuario se añadieron algunos elementos, como un chal , una peineta y una flor, que ya Néstor los tenía en sus diseños previos y que constituyen los elementos iconográficos inconfundibles para llevar a cabo los movimiento del baile flamenco y acentuar la carga sensual que posee esta danza. Cabe destacar que la mantilla servía para tapar los hombros al descubierto que Néstor diseñó en sus figurines, ya que era la moda durante la década de los veinte. Véase: BOWLT (2011).



Figs. 64. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 29x22 cm. Museo Néstor.





Figs. 65 y 66. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurines del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 27x21 cm. Museo Néstor.



Fig. 67. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 68. Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* ataviada con el diseño de Néstor Martín-Fernández de la Torre en el *La niña bonita* para *El fandango de candil*. 1927. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).



Fig. 69. Recreación del traje de *La niña bonita* (interpretado por *Antonia Mercé La Argentina*) para *El fandango de candil*. 1990. Museo Nacional del Teatro.

Por su parte, los figurines masculino y sus estudios son muchos más sencillos en su ejecución, aunque hay algunos motivos decorativos geométricos en sus ropas, en ellos predomina un sentido más práctico y menos controvertidos a la hora de definirlos en comparación con sus compañeras femeninas de reparto [Fig. 41], llegando tener un sentido caricaturesco, como en el caso del figurín de *Don Lindoro* o los quijotescos alguaciles[828].

Por otro lado, queremos destacar también que en el conjunto de figurines y bocetos escenográficos que Néstor le envió a *La argentina* se encuentra un estudio de iluminación y la disposición del decorado, aún conservado en el Museo Néstor [Fig. 70], que nos confirma que nuestro artista, pese a lo que sucedió con Martínez Sierra en su modificación luminotécnica en el montaje con Pastora Imperio, entendía que esta :

> *"(…) controla el ritmo del espectáculo, los cambios de intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre diversos momentos*

[828] MONTESDEOCA(2011), p. 28.

o atmósferas. En este sentido, coordina y sobre determina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos. (...)[829].

Así pues, dicho estudio nos permite reconocer la importancia que en sus montajes tenía la iluminación, lo que de un modo práctico nos sirve para ligarlo nuevamente con las mismas preocupaciones que sobre ella sufrían Appia y Craig. Ellos sabían que la iluminación eléctrica no servía para iluminar las decoraciones pictóricas porque estas 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[830].

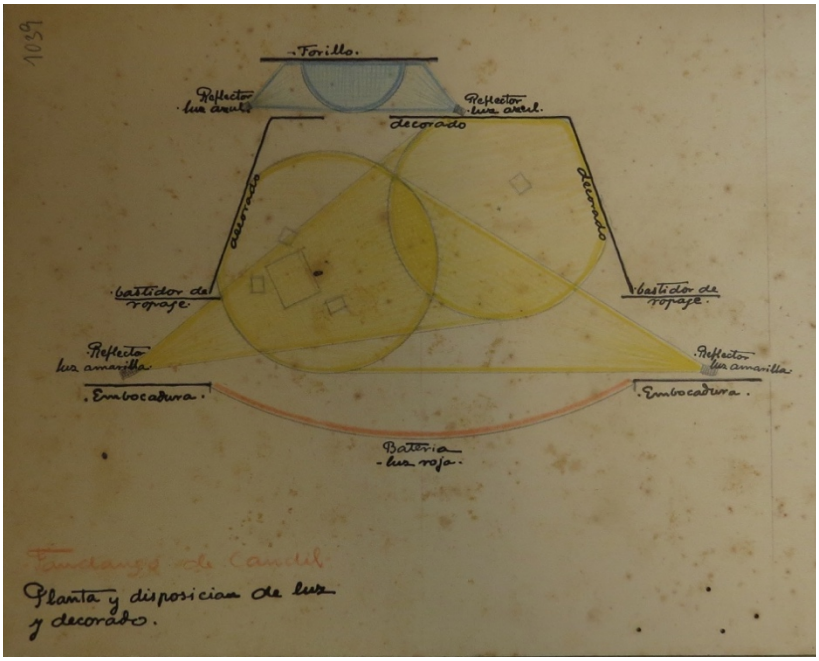


Fig. 70. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de planta y disposición de luz para El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre cartulina. 25x30 cm. Museo Néstor.

[829] PAVIS (1990), p. 265.

[830] SÁNCHEZ (1999), p. 33-34.

El resto de los montajes que llevó a cabo para *La Argentina* se encuadrarían también en esa definición de Brihuega aunque ya de una manera mucha más relajada y haciendo destacar su propia personalidad cercana al *art déco*, siendo las escenografías de *Triana*[831] unas de las más genuinas de toda su producción. No solo por que esté representando una Sevilla que en realidad no existe y recurra a estructuras arquitectónicas asimétricas con perspectivas en picado y contrapicado, en esta ocasión mucho más acusadas, como podemos apreciar en los dos bocetos de escenografías y el único estudio de escenografía que documentamos en el Museo Néstor[832], sino porque representa una hoja de filodendro en primer término del telón de boca del decorado del primer cuadro y una tunera en el segundo, vegetaciones propias del archipiélago canario [Fig. 44]. Junto a ello, su singularidad e innovación se realza al ser un decorado confeccionado en tres dimensiones como se puede comprobar en las fotografías en el que se observa elementos que se colocaron delante del telón y a bailarinas sentadas en la propia escenografía [Figs. 71 y 72].

[831] En el caso de los figurines ocurre lo mismo que en *El fandango de candil*. Los femeninos son mucho más interesantes que los masculinos pero estos ya no son tan cercanos a la estética vanguardista madrileña que comentamos aunque siguen manteniendo concepciones geométricas. Otra diferencia, según el inventario que realizamos tras nuestra estancia en el Museo Néstor, es que no se conserva en el Museo Néstor el total de figurines que el canario desarrollaría para esta producción, estando hoy en su mayoría en colecciones privadas o desaparecidas. Pese a ello, hemos documentado un total de tres figurines (correspondientes a los personajes de *El tronco*, *Paco* y *Zurito*) y dieciocho estudios de figurines correspondientes al cuerpo de baile y a los personajes de *Manuel Paz*, *Catalina, Nati* y de *Soleá*. Los más abundantes son los referidos a este último interpretado por Antonia Mercé: un total de siete. No obstante, la parte positiva de todo esto es que el trabajo de vestuario de Néstor se difundió en su momento en la prensa como se puede comprobar en el conjunto de las ilustraciones incluidas en los álbumes del *Legado en Línea Antonia Mercé "La Argentina"* de la Fundación Juan March.

[832] Cabe destacar que sirvieron de base para su posterior propuesta relacionada con el tipismo y su visión de la arquitectura, como podemos apreciar en su serie de *Visiones de Gran Canaria*, realizadas y concebidas, entre 1928 y 1934. Aunque, a su vez ambas beben de las visiones de África central que Alexandre Iacovleff realizó en una expedición entre 1924 y 1925 y que publicó en 1927, teniendo un ejemplar nuestro artista en su biblioteca. De este modo, podemos pensar que apuesta por el exotismo africano en su decorado ambientado en Sevilla y, al mismo tiempo, en su aportación a la arquitectura grancanario hace lo mismo, es decir, nos vincula con el continente africano.



Fig. 71. Fotografía de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Néstor.



Fig. 72. Fotografía de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Nacional del Teatro.

Según la investigadora Jody Blake[833], Natalia Goncharova, en 1916, estaba trabajando en la puesta en escena de dos ballets para el cuerpo de baile de Diaguilev de carácter español: *España*, inspirada en *Rapsodia española* de Maurice Ravel, y *Triana*, inspirada en la misma *Iberia* de Albéniz, ambas con coreografía de Léonide Massine. Nunca llegaron a estrenarse, pero hubieran sido propuestas que podrían haber cambiado el devenir de la historia de escenografía, según la mencionada autora, ya que se tratarían de montajes que se encuadrarían en el terreno del cubofuturismo. La lástima es que no se conservan ninguna fuente artística de ellas, aunque sí las crónicas de la evolución del proceso de gestación de ambas obras en el que la propia artista habría afirmado:

> *"(...) que había ideado para Triana unas figuras recortables, más grandes o más péquelas que las de la vida real, y las había fijado sobre una superficie móvil, produciendo insólitos efectos de perspectivas."*[834]

Así pues, nuevamente encontramos paralelismos entre Néstor y los *Ballet Russes*, en este caso claramente con la obra de Goncharova. No sabemos si fue a propósito o si desconocía las intenciones de la artista, pero lo que es evidente es que el canario recurrió a elementos a modo de recortables que colocó delante del decorado. Tampoco podemos afirmar si tenía la intención de que fueran móviles, pero sí que las bailarinas se movieron entre ellos, e incluso, se sentaron. Con ello acentúo la perspectiva del decorado y siguió, al mismo tiempo, la premisa de Gordon Craig, quien influenciado a su vez por Isadora Ducán, defendió la primacía del movimiento de los volúmenes escenográficos, la iluminación y la música sobre la palabra[835].

La relación con Goncharova no queda ahí porque llegó a afirmar que:

> *"(...) a veces el vestuario y el decorado se pueden combinar de una forma enormemente compleja (...)".*[836]

[833] BLAKE (2008), pp.144-159.

[834] BLAKE (2008), p. 147.

[835] SANCHÉZ (1999), p. 9.

[836] BLAKE, J. (2008), p.147.

Si analizamos el boceto de escenografía de *El fandango de candil* y el estudio de *Triana* [Figs. 38 y 73] en el que se incluyen los personajes ataviados con el vestuario diseñado, apreciamos esa combinación y que es aún más incuestionable en la serie de lienzos sobre los bailes del *Ballet Espagnols* de Antonia Mercé, conservados en el Museo Néstor, donde en varias ocasiones Néstor recurre a los trajes y decorados que había creado para dejar patente, como testimonio para la posteridad, de que él colaboró con la coreógrafa de forma activa en su proyecto de modernización del baile español.

Por otro lado, no cabe duda que en *Triana* Néstor vuelve a su gusto por el decorativismo y el exotismo[837], como demuestra esa utilización de la vegetación canaria, que rayaría el sentido modernista y del *art déco*; lo que demuestra la defensa de su personalidad estética ante cualquier otro estimulo externo y nos recuerda nuevamente a la primera etapa de la compañía de Diaguilev y su vínculo con Léon Bakst[838].

[837] Exotismo extensible a la escenografía de *Cuadro Flamenco* donde enmarca la representación en el interior de una arquitectura árabe donde predominan los elementos mocárabes de base geométrico, estructuras asimétricas y perspectiva en picado como se perciben en el boceto escenografía y los dos estudios de la misma que hemos consultado en el Museo Néstor.

[838] NELKEN (30-01-1916), 3. No sabemos si lo fomentó de forma casual o intencionada. Pero conocía su obra y seguramente le gustase que le vincularan porque compartían una misma estética y filosofía sobre el teatro. Además, sabía también que con ello tendría más posibilidades de tener nuevos encargos y de obtener mayores beneficios.



Fig. 73. Martín-Fernández de la Torre. *Estudio de escenografía para Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 27x20 cm. Museo Néstor.

Finalizada la etapa de colaboración con esta genial bailarina y coreógrafa Néstor tuvo la necesidad de llevar a cabo nuevos encargos laborales, fundamentalmente escenográficos, donde ya apreciamos su clara inserción en el mundo del *art déco*[839], para poder sobrevivir en la capital parisina hasta 1934.

En 1929, María Kousnezoff, le encargó nuevos trajes para sus espectáculos. Aunque debido al alto precio al que se cotizaba Néstor hubo en un nuevo enfrentamiento entre ambos que no llegó a buen término. A pesar de eso se conserva en el Museo Néstor un figurín[840] y un estudio no conocido hasta ahora del mismo destinado para el personaje de *Salomé* que iba a representar la artista [Figs. 74 y 75] [841]. También en este año llevó a cabo tres figurines para la actriz Cécile Sorel para el papel de Clorinda en la obra *El*

[839] MONTESDEOCA, D. (2011), pp. 30 y 32.

[840] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 48

[841] MEDINA ARENCIBIA (2017-a), pp. 14-15.

aventurero de Emile Augier, aunque en el Museo Néstor solo se conservan dos figurines[842] y también otros dos estudios no coloreados inéditos[843] [Figs. 76 y 77].





Figs. 74 y 75. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín* y *figurín para Salomé.* 1929. Lápiz sobre papel (Izquierda). Lápiz, tempera y acuarela sobre papel (derecha). 40x30 cm. Museo Néstor.





Figs. 76 y 77. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurines para El aventurero*. 1929. Lápiz sobre papel. 30x24cm. Museo Néstor.

[842] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 49

[843] MEDINA ARENCIBIA (2017-a), pp. 12-13.

En 1930 Néstor celebra una exposición en el Hotel Charpentier de París para dar a conocer su obra. En el catálogo de la misma destaca un apartado dedicado a su trabajo escenográfico donde expone sus bocetos para los encargos de *La Argentina* y para Sorel[844]. De todos los bocetos debemos destacar una escenografía de *El Papagayo*, que a su vez fue reproducida en la prensa cuando se habla dicha exposición[845]. Como ya escribieron los investigadores Almeida[846] y Murga[847], creemos que este proyecto jamás llegó a materializarse porque no tenemos hemos hallado datos que lo demuestren. También se custodian en el museo tres figurines de marineros que el primer director del museo asignó a este montaje inconcluso[848].

A finales de este año[849], la cantante Conchita Supervía le propuso a Néstor la realización de dos figurines para sus conciertos de música española que según el programa [Fig.], diseñado por él mismo, se celebró el primero de febrero de 1931 en la sala Gaveau de París con canciones de Falla, Durán, Albeniz, Granados, entre otros.

Hasta el momento, las fuentes artísticas que nos permitían documentar estos diseños los encontrábamos en las reproducciones del programa de mano [Fig. 78], la octavilla de los avances de los conciertos [Fig. 79] y las fotografías de la cantante ataviada con los trajes custodiados los fondos del Museo Néstor [Figs. 80 y 81][850]. Pero hemos hallados en ellos, además, cuatro estudios de figurines que se corresponden con un traje de cola que nos facilitan un mayor conocimiento del proceso creativo que llevó a cabo nuestro artista a la hora de diseñar este encargo[851] [Figs. 82 y 83]. Junto a ello, hemos encontrado también tres estudios preparatorios desconocidos (uno de ellos lo incluimos en el capítulo segundo de la presente investigación) del retrato conservado en una colección privada que Néstor

[844] ALMIEDA CABRERA (1987), pp. 127-128.

[845] MARROQUÍN (10-08-1930), 12-13.

[846] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 38.

[847] MURGA CASTRO (2009), p. 157.

[848] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 39

[849] <<Conchita Supervía, en París>> (05-12-1930). *ABC*, Madrid, p.33

[850] ALMEIDA CABRERA (1995), pp.280-285

[851] MEDINA ARENCIBIA (2017-a), pp.13-14.

le realizó a la cantante vestida con el otro diseño basado en una fantasía goyesca con mantilla y de color negro y naranja[852].





Figs. 78 y 79. Programa de mano (izquierda) y octavilla (derecha) para el concierto de Conchita Supervía en la Sala Gaveau de París. 1931. Museo Néstor.

[852] ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 151.





Figs. 80 y 81. Reproducciones fotográficas de Conchita Supervía incluida en el programa de mano de su concierto en la Sala Gaveau de París ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1931. Museo Néstor.





Figs 82 y 83. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurines para traje de bata andaluza para Conchita Supervía*. 1931. Lápiz sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Aunque, en general, las noticias que llegaron desde París a España sobre el estreno del espectáculo no hicieron alusión al canario y tampoco de su triunfo[853], no hubo un silencio total con respecto a la autoría de los trajes como se señala en esta descripción sobre cada uno de ellos y que corroboran a las fuentes artísticas:

> *"(...) El concierto de Conchita Supervía en la Salle Gaveau, de París, nada ha perdido de su elevación por haber presentado la artista soberbiamente ataviada con dos trajes – uno para cada parte del recital- dibujados por Néstor. Naranja y negro el primero, con mantilla a la cabeza; blanco y grana el segundo, con volantes y larga cola flamenca, alta peineta en el moño y abanico pericón, coquetonamente esgrimido en la diestra, fueron marco que situaba, en plástica evocación, la nacionalidad de un programa exquisitamente subrayado al piano por Joaquín Niu, el músico <<puro>> por excelencia. El público (el que llenaba todas las localidades <<naturales>>, y el que ocupaba las improvisadas en el mismo escenario, y el que se apretujaba en pie en los pasillos) así lo compendió [Sic]: la crítica parisina se ha mostrado unánime en reconocer que el concierto <<con trajes>> de la Supervía ha constituido un timbre de gloria para música española (...)"*[854].

En octubre del mismo año Conchita Supervía celebró otro concierto en la Sala Gaveau[855]. Sin embargo, no sabemos si usó los mismos trajes que ya había utilizado en febrero porque Almeida señala que la cantante le encargaría dos trajes más al pintor: uno de iconografía velazqueña, similar al que ya realizó para *La Argentina,* y otro para la ópera de *Carmen*[856].

Afirma, además, que hubo un nuevo concierto que se celebraría el 19 de febrero en la mencionada salda y que en este utilizaría el de corte velazqueño. No obstante, como él, no hemos hallado ninguna fuente gráfica que hagan referencia a esos trajes. Pero tampoco hemos encontrado rastro de ese concierto. La documentación que hemos cotejado, y ya

---

[853] <<Nuevo triunfo de nuestros compositores en París>> (03-02-1931). *La Voz*, p.2.; <<Triunfo de Conchita Supervía en París>> (03-02-1931). La libertad, p. 1.; <<Un recital de Conchita Supervía>> (05-02-1931). *La Época,* p.5; FABRA (17-01-1931), p. 4

[854] NELKEN (22-2-1931), p. 95.

[855] FEBUS (30-10-1931), p. 8.

[856] ALMEIDA CABRERA (1995), p.51

comentamos en líneas superiores, el siguiente concierto tras el primero de febrero, en la sala Gaveau, fue en octubre. Aunque es cierto que tras el uno de febrero, la catalana dio otros conciertos, pero no en París, sino en Barcelona[857].

En 1931 nuestro artista recibió la proposición de poner en escena *Don Giovanni* del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte. Se trató de una propuesta encargada por Michel Benois, hijo de María Kousnezoff, pero que no pasó del proyecto puesto que nunca llegaría a representarse[858]. Existe un documento que dio a conocer Pedro Almeida donde se establece las condiciones y del pago del proyecto: 20.000 francos a pagar en cuatro cuotas de 5.000 francos[859].

En el Museo Néstor se conserva el *Diario de Gustavo Durán* [Fig. 84], un documento importantísimo puesto que en él reflejó casi de forma minuciosa todo lo que Néstor realizó en el año 1931, tanto sus actividades lúdicas como sus encargos, entre ellos los de Conchita Supervia o Grace Moore[860]. También escribió sobre trabajo que realizó para Benois, indicándonos que el canario comenzó el proceso creativo el dos de mayo y terminaría el treinta y uno del mismo mes[861]. En este tiempo llegó a realizar cinco bocetos de escenografías y diecisiete figurines, actualmente conservados en el Museo Néstor[862].

---

[857] <<En Barcelona triunfa en un concierto Conchita Supervía>> (27-02-1931). ***El Heraldo de Madrid*****,** p. 7

[858] No sería hasta 1987 cuando la *Asociación Amigos Canarios de la Ópera* recurrió a estos diseños de Néstor para ponerlas en escena por primera vez en su historia. Nuevamente, en 1999, a petición del Cabildo de Gran Canaria, volvió a representarse la ópera a partir de los mismos bocetos recreados por el escenógrafo Ramón Sánchez Prats. En el Museo Néstor se conserva parte del vestuario que se usó en la representación.

[859] ALMEIDA CABRERA (1995), p.146.

[860] Conservado en el Museo Néstor, fue dado a conocer por Pedro Almeida: ALMEIDA (1987), p. 133.

[861] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 51.

[862] También se conservan dos estudios de figurines, uno en los fondos del Museo Néstor que dimos a conocer en 2017 y otro en una colección privada. Véase: ALMEIDA CABRERA (1995), p. 286. MEDINA ARENCIBIA (2017-a), pp. 14-16.

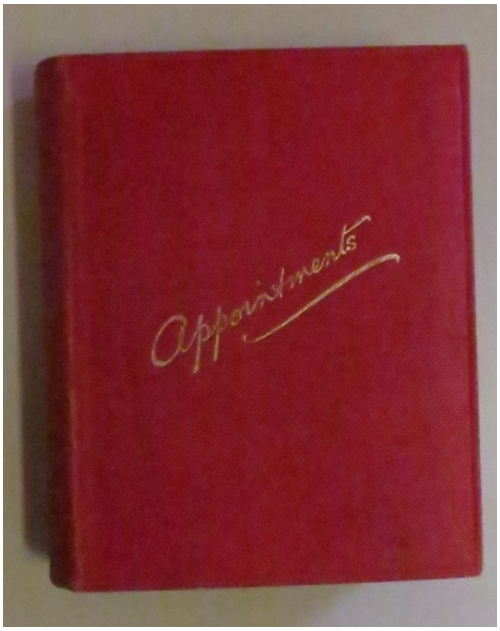


Fig. 84. Diario de Gustavo Durán. 1931. Museo Néstor.



Fig. 85. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Don Giovanni. Acto I*. 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 30x40 cm. Museo Néstor.



Fig. 86. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Don Giovanni. Acto I. Cuadro III*. 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 30x40 cm. Museo Néstor.



Fig. 87. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín de Don Giovanni. Premier costume.* 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x25 cm. Museo Néstor.



Fig. 88. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín de coro para Don Giovanni.* 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x25 cm. Museo Néstor.

Este encargo nos ofrece la oportunidad de destacar que lo relevante de sus escenografías no es tanto qué tipo de lenguaje o componente estético ha usado o qué ha representado sino la gran capacidad interpretativa de Néstor. Pero la Historiografía artística canaria 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 en los mencionados bocetos de escenografías *Don Giovanni*.

Una parte del debate se encuentra encabezada por Almeida Cabrera, quien las identifica con una ciudad mediterránea:

> *"(...) Por otra parte, el libretista sitúa la acción «en una imaginaria ciudad de España», que Néstor identifica más con la meridional a excepción de la posada; pues dentro de la variada tipología típica de lo español parece ser que la figura del don Juan, personaje fanfarrón, encaja más en los esquemas y patrones culturales asimilados a los pueblos del*

Mediterráneo. Esta imaginaria ciudad española para Néstor es interregional correspondiendo con el variopinto vestuario del coro(…)"[863].

La otra postura es defendida por Saro Alemán donde ve una arquitectura de carácter tipista:

"(…) De la trama de hilos existentes en la obra nestoriana escojo, ahora, sólo el que une y anuda esta escenografía para Don Giovanni con la obra tipista. Determinados elementos formales, iconográficos, compositivos, el papel del muro grueso y blanco, los arcos, la volumetría (el callejón de la casa de Doña Ana, la posada o la escalera de Don Giovanni) recuerdan a los Riscos de Las Palmas de su serie Glosas y Proyectos de Gran Canaria (1930-1938) con alguna cita directa como la de la escalera. Fueron éstas unas visiones estetizadas y escenográficas de aquel ambiente espacial y arquitectónico popular (…)"[864].

Obviamente, lo común de ambas posturas es que le otorgan a Néstor una gran capacidad creativa e interpretativa capaz 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 que supone la libertad creativa del artista que lo que hizo fue interpretar libremente la acotación del libreto de la obra[865]. Tampoco aluden a que la obra está integrada en las nuevas fórmulas escenográficas y estrechamente vinculada con el interés sobre el fenómeno de *la españolada* que se venía dando por estos años ya que lo que hizo fue representar esa ciudad española que se encontraba en el imaginario colectivo de muchos europeos que pensaban en España y que realmente nunca existió[866].

Por otro lado, este debate sobre qué y no cómo representa se ha extendido también a los figurines del vestuario, sobre todo en los que tienen que ver con el coro que representan

[863] ALMEIDA CABRERA (1995), p.53.

[864] ALEMÁN (1999), p. 10.

[865] El libretista de *Don Giovanni*, Lorenzo da Ponte, tan solo acotó en su texto que la obra se debería representar en algún lugar de España y no señala ninguna otra, ni fecha en que transcurre la trama. Véase: PONTE (1849), p. 8.

[866] MEDINA ARENCIBIA (2016)

el pueblo. Ellos fueron vestidos con inspiraciones de los trajes provinciales de España[867] que son el resultado de los estudios que Néstor hizo para el proyecto inacabado de *Mujeres en España*[868] donde conoció los distintos trajes de las regiones españolas[869]. También hay autores que ven en los trajes masculinos del coro una alusión del traje típico grancanario reformulado por Néstor[870].

Aunque en los figurines de los personajes principales parece que hay una intención de llevar a cabo un vestuario histórico, ello no lo consigue porque están dibujados con una gama tan colorista que no son para nada referencia de nuestro pasado. En cualquier caso, lo importante, como ya venimos haciendo alusión, no es qué tipo de vestuario representa sino que son un vestuario que poco o nada tiene que ver con la realidad sino que son el resultado de su imaginación y de su capacidad interpretativa.

En este sentido, y dejando de lados estas preocupaciones, cabe afirmar que Néstor fue, a partir de *El amor brujo*, junto con los diseños de vestuario para Kousnezoff, 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 españolada* sobre los escenarios mediante el uso un lenguaje moderno.

Con este término debemos entender a aquellos temas relacionados con el mito y los tópicos del concepto sobre lo español estrechamente vinculado con el flamenco que gozó de gran demanda en los circuitos artísticos parisinos durante los primeros años del siglo pasado[871].

---

[867] ALMEIDA CABRERA (1987), p.23.

[868] ALMEIDA CABRERA, p. 93.

[869] Estos trajes también los conocería a través el pictorialismo que estudió a través de Ortiz Echagüe ya que se conserva un ejemplar de su obra *España: tipos y traje* en su biblioteca.

[870] ALEMÁN (1999), p. 10

[871] El origen de este fenómeno data de mediados del Ochocientos tras los expolios de obras de arte que realizaron las tropas francesas durante la invasión napoleónica y en el carácter exótico que se difundió de la nación española. Ello llevó a que intelectuales de todas las clases viajaran a nuestro país buscando corridas de toros, gitanos, bandoleros, el mito de *Carmen* o lo arabesco del sur andaluz, así como a los grandes artistas españoles (Velázquez, Goya y El Greco), en busca de vías alternativas a la línea académica

En nuestro país, este fenómeno quedó institucionalizado[872] por parte del gobierno de la II República española al condecorar a *La Argentina*[873], considerada la máxima representante de la españolada en los escenarios de medio mundo, aunque ella negase en vida que participara en este fenómeno:

> *"(...) Sin hacer españoladas, depurando y estilizando lo que España es. He presentado en el extranjero una España que para muchísima gente culta, incluidos españoles, es <<más España>> que la España de verás. (...)"*[874].

---

y en defensa del color. Así pintaron Courbet, Degas o el propio Manet. De esta forma se construyó una imagen de España a partir de tópicos difundidos desde fuera de nuestras fronteras que poco o nada tenía que ver con lo que realmente pasaba, como bien concluyó Theophile Gautier en su viaje por España.

Por su parte, en las fronteras territoriales españolas, la pérdida de las últimas colonias desembocó en la llamada crisis de 1898 y en el mundo del arte provocó lo que los investigadores llamaron la *España negra,* resultado de la publicación con el mismo título que hicieron Verhaeren y Regollos tras su viaje por toda la geografía española donde se divulga una imagen pesimista, dura y oscura, al tiempo que critican el analfabetismo y atraso, de nuestro país. Ello inspiró al propio Regollos, a Nonell, a Gutiérrez Solana, a Casas, entre otros, a pintar cuadros donde criticaban esa situación social sin posibilidad de solución y en el que predominaban los temas sórdidos, decadentes y miserables, en ocasiones recurriendo a elementos propios del flamenco, que transcurrían en la noche.

Con el paso del tiempo, durante los últimos años de la *Belle Epoque* y la Primera Guerra Mundial, coincidiendo con la difusión del cubismo, esos elementos del flamenco, por su carácter y ritmo, sirvieron de excusa para los artistas para llevar a cabo experimentaciones formales en el que jugaban tanto la figuración como la abstracción.

De este modo, todo ello conllevó a que la gracia andaluza, el torero, la mantilla y las mujeres indecorosas se convirtieran era una moda que solicitaba la burguesía, la fundamental demandante de estas manifestaciones, y el flamenco, como elemento indisoluble de lo español y su carácter, invadía los escenarios europeos durante las primeras décadas del siglo XX.

Para una mayor profundización sobre este tema recomendamos los distintos artículos incluidos en el catálogo de la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* que se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia en 2008. Véase: VV.AA. (2008).

[872] MURGA CASTRO (2012), p.125.

[873] <<La Argentina, condecorada>> (06-07-1931) . *Blanco y Negro*, p. 47.

[874] MURGA CASTRO (2009), p. 135.

La relación de Néstor en este fenómeno data de mucho antes de su trabajo en *El amor brujo*[875], según Almeida Cabrera, desde 1905, probablemente cuando llegó a Madrid, debido a la influencia de su maesrto Higalgo de Caviedes[876]. 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 un sentido decadentista y simbolista, podemos desatacar sus aguardientes *El garrotín* y *La macarena*, los dibujos de la serie inconclusa *Mujeres de España* o los diversos lienzos, como *La Maja del abanico* o *Las tres gracias*[877]*;* todos muy cercanos a la estética de Anglada Camarasa, Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga. De ahí que fuera seleccionado como segunda opción para que formara parte del equipo creativo en la producción donde colaboró junto a Falla y Martínez Sierra[878].

El último trabajo teatral que pone fin a esta etapa exitosa fue también en 1931 y consistió en el diseño del vestuario para la cantante Grace Moore, uno destinado para la ópera *Manon* de Massenet y otro para uno de sus conciertos, pero no hemos hallado ninguna fuente más allá de la mencionada en el citado Diario de Durán[879].

La magnitud de los encargos y triunfos que cosechó Néstor en esta etapa ponen en relieve la importancia y reconocimiento de Néstor. Sin embargo, poco se hablado de las recompensas económicas exactas que logró conseguir. En el mencionado diario aparece

[875] Cabe destacar que su cercanía a *la españolada* no era gratuita sino que le posibilitaba una manera rápida y sencilla de adquirir dinero ya que se trataba de manifestaciones artísticas que gozaban de una gran demanda en los circuitos parisinos. El análisis de la biografía de Néstor nos indica que de forma periódica sufrió de problemas económicos debido a su alto nivel de vida basado en constantes gastos de viajes y en a acudir a diversos eventos artísticos, literarios, teatrales y musicales. Por ello era habitual que cotizase sus obras de manera muy alta, sobre todo aquellas en las que sabía que estaba su sello personal y creativo.

[876] ALMEIDA CABRERA(1987), p. 79.

[877] Existe una gran producción de este tipo de manifestaciones tanto en el Museo Néstor como en diversas colecciones particulares.

[878] GALLEGO (1990), p. 114.

[879]ALMEIDA CABRERA (1995), p.138.

documentado los beneficios que recibió Néstor entre 1929 y 1931, aunque Almeida da a conocer su existencia no se habían hecho públicos hasta ahora[880].

Según escribió Durán, de los 227.000 francos que obtuvo Néstor de beneficios en 1929, 43.500 se corresponden por sus encargos teatrales: 30.000 recibió por *Triana*, 5.000 por *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco*, 2.500 por el diseño del programa de mano, 5.000 por los cuatro trajes individuales para los conciertos en solitarios de Antonia Mercé y 1000 por el figurín de *Salomé*. En 1930, consiguió 198.667 francos, resultado de la venta de diversas obras, de la decoración de una casa y de la exposición en la Galeria Chapentier, donde expuso sus trabajos como escenógrafo. Y en 1931, de los 146.659 francos en beneficios, 34.000 se corresponden a sus trabajos escénicos, repartidos en 20.000 de su colaboración con Conchita Supervia, 10.000 de Michel Benois y 4.000 de Grace Moore.

De modo que basándonos en estos datos aportados, podemos afirmar que una parte importante de los ingresos que obtuvo nuestro artista en su estancia en París fueron resultado de su trabajo como escenógrafo, a pesar de que anunciara su negación de realizar más trabajos en este campo[881]. En cualquier caso, nos afirma la importancia y calidad de su trabajo como como tal. Por otro lado, nos sirve para comprobar que la cantidad que percibió por su trabajo para *La Argentina* fue irrisoria en comparación del millón de francos que obtuvo de beneficios en 1929 y nos confirma también que el encargo del hijo de Kousnezoff no llegó a realizarse porque tan solo recibió la mitad del pago acordado.

En definitiva, queda patente en este apartado que, desde un punto de vista estético y escénico, la creación escenográfica de Néstor se integra en la renovación de las puestas en escenas que se experimentó en nuestro país a partir de mediados de la década de los diez. Sus propuestas en nada tiene que ver con las escenografías realistas y naturalistas del pasado: no hay un predominio de la línea ni de la perspectiva y tampoco son espacios

[880] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 140

[881] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 130.

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 españolada*. Además, desde este momento, sus decorados no están encuadradas en ninguna tendencia concreta, sino que 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. Todo este bagaje adquirido en sus estancias en Madrid y París fue importado por nuestro artista cuando a partir de 1934 se asiente definitivamente en su ciudad natal, coincidiendo con la llegada de nuevos jóvenes creadores que contribuyeron en la renovación del panorama artístico isleño y decidieron experimentar con las artes escénicas.

3. El Teatro Mínimo de Claudio y Josefina de la Torre

Antes de enfrentarnos a la nueva hornada de artistas plásticos responsables de los aspectos escenográficos de las producciones teatrales grancanarias de manera previa, durante y después de la Guerra Civil Española, debemos reseñar la propuesta teatral que desarrollaron a finales de la década de los años veinte los polifacéticos hermanos Claudio[882] y Josefina de la Torre[883] [Figs. 89 y 90]. Ellos fueron los responsables de la creación y dirección de lo que denominaron *Teatro Mínimo*, o también llamado *Teatro de Cámara Josefina de la Torre*, heredero directo del *Teatrillo de los Hermanos Millares* que dirigieron sus tíos y de las prácticas teatrales de su abuelo por vía materna Agustín Millares Torres[884]. Lo que implica que estamos nuevamente ante una nueva practica de carácter familiar y sin ninguna vocación comercial, donde lo que primaba era el interés creativo, la experimentación y el disfrute.

[882] Claudio de la Torre (1895-1971) fue un destacado novelista, dramaturgo, poeta, director teatral y cinematográfico afín a los fenómenos de vanguardia que alcanzó un relevante reconocimiento no solo en Canarias sino también en la Península. Profundizaremos en su perfil artístico y en sus principales investigadores en el siguiente epígrafe cuando abordemos el estudio de la escenografía de José Hurtado de Mendoza para su obra teatral *Tic-Tac*.

[883] Josefina de la Torre (1907-2002) fue una creadora polifacética nacida en el seno de la familia artística Millares-Torres. Fue poetisa, música, actriz, cantante y escritora. Su trayectoria artística se inscribe en la llamada *Generación del 27*. Su labor creativa ha sida reconocida por la Residencia de Estudiante que en 2001 organizó un homenaje a su figura y aportación. También lo ha sido por las propias autoridades e instituciones culturales canarias quienes en 2007 organizaron toda una serie de actividades en torno al centenario de su nacimiento bajo el título *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia* que permitió la publicación de un libro que aglutina estudios de diversos investigadores sobre la vida y obra de esta genial artista canaria.

[884] La madre de ambos era Francisca Millares Cubas, hermana de los llamados Hermanos Millares, quien participó en varias ocasiones en sus actividades teatrales. Por su parte, su padre, Bernardo de la Torre y Comminges, dedicado a tareas comerciales y portuarias, era hermano del barítono Néstor de la Torre y de la madre de Néstor Martín-Fernández de la Torre. Todo ello explicaría el ambiente artístico en el que se criaron desde su más tierna infancia todos los descendientes *Torres-Millares* y las diversas vocaciones relacionadas con el Arte que desarrollaron cada uno.





Figs. 89 y 90. Fotografías de Claudio y Josefina de la Torre. Casa-Museo Pérez Galdós.

Juan Manuel Reverón Alfonso, uno de los principales estudiosos de la figura de Claudio de la Torre, sitúa su creación en 1927, basándose en una nota de prensa que apareció en el diario *El País*, con el estreno en Gran Canaria de la obra *El viajero*, escrito por el mismo Claudio y protagonizado por Josefina[885]. Por su parte, Rafael Fernández Hernández recoge, a través de unas declaraciones de nuestra protagonista femenina, que esta actividad se dilató en el tiempo durante unos tres años[886].

Dedicado fundamentalmente a las actividades teatrales, aunque también se celebraron otras actividades artísticas, tales como recitales o actos musicales, Reverón define el *Teatro Mínimo* como una especie de teatro de cámara de dimensiones reducidas que se organizó en la propia casa veraniega, en concreto, en el comedor frente al patio, que disponía la familia de la Torre en la playa de las Canteras de la capital grancanaria, limitando su actividad al período de las vacaciones estivales[887]. De modo que siguieron la tradición familiar de recurrir a sus propios miembros para hacer las veces de

[885] REVERÓN (2007), p. 167.

[886] HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2011), p. 512.

[887] REVERÓN, A. (2007), pp. 168.

intérpretes y para recrear, como ya sucedió en el teatro de sus antecesores, todo el aparato escénico.

Aunque las tareas dentro de este teatro eran variables debido a ese carácter, Josefina se hacía cargo de las tareas interpretativas mientras que Claudio hacía lo propio con las de dirección, aprovechando la coyuntura para representar sus propios dramas. Además de *El Viajero*[888], también representó *Ha llegado el barranco(casi una tragedia)*[889]. Junto a estos títulos se representaron textos de otros autores, como *Hacia las estrellas*, de Leónidas Andréiev, *La Gran Catalina*, de Bernardo Shaw, o *Jinetes hacia el mar*, de John Millington Synge.

Como ha evidenciado Félix Ríos[890], los ecos del *Teatro Mínimo* llegaron hasta la Península y recoge que el mismo Cipriano Rivas Cherif, cuando estuvo encarcelado en la década de los cuarenta, escribió en sus *Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español* que:

> *"(...) habla de los teatros artísticos ("Una redundancia dice él), cuyo objetivo es la reivindicación del arte frente al comercio. Entre esos teatros recuerda (todos los datos que maneja en la cárcel son sacados de su memoria prodigiosa, pues, lógicamente en esa situación no tiene ningún apoyo documental), la experiencia que llevan a cabo Claudio y Josefina de la Torre con su Teatro Mínimo de intención artística (...)."*[891]

Además, el mencionado investigador afirma que el teatro de los hermanos de la Torre fue una experiencia similar a la que se desarrolló en distintos puntos de la Península, cuya

[888] La obra fue estrenada previamente en 1926, en Madrid, en el *Teatro de Cámara de Carmen Monné*, el llamado *El Mirlo Blanco.* Veáse: GARCÍA DE MESA (2016), p. 190.

[889] En la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria se halla el *Fondo Josefina de la Torre* donde se conserva un programa de mano que afirma que se estrenó el 10 de octubre de 1927, junto con *Hacia las estrellas*, de Leónidas Andreiev. Ambos montajes fueron dirigidos por Claudio de la Torre. Por su parte, Josefina participó como intérprete teatral y musical en toda la velada.

[890] RÍOS (2007), pp. 237-249.

[891] RÍOS (2007), p. 241.

actividad se desarrollaba en locales de aforo limitado[892], como la del grupo *Caracol, Teatro Íntimo, El Mirlo Blanco, El Teatro Ecléctico* o *La Cancela Abierta*, entre otros[893].

De modo que les atribuye la intención de crear un teatro al margen de los grilletes e intereses comerciales y capitalista, en el que predominaban las comedias burguesas desde el siglo XIX y que perduró hasta bien entrado el siglo XX en las carteleras teatrales de nuestro país. Como recoge Rafael Fernández Hernández:

> *"(...) En definitiva, se pretendía crear no sólo un teatro independiente del comercial sino crear un nuevo público, como insistieron una y otra vez escritores de generaciones anteriores, como Unamuno o Azorín, y en esa tarea se comprometieron no sólo los De la Torre o Max Aub, sino Lorca con La Barraca o Casona con El Teatro del Pueblo."*[894]

Sin duda alguna, ese interés se comprueba por la puesta en escena de autores que se encontraban al margen de los circuitos teatrales, pero también lo hace desde un punto de vista de la escenografía que se desarrolló en cada montaje. Prueba de ello lo tenemos en la crítica que formuló Domingo Doreste-Fray Lesco que describe el espacio escénico que se recreó en dicho teatro cuando se estrenó en 1927 *Ha llegado el barranco (casi una tragedia):*

> *"En su casa de las Canteras, la familia de don Bernardo de la Torre y Comminges ha improvisado un teatro, y le ha bautizado con el nombre de «Teatro Mínimo». Un patio más largo que ancho sirve de estancia a los espectadores. Al fondo una ventana rasgada sirve de embocadura al minúsculo escenario, que es una de las habitaciones de la casa.*
>
> *Anoche tuvo lugar la tercera representación de este teatrito, donde la sencillez y el refinamiento parecen una misma cosa. En él se ha prescindido de todo relieve escenográfico y la representación se desliza sin más fondo que unos cortinajes. Es arte que se hace en casa (ya que en la ciudad no se hace); pero no se trata de un teatro casero. Quiero decir que no es arte de entretenimiento, sino de absoluta seriedad.*

[892] RÍOS (2007), p. 241.

[893] Para una mayor información sobre estos grupos recomendamos: VILCHES y DOUGHERTY (1997), pp. 193-202.

[894] FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (2007),p. 253.

Para Claudio de la Torre, autor dramático, este teatrito, que le permite ser director de escena en su propia casa, debe ser un juguete provechosísimo. Lo tiene todo, de puertas adentro: actores, cantantes, músicos, decoradores. Y le sobra gusto y sentido de modernidad. La compañía, a su vez, está dotada de un fino espíritu de comprensión.

La representación de anoche fue principalmente una evocación de arte rusa. Josefina y Paquita de la Torre cantaron en los entreactos números de Gretchaninoff y de Rachmaninoff, como un coadyuvante musical de un drama en tres actos de Leónidas Andreiev, arreglado para la escena española por Claudio.

Aunque Andreiev puede parecer un decadente después de los maestros mayores de la literatura rusa (Tolstoi, Dostoievski...) todavía es un hijo eminente de su raza. El drama Hacia las estrellas, sucede (y no digo que se desarrolla porque sería impropio) en un observatorio astronómico en lo alto de una montaña. Arriba, la serenidad de los cielos. Abajo, al pie de la montaña, el fragor, que no se oye pero se siente, de una revolución con ideales humanitarios. De los personajes (la familia del Director y algunos amigos) unos participan de la serenidad del cielo; otros, de las pasiones e ideales de la grey terrestre. Cada uno tiene su vibración cordial. En conjunto dan un acorde inarmónico de humanidad, pero acorde al fin.

También la cuasi tragedia de Claudio ha llegado el barranco ocurre en un vértice: la cúpula de una de las torres de nuestra Catedral. Es una fantasía bufa, con buena sal de la tierra. La población se ha inundado de tal manera que el agua rebasa de las campanas. Un Yeoward ha ido a parar a San Mateo. En la cúpula se reúnen hasta cuatro supervivientes, entre ellos un canónigo; y todo ello acaba ¡quién lo dijera! en un casamiento entre dos que se consideran ya viudos. Este nuevo Noé ha salvado la raza. El isleño no ha muerto.

Prescindo de adjetivos porque no es mi ánimo hacer una revista de teatro. Me contento con dar a conocer, casi por vía de ejemplaridad, este espectáculo de arte y este lindo teatro d cámara, donde se juega en serio.

Teatro Mínimo... pero yo sigo escribiéndolo con mayúsculas."[895]

[895] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 922-023.

Estas relevantes palabras del fundador de la Escuela Luján Pérez nos devela y afirma la ausencia de telones pintados y de cualquier atisbo escenográfico. Sin embargo, si observamos que las fotografías que se conservan en el *Fondo fotográfico Josefina de la Torre* de la Casa-Museo Pérez Galdós se corrobora que la ausencia de escenografías en sus montajes fue algo general y habitual, recurriéndose simplemente a una cortina como telón de fondo en el que aparece las siglas de los apellidos Millares-Torres fusionadas, como si fuera una especie de logo o marca de su *Teatro Mínimo* [Figs. 91 y 92].



Fig. 91. Fotografía de uno de los montajes organizados en el *Teatro Mínimo* de Claudio y Josefina de la Torre. c. 1927-1939. Casa-Museo Pérez Galdós.



Fig. 92. Fotografía de uno de los montajes organizados en el *Teatro Mínimo* de Claudio y Josefina de la Torre. c. 1927-1939. Casa-Museo Pérez Galdós.

No obstante, y por otro lado, en estas fuentes artísticas nos permiten afirmar también que recurrieron a otros elementos escénicos, como el uso de elementos de *attrezzo* y el empleo de la caracterización y del vestuario de los distintos intérpretes, adecuándose según el montaje y el personaje.

En este sentido, una de los más interesantes ejemplos que evidencia el uso de esos elementos se encuentra en la fotografía donde aparece una cúpula y el mar, ambos de carácter corpóreo, en el que se observa que los intérpretes dialogan e interactúan con ellos [Fig. 93]. Si recordamos la crónica de Fray Lesco, estos elementos se corresponden con en el estreno de *Ha llegado el barranco (casi una tragedia),* que Claudio de la Torre había acotado previamente en su texto de la siguiente manera*:*

> *"Sobre la cúpula de un campanario de la Catedral de Las Palmas, rodeados de aguas turbulentas, Justita y maestro Abel se sostienen como pueden. Expresiones de náufragos. Maestro Abel examina las piedras de la cúpula. Justita atiende con ansiedad."*[896]

[896] TORRE (1927), pp. 309-318.



Fig. 93. Fotografía de la producción *Ha llegado el barranco (casi una tragedia)* de Claudio de la Torre en el *Teatro Mínimo*. 1927. Casa-Museo Pérez Galdós.

Aunque ambas evidencias nos demuestran el gran peso de los dramaturgos canarios a la hora de llevar a cabo la ambientación escénica de sus obras, como ya vimos en la puesta en escena del drama de Tomas Morales y que se repetirá en infinidad de ocasiones a lo largo de nuestra investigación; lo que nos interesa en este momento es subrayar que la propuesta escenográfica que desarrollaron Claudio y Josefina en su *Teatro Mínimo* no tiene parangón en las producciones canarias. Es imposible saber si era resultado de una decisión consciente. Pese a que no disponían de un espacio teatral real, sí que disfrutaban de una posición económica y social que les facilitaba el uso de escenografías teatrales si hubieran querido en algún momento; pues además contaban con una amplía familia que gozaba de una profunda sensibilidad artística y que estaba compuesta con numerosos miembros dispuestos a colaborar en lo que fuera necesario. Por otro lado, tampoco podemos olvidarnos de las experiencias, propuestas y resoluciones escénicas del teatrillo de los Hermanos Luis y Agustín Millares aún eran recordadas por la familia.

En cualquier caso, lo importante es que sus puestas en escenas conectaron con una serie de reivindicaciones que tenían lugar fuera de las islas, como la defensa de la

simplificación del espacio escenográfico que realizó Miguel de Unamuno cuando estrenó su versión de Fedra en 1918:

> *"(...) Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico.*
>
> *Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad.*
>
> *Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica.*
>
> *Así, esta mi Fedra, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por lo tanto, - lo que la hace muy otra—esta mi Fedra puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana blanca de fondo—que simboliza un cuarto - una mesa de respeto y tres sillas para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto, los actores, y vestidos éstos con su traje ordinario de calle. No quiere necesitar esta tragedia del concurso de pintor escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero. Aspiro a que cuanto diga y exprese Fedra, por ejemplo, sea de tal intensidad trágica, que los espectadores —y sobre todo las espectadoras—no tengan que distraerse mirando como va vertida la actriz que la representa. Y que ésta tenga que atender más a la expresión del carácter que simboliza que a sus propios encantos personales—por grandes que estos sean—o a su elegancia en el vestir.*
>
> *El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático haciéndole volver a éste a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro todo lo que es ornamentación escénica. El que vaya a ver y oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo (...)."* [897]

3.1. La escenografía de José Hurtado de Mendoza para Tic-tac de Claudio de la Torre

Trazar la trayectoria del artista José Hurtado de Mendoza (1885-1971) ha sido siempre un quebradero de cabeza para los investigadores que lo han intentado. Las razones de ello

[897] UNAMUNO (28-10-1918), p. 12.

están, muy probablemente, en que su obra está diseminada entre Canarias y Cuba, tanto en colecciones privadas como públicas. Lo que ha dificultado en gran medida el conocimiento total de una de las figuras más importantes del panorama modernista y *art déco* canario[898].

Sobrino del escritor Benito Pérez Galdós, nació en la ciudad cubana de Trinidad pero pronto toda la familia se trasladó a la ciudad de Madrid y entre los años de la Primera Guerra Mundial se documenta su estancia en Gran Canaria. Parece ser que sus estudios primarios los llevó a cabo en la capital española, pero nada se sabe de sus estudios artísticos, salvo que intentó ingresar en la Escuela de arquitectura madrileña y estudió pintura y escenografía con Alejandro Ferrán y Fischermans, director del Museo de Arte Moderno de Madrid. De modo que se llega afirmar el carácter autodidacta de su quehacer artístico, aunque también su cercanía a otros artistas, como a Néstor Martín-Fernández de la Torre, de donde obtendría el conocimiento de diversas técnicas artísticas.

En 1925 abandona Canarias y se instala en Cuba, donde continuó su carrera artística. Regresó a España porque el gobierno cubano lo seleccionó para la decoración de un Pabellón dedicado a la Isla en la Exposición Iberoamericana que se celebró en Sevilla en 1929. En 1930, se documenta su presencia en Canarias, donde realizó una exposición para el *Círculo Mercantil* de Las Palmas de Gran Canaria, aunque participación en muestra canaria data de 1919, celebrada en el Gabinete Literario. Poco o nada se sabe de su estancia en la isla latinoamericana, donde pasó la mayor parte de su vida, exceptuando su participación como aviador en la Segunda Guerra Mundial, su dedicación a la docencia del dibujo y su vinculación con diversas instituciones y grupos artísticos cubanos[899].

Sin duda alguna, se hace necesaria una investigación que analice toda la trayectoria de este artista en donde se recoja su estancia en ambas islas atlánticas. Hasta el momento

[898] ALLEN (2000) pp. 272-273; GONZALEZ (2003), pp. 220-226; GONZÁLEZ (2015), pp. 49-52; LAZARO (1994), p. 113; MONTESDEOCA, pp. 38-39.

[899] RODRÍGUEZ DORESTE (1973), pp. 225-227.

sabemos que fue pintor, dibujante, ilustrador, caricaturista, cartelista y diseñador de interiores y de vidrieras[900].

Sin embargo, la relación de Hurtado de Mendoza con la escenografía no ha sido tratada como se debiera en la Historiografía artística canaria. Fue en 1971 cuando Juan Rodríguez Doreste lo define por primera vez como escenógrafo y no es hasta el 2008 cuando Jonathan Allen afirme su participación en la confección de la escenografía que diseñó en 1910 Nicolás Massieu y Matos para *La cena en Casa de Simón*, de Tomás Morales, rebautizada como *La Cena de Betania*[901]. Participación esta de la que no hemos hallado evidencias, como ya manifestamos en el apartado dedicado a esta obra. En 2015 Franck González afirma su aprendizaje escenográfico con Ferrán y Fischermans[902].

Realmente con este artista se reproduce también la tradicional falta de atención que en nuestro país han mostrado los historiadores del arte hacia la escenografía, actitud que ha cambiado felizmente en los últimos años en las actuales investigaciones. De este modo, han sido los especialistas dedicados a las investigaciones filológicas y literarias las que han subrayado la participación de Hurtado de Mendoza con la escenografía. Juan Manuel Reverón Alfonso y Roberto García de Mesa[903], especialistas en la producción literaria de Claudio de la Torre, han probado la participación de nuestro artista en la creación escenográfica de la obra de *Tic-Tac*[904], que el citado escritor estrenó en 1930 en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria.

De este modo, esta creación se encuadraría en el viaje que hizo Hurtado de Mendoza a España tras asentarse en Cuba. Pero no sería la primera vez que realizaría escenografías. Según hemos podido averiguar, a finales de la década de los veinte, entre 1927-1929, realizaría los diseños de vestuario y escenografías para los ballets *La Rebambaranda* y *El*

[900] ALLEN (2000), p. 272; ALLEN (2001), pp. 42-43; ALLEN (2000), p. 272; GONZALEZ, (2003), pp. 220-226; HERNÁNDEZ SOCORO (2006), p. 209.

[901] ALLEN, J. (2008), p. 30

[902] GONZÁLEZ (2015), p. 50.

[903] REVERÓN (2007) pp. 145-149 y 178-192; GARCÍA DE MESA (2012), pp. 113-192.

[904] Publicada por primera vez en 1932 y luego, nuevamente, con ciertas modificaciones y correcciones, en 1950. Para ver las diferencias entre las distintas publicaciones recomendamos: RÍOS TORRES (1985).

milagro de Anaquillé, con música de Amadeo Roldán y libreto de Alejo Carpentier[905]. En 1935 realizó lo propio para *La muerte alegre*, del autor ruso Nicolás Evreinoff y con música de Amadeo Roldán[906]. Según palabras del propio Carpentier, la vinculación entre Hurtado de Mendoza, Roldán y él mismo, fue bastante intensa, confirmando la participación de nuestro artista como escenógrafo:

> *"(...) Amadeo Roldán, su hermano Alberto y yo, nos encontrábamos cada noche en un café situado a cincuenta metro del Parque Central. Rubén Martínez Villena, José Manuel Acosta y Pepe Hurtado de Mendoza (que sería más tarde nuestro escenógrafo) venían algunas veces a charlar con nosotros. Amadeo llevaba una existencia laboriosa, explotando cotidianamente las cuatro cuerdas de su violín. (...) De esta frecuentación de cada día surgieron dos obras de una importancia capital para la música cubana: la rebambaramba y El milagro de Anaquillé (...)."*[907]

Por tanto esta colaboración de Hurtado de Mendoza nos presupone que su formación como escenógrafo se completaría en Cuba, donde se iniciaría en esta rama artística. No obstante, debido a las dificultades que hemos encontrado para el acceso a otras fuentes que nos aporten más conocimientos sobre estos montajes, nos centraremos fundamentalmente en el montaje de *Tic-Tac* que es, a tenor de la documentación consultada, y según hemos podido averiguar, la única incursión en la creación de espacios teatrales que realizaría en Canarias.

La cercanía a los círculos que frecuentaban, tanto Claudio de la Torre como José Hurtado de Mendoza, en el que también se encontraban Néstor, Alonso Quesada, Saulo Torón, entre otros[908], puede explicarnos la decisión que designara que nuestro artista fuera el responsable de la escenografía de la obra teatral que tratamos. Sin duda alguna, los precedentes que había tenido en Cuba en esta rama, relatados previsiblemente por él mismo, influyeron positivamente en esta decisión. En cualquier caso, fue la compañía de Pepe Rumeu, de paso por Canarias, la encargada de llevar a cabo el montaje del texto,

[905] CARPENTIER (1986), pp.425-427. LLEANA BOUDET (2011), pp. 122-129.

[906] LLEANA BOUDET (2011), p. 130.

[907] CARPENTIER (1986), p. 425.

[908] RODRÍGUEZ DORESTE (1988) p. 242.

siendo su estreno absoluto el 6 de marzo de 1930 en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. El montaje itineró a Las Palmas de Gran Canaria, donde se representó en el Teatro Pérez Galdós el 1 de abril del mismo año.

Creemos necesario en este momento recalcar la importancia de la pieza teatral de Claudio de la Torre, pues ello nos servirá para valorar en su justa medida la importancia del trabajo del sobrino de Pérez Galdós.

Según ha defendido el investigador Roberto García Mesa, *Tic-tac* es:

> *"(...) una de las obras más importantes de teatro de vanguardia que se escribió en España durante los años 20."*[909] .

Ello explicaría las distintas ocasiones en que se ha llevado a escena, incluso que en la década de los sesenta se emitiera por televisión[910].

No es ningún despropósito considerar que su autor no solo ha pasado a la Historia por ser uno de los más prolíficos escritores españoles del siglo XX, llegando a ser integrante del grupo de la *Revista de Occidente,* sino también por ser uno de los relevantes directores teatrales (fue durante el franquismo director del madrileño Teatro María Guerrero) y cinematográficos de este país. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar es su faceta teatral, y más concretamente la desarrollada entre los años veinte y principio de los treinta, su primera etapa [911], donde se inserta el texto del que hablamos.

---

[909] GARCÍA MESA (2012), p. 565.

[910] REVERÓN (2007), p. 289.

[911] Juan Manuel Reverón en su citada obra, *Vida y obra de Claudio de la Torre,* identifica en la trayectoria teatral de Claudio de la Torre (1895-1973) dos etapas bien diferencias y explicables porque entremedias dedicó unos diez años de forma exclusiva a tareas cinematográficas y dejó en segundo plano su faceta como creador literario y teatral. En este primera etapa, además de *Tic-Tac*, Roberto García de Mesa, también encuadra *El poeta de Bagdad* (1918), *Espigas* (1918-1920), *El viajero* (1920), *Un héroe contemporáneo* (1925), *Ha llegado el barranco (casi una tragedia, cuento dramático*) (1927), *Compas (ensayo en un acto)* (1929) y *Paso a nivel* (1930). En estos textos aparecen muchas de las características que hacen definir a *Tic-Tac* como teatro de vanguardia. Véase: GARCÍA MESA (2012), pp. 87-224.

Estéticamente vinculada con el simbolismo, el expresionismo, el neobarroco y el surrealismo, según sus investigadores, el vanguardismo de *Tic-tac* radica, entre otros elementos, en tratar por primera vez en el teatro español el psicoanalismo freudiano al tiempo que la catalogan como una obra de tesis ya que se debate temas relacionados con el marxismo y las formas de trabajo producto del capitalismo, así como otras cuestiones morales vinculadas con el tema de la muerte y el suicido[912].

Centrándonos en la producción en la que participó Hurtado de Mendoza, el texto que sirvió de base para el montaje es el de los años treinta, dividido en tres actos con siete cuadros escénicos[913]. En este sentido, Reverón y García de Mesa reconocen que las principales fuentes para reconstruir la historia y avatares de este montaje se encuentran el prólogo que Claudio redactó para la edición de 1950 y las notas y críticas que se generaron en torno a la obra por los principales diarios locales.

Los citados investigadores llegan a la conclusión que lo relevante del mencionado prólogo es preciosamente lo que no cuenta puesto que en él no alude en ningún momento al montaje que la compañía Pepe Rumeu realizó en Canarias en 1930. Por otro lado, a pesar de este mutismo, que suscita a múltiples interpretaciones, Claudio reconoce las dificultades que experimentó para conseguir que su obra se estrenase mediante la narración y reconocimiento de todos los agentes a los que recurrió para conseguir tal fin:

> *"(...) Escribí Tic-tac en 1925, pero no se estrenó hasta 1930. No oculto, naturalmente, que me parecieron cinco años interminables los que transcurrieron de uno a otro. Llegué incluso a pensar, con esa natural inclinación del hombre a sentirse perseguido, que se cometía conmigo una injusticia. (...) He perdido la cuenta de las veces que Tic-Tac estuvo a punto de estrenarse. Cada verano, en mis vacaciones en Canarias, recibía una carta cariñosa de Santiago Artigas, por ejemplo, prometiéndome el estreno para la próxima temporada. Durante los inviernos venía yo a Madrid y me dedicaba, con verdadera asiduidad, no sólo a recordar su promesa al excelente actor, sino a leer mi obra a*

[912] Para un profundo análisis sobre la naturaleza de *Tic-tac,* recomendamos el citado estudio de García Mesa, donde recoge además distintas valoraciones de anteriores estudiosos que han tratado el texto de Claudio: OLIVA (2005), pp. 361-378; PERDOMO HERNÁNDEZ, G. (1995); REVERÓN (2007); RÍOS (1985).

[913] TORRE (1932).

cuentos quisieran escucharla. (...) En este terco batallar por el estreno no me encontraba solo. Tuve muchos amigos generosos que se sumaron a mi combate particular. Salvador Dalí[914] *me hizo por entonces unos bocetos, que aún conservo, para los decorados de la obra. Melchor Fernández Almagro, Miguel Pérez Ferrero y Francisco Lucientes, escribieron hablando de Tic-Tac antes de estrenarse. Visto, sin embargo, lo inútil de todos los esfuerzos, don Ramón del Valle Inclán llegó a proponerme que confiara el estreno a una de las compañías de arte que él formaba por entonces, en unión con Cipriano Rivas Cherif (...) En 1928, en fin, tuve la clásica rebeldía de enviar mi obra a París, (...) Conocí personalmente a M. Lugné Poe (...) En las Palmas pasé todo el año 1929. En 1930, de paso por Madrid, camino ya de los Estudios de la Paramount, en Joinville, fui una noche al Café Castilla. Allí me presentaron a un gran actor que acababa de llegar de América: Fernando Soler, (...) Alguien debió decirle a mi nuevo amigo que yo también escribía comedias. Soler, amablemente, me preguntó si tenía alguna para él. Duró un segundo, pero fue demasiado intensa la tentación. Conteniendo la risa, que aún no sé de dónde me brotaba, le propuse la lectura de Tic-Tac. Fernando Soler oyó la lectura en silencio. Al terminar, me dijo sencillamente, como quien dice la cosa más natural del mundo: "Será mi primer estreno en octubre". Y así fue. El 2 de octubre de 1930 recibía yo de su mano, en el escenario del Infanta Beatriz, aquella alegría que había esperado cinco años. Hasta el final, Tic-Tac me reservó sorpresas. (...)"*[915]

De modo que son las notas y críticas de la prensa canaria las fuentes fundamentales para conocer el estreno absoluto de *Tic-Tac*, siendo las elementales, al mismo tiempo, para conocer el trabajo de Hurtado de Mendoza en él[916].

---

[914] Según Almeida, en los intentos de estrenar la obra en París, Claudio solicitó a Salvador Dalí la realización del diseño de las escenografías para su estreno en la ciudad de la luz. Pero, a causa de su tardanza, recurrió a su primo, el pintor Néstor, para que realizara el trabajo que el de Cadaqués no cumplía. Sin embargo, en el último momento Dalí le envió los bocetos de escenografías de carácter surrealistas que requería, custodiándose en la actualidad en las colecciones privadas de los descendientes del escritor, como ha evidenciado el investigador Roberto García de Mesa, quien sacó a la luz dichos diseños. Véase: ALMEIDA (1995), p. 32; GARCÍA DE MESA (2014), pp. 60-94.

[915] TORRE (1950), pp. 5-12.

[916] Juan Manuel Reverón afirma que el artista Francisco Bonnin colaboró en la confección de los decorados que Hurtado diseñó. Pero, como ya sucedió en el caso de Nicolás Massieu y Matos, no hemos hallado evidencias de dicha colaboración. Aunque no sería descabellado que lo hubiera hecho, como ya hemos

El estreno se produjo el 6 de marzo de 1930 en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife[917], como resultado de una producción de la compañía de Pepe Romeu[918], que se encontraba en la Isla, según los anales de Francisco Viera, desde el 12 de febrero de 1930 llevando a cabo una temporada teatral en las Islas Canarias[919]

A diferencia de anteriores pintores que realizaron escenografías, la actitud de la prensa hacia Hurtado de Mendoza fue totalmente distinta puesto que se le dedicó una especial atención a su trabajo como realizador de la escenografía, tanto en Tenerife como en Gran Canaria. Se llegó, incluso, a estar a la misma altura que el autor dramático en cuanto a la popularidad y atención. Ello explicaría dos artículos de prensa que son de gran importancia para conocer su trabajo. El primero, la noticia de su llegada a la capital tinerfeña el 20 de febrero de 1930[920]; y el segundo el amplio artículo donde el redactor afirma que se estableció en un pequeño taller en lo alto del teatro Pérez Galdós, donde realizó lo bocetos escenográficos y que, tras ellos, se dispuso a elaborar unas decoraciones basadas en telones pintados:

> *"(...) Conocemos aquí al dibujante, al caricaturista, sus empeños de antaño; de ellos aquella Exposición regional en el Gabinete literario y su labor en la Habana hasta los presentes días. Ahora llega: el escenógrafo Pepe Hurtado de Mendoza. (...)*
>
> *Pepe Hurtado lleva bastante avanzadas las decoraciones de la obra; como que tiene concluidos los dibujos de todos los tres actos y comenzada su pintura. Ha hecho, previo acuerdo con el autor, una sintética adaptación de la obra, para las bambalinas; con cariños de paisano y de artista.*

dicho en otras ocasiones, debido a la dificultad que existe a la hora de crear los telones pintados. También pudiera ser una confusión del investigador puesto que Francisco Bonnin y Manuel López Ruíz fueron los encargados de la creación del montaje de *Ajijides,* de Leoncio Rodríguez, que la compañía de Pepe Romeu también montó durante la misma temporada. Véase: VIERA (1968), p. 368 y REVERÓN (2007), p. 183.

[917] <<Teatro y cine en esta capital>> (05-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.

[918] <<Próximo estreno de Tic-Tac>> (24-02-1930). *El Progreso*, p. 1.

[919] VIERA (1968), p. 366.

[920] <<Noticias>> (20-02-1930). *El Progreso*, p. 3.

Cinco cuadros—uno se repite en el último—para los tres actos que tiene la obra. Son ambos: dos interiores y tres exteriores, sobre motivos del tema escénica, acabados y desconcertantes.

Acabados: por la técnica original y el colorido audaz. Desconcertantes: por la distribución de planos, perspectivas, etc… del tema decorativo: blancos, rojos, negros, azules, cosas, prismas, ordenados geométricamente para la intuición."[921]

De esta nota podemos entresacar datos importantísimos para conocer el trabajo de Hurtado de Mendoza. Primero, que difunden una faceta totalmente nueva de nuestro artista, aunque no era la primera vez que se enfrentaba a ella, pues recordemos que en Cuba realizó escenografías. Segundo, que sufrió el peso de las acotaciones del dramaturgo a la hora de crear sus escenografías, práctica habitual en las producciones de autores teatrales canarios donde éstos tenían gran peso en las tareas de dirección[922]. Y, finalmente, que la técnica escénica empleada para la creación de sus ambientes teatrales fueron telones pintados basados en previos bocetos escenográficos que él mismo diseñó y que nos prueban que existieron en algún momento, estando a día hoy en paradero desconocidos.

Las críticas del montaje, tras el estreno en Tenerife, reconocieron el carácter vanguardista del montaje y del texto de Claudio de la Torre, aunque subrayaron también el desconcierto que suponía entre el público, y en ellos mismos, al estar acostumbrados a las típicas comedias burguesas[923]. Por su parte, el trabajo y decorados de Hurtado de Mendoza fueron valorados positivamente. A pesar de este excepcional cambio de actitud de la prensa, mantuvo la misma tónica de mera valoración, aunque reconocen que la escenografía del cementerio, correspondiente al cuadro cuarto del acto segundo, la más impactante de todas las propuestas:

---

[921] <<El decorado de una obra del escritor canario Claudio de la Torre. La obra escenográfica de Hurtado de Mendoza>> (01-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

[922] EL propio Claudio se había traslado a Santa Cruz de Tenerife para supervisar los ensayos del montaje. Lo que es un indicativo más de su peso en la producción. Véase REVERÓN (2007), p. 183.

[923] <<Estreno de Tic-tac>> (07-03-1930). *El Progreso*, p. 1; BAMBALINA (07-03-1930), p. 2.

"(…) Para dicha obra pintó unas notables decoraciones, de marcada originalidad y modernismo escenográfico, el joven y reputado artista canario José Hurtado de Mendoza, las que fueron muy elogiadas, sobre todo, la del Cementerio"[924].

Por su parte, las críticas en Gran Canaria, en un primer momento, reproducen las vertidas en Tenerife puesto que no fue hasta el 1 de abril cuando la compañía de Rumeu estrenó la obra en la isla natal del autor dramático[925]. Sin duda, el hecho de la grancanariedad de Claudio, supuso que subjetivizaran todas las críticas vertidas sobre el montaje puesto que sobrevaloraron positivamente toda la producción[926]. Ello fue extendido a la participación de Hurtado de Mendoza, que aunque no describieron sus escenografías sí que subrayaron el seguimiento que realizó de las acotaciones del texto:

"(…) Pepe Hurtado se compenetró con el autor con precisión absoluta, para él fué también el éxito de anoche, en el que participaron todos los intérpretes.(…)" [927]

"(…) Sería necesario rehacer nuestra impresión crítica, porque todo cuanto hemos dicho de la obra literaria debe aplicarse a la obra pictórica.

El espectador no sabrá separar la una de la otra en las rememoraciones del estreno; de tal suerte la escena se acopla y completa la acción y el diálogo.

Cabe aquí, después de este ensayo, examinar a la luz de esta comedia donde empieza el teatro y acaba la pantalla. De tal modo coinciden y se ajustan los juegos de luces de la escenografía, con los juegos de pasiones de los personajes. Las ironías de la pluma con las del pincel y el panorama de las almas con el panorama de la escena. Hay dos cuadros de Un humorismo definitivo: el segundo y el cuarto, y otros dos de un concepto trágico que prestan a la acción sus tonos sombríos: el primero y el tercero. Y en el cuadro quinto,

[924] BAMBALINA (07-03-1930), p. 2.

[925] <<El estreno de esta noche, Tic-Tac, de Claudio de la Torre>> (01-04-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

[926] <<En el Pérez Galdós. Estreno de Tic-Tac de Claudio de la Torre>> (02-04-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 2. RIAL (02-04-1930), p. 12; RIAL (03-04-1930); p. 3; GARCIA MARTÍN (2011-b), pp. 955-956.

[927] <<En el Pérez Galdós. Estreno de Tic-Tac de Claudio de la Torre>> (02-04-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

una de las más sencillas y formidables totalizaciones escenográficas que hemos visto cristalizar en un telón de foro.

Ya dijimos ayer que la escenografía de Pepe Hurtado es, a veces, una colaboración."[928]

Por tanto, el común denominador de todas informaciones, tanto en Tenerife y Gran Canaria, es el gran reconocimiento social que experimentó Hurtado de Mendoza en este montaje, estando su trabajo a la misma altura que la de Claudio de la Torre; como se demuestra también en la cena que se celebró tras estreno en homenaje a ambos artistas[929]. Pero no debemos olvidar que, en la práctica, su trabajo estuvo bastante limitado puesto que tuvo que seguir las directrices previas que el dramaturgo había establecido en su texto.

La ausencia de fuentes artísticas hasta el momento, tales como bocetos de escenografías o fotografías del montaje, nos dificulta conocer de forma completa el trabajo escenográfico de Hurtado de Mendoza. Por ello, tratar de aventurar un perfil expresionista o futurista[930] con el que se ha tildado su montaje escénico, es un tanto arriesgado, mas si no existen dichas fuentes. Además, según aquellos investigadores que han analizado la obra del sobrino de Pérez Galdós, su estilo estaría cerca del modernismo y del *art déco*[931]. Ello nos hace pensar que quizás su decorado se vinculara con estos lenguajes antes que a la vanguardia artística, como prueba el artículo de prensa que se publicó previo al estreno de *Tic-Tac* que citamos más arriba[932]. No obstante, conviene aclarar que esta teoría estaría dentro del campo de las hipótesis ya que nuestra imposibilidad de hallar de imágenes sobre esta producción nos obliga a ello.

En cualquier caso, a partir de esta colaboración de Hurtado de Mendoza con Claudio de la Torre, en los años treinta del siglo pasado, podríamos confirmar el inicio de la generalización y consolidación del recurso y uso de un artista plástico como responsable

[928] RIAL (03-04-1930), p. 3

[929] <<Homenaje a Claudio de la Torre y Pepe Hurtado>> (21-04-1930). Diario de Las Palmas, p. 2.

[930] GARCÍA DE MESA (2012), p. 126.

[931] ALLEN (2000), p. 272-273.

[932] <<El decorado de una obra del escritor canario Claudio de la Torre. La obra escenográfica de Hurtado de Mendoza>> (01-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

de los aspectos escenográficos en las producciones teatrales netamente canarias, como comprobaremos a continuación en las diversas intervenciones teatrales que llevaron a cabo los alumnos de la llamada insigne Escuela Luján Pérez.

4. El afianzamiento de la vanguardia artística sobre los escenarios: los alumnos de la Escuela Luján Pérez

En 1917 comenzó la andadura de la llamada Escuela de Luján Pérez[933], un espacio para la experimentación y el aprendizaje que disfrutaron los jóvenes grancanarios interesados por el arte y que transformó el panorama artístico a partir de la segunda década del siglo XX:

> *"(...) entran muchachos: Felo, Santiago, Miguel. Los veinte años, aún, no han hecho su pirueta sobre la vida de estos muchachos. Todos están reunidos. Una sola persona rompe la línea juvenil: el director, Fray Lesco. Los muchachos hablan, trabajan; unos sobre tableros recubiertos de papel blanco, nítido, trazan líneas negras; otros, sobre paletas policromadas [...] van mojando sus pinceles; otros empuñan gubias, puntillas, horadan, rompen, perfilan siluetas sobre madera; otros, cincel en mano, tallan piedras; otros amasan barro y luego, con palillos finos, planos, desbastan las superficies. Así comienzan las noches de todos los días, escarbadas por inquietudes espirituales, y se realiza una labor excelente, grandiosa, la más destacada que haya podido acometer una generación joven en nuestra isla."*[934]

Su significación e importancia es de tan magnitud que creemos conveniente comenzar este apartado tratando la génesis de esta institución libre de enseñanza puesto que consideramos que estableció las bases que explican que algunos de sus más destacados alumnos se enfrentaran a la creación escenográfica en distintos momentos de sus vidas.

Nació oficialmente tras la publicación en 1917 del conocido artículo *Los decoradores del mañana* en el diario grancanario *La Crónica*[935]. Fue escrito por *Fray Lesco*, pseudónimo de Domingo Doreste, principal ideólogo y promotor de este centro de formación que

[933] Su propuesta estaba relacionada con el intento de superar el atraso cultural que vivía la ciudad de Las Palma de Gran Canaria, y en general toda Canarias, en todas las facetas del arte como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Véase: LESCO (1915), pp. 153-154

[934] ALAS (1929). Extraído de GARCÍA MARTÍN (2001-a), p. 987.

[935] LESCO (1917), pp. 137-139

supuso el punto de arranque de una vanguardia artística propia, original y conectada con el clima artístico europeo.

Esta afirmación no es nada arbitraria sino que está corroborada por sus principales investigadores[936] y protagonistas[937], pues en ella se desarrolló un sistema pedagógico novedoso en la Isla de Gran Canaria que, encontrándose al margen de las academias artísticas que habían comenzado a funcionar en el Ochocientos, se basó en una formación al *plein art;* es decir, en la acción de pintar al aire libre que habían comenzado a desarrollar los impresionistas[938] y que conocían perfectamente sus primeros profesores, Juan Carló[939] y Nicolás Massieu y Matos[940], tras haberse formado en la capital parisina. Junto a ellos estuvo en sus orígenes Enrique García Cañas, arquitecto funcionario del Cabildo de Gran Canaria. Pero este primer grupo docente pronto se desintegró por la salida de la institución de dos de sus profesores, quedando Carló hasta su muerte, en 1927, como único profesor de la Escuela, donde se impartieron las clases de dibujo, modelado y pintura[941].

Además de ello, la formación de los alumnos se complementó con tres actividades antiacadémicas fundamentales que influyeron en gran medida en la estética artística que luego desarrollaron y que justifica su importancia como primer movimiento artístico de

---

[936] CARREÑO (1992), pp. 36-53; CASTRO BORREGO (2008), pp. 113-176; SANTANA, L. (1998); VV.AA. (1993).

[937] Importantes son los testimonios de los antiguos alumnos que se pueden hallar la prensa de la época, recogidas por sus principales investigadores, aunque referencias obligadas son las conferencias que impartió Felón Monzón en 1958, 1969 y 1983 con los siguientes títulos: <<La Escuela Luján Pérez y el Arte Moderno>>, <<50 años de pintura y escultura en Gran Canaria>> y, nuevamente, <<La Escuela Luján Pérez y el Arte Moderno>>. Recogidas en GONZÁLEZ (2001-b), pp. 253-266, 415-428 y 464-479. También es relevante la reflexión que sobre la Escuela realizó: RODRÍGUEZ DORESTE (1960), pp. 139-188.

[938] CARREÑO (1992), p. 43. Como afirma esta investigadora, aunque es verdad que algunos pintores decimonónicos canarios habían recurrido a la pintura plenairista, como Nicolás Alfaro Brieva y Valentín Sanz Carta, nunca antes se había normalizado una enseñanza de este tipo.

[939] RODRÍGUEZ DORESTE (1982), pp. 25-27.

[940] HERNÁNDEZ SOCORRO (2005-a).

[941] SANTANA (1993), p. 22.

carácter canario de nuestra Historia del Arte. En primer lugar, expediciones y excursiones instigadas por Pancho Guerra (1909-1961)[942] al interior de Gran Canaria para tomar apuntes del natural donde los estudiantes establecieron contacto con los tipos humanos, el real paisaje rural isleño y los yacimientos de la población aborigen[943]. En segundo lugar, las visitas a el Museo Canario, cuya misión giraba en torno a la conservación de los restos arqueológicos de esa antigua civilización, donde los alumnos colaboraban en la limpieza y clasificación de las piezas custodiadas que les serviría de fuentes de inspiración en sus posteriores obras. Y en último lugar, las conferencias que impartieron diferentes artistas consagrados afines a este tipo de enseñanza, en el que destacó el escritor Alonso Quesada que charlaba de sus artistas predilectos, de su obra y llegó a recitar sus poemas en el que les mostraba la esenciabilidad trágica de la insularidad del paisaje grancanario[944] ofreciéndoles *"(...) motivos de reflexión y de traducción plástica (...)"*[945].

Todo ello desembocó en el desarrollo de una estética inédita y singular en el panorama artístico español y que en la Historiografía del Arte canario se denominó a partir de los años setenta como *Indigenismo* [946]. No obstante, en la actualidad, este término está siendo objeto debate y de revisión puesto que algunos investigadores consideran que es mejor hablar del arte, estética, lenguaje o movimiento de los alumnos de la Escuela Luján Pérezdebido a su ausencia de connotación política y en el deseo de evitar su confusión con los movimientos indigenistas latinoamericanos.

En cualquier caso, según Pilar Carreño, las obras artísticas que estos alumnos desarrollaron se caracterizaron por conjugar tres ingrediente fundamentales: la utilización

[942] Escritor y periodista de origen grancanario que tendrá una gran presencia en este capítulo ya que fue uno de los principales dramaturgos que recurrió a artistas plásticos vanguardistas para la puesta en escena de sus obras. El doctor en Historia del Arte Franck González es uno de sus principales investigadores de su trayectoria y biografía.

[943] BORREGO CASTRO (2008), p. 118-119.

[944] BORREGO CASTRO (2008), p. 148.

[945] SANTANA (1998), p. 17.

[946] Término no usado por los propios artistas ni por la crítica puesto que en su momento se pensó que era un nuevo regionalismo en contraposición a otro antiguo y que se consideraba ya obsoleto. Véase SANTANA (1998), pp. 45-47 y CASTRO BORREGO (2008), pp. 128-135.

del paisaje agreste grancanario en que se incluía la flora endémica isleña; el empleo de la arquitectura popular, especialmente la desarrollada por los campesinos; y la representación del campesinado sureño, en ocasiones con aspectos negroides, prestando por primera vez atención hacia el continente africano, donde los hombres:

> *"(...) llevan sombrero, y las campesinas lucen la mantilla o el pañuelo, o bien portan piezas cerámicas aborígenes (...)."*[947]

No obstante, es necesario decir que cada artista recurrió a estos elementos según sus propias necesidades; pero, en general, son los elementos iconográficos inconfundibles de la estética de los alumnos de la Escuela Luján Pérez. La presentación pública y oficial de sus propuestas tuvo lugar en la Segunda Exposición Colectiva de 1929[948], celebrada en el número 91 de la Calle Mayor de Triana. Esta muestra también se exhibió al año siguiente en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife[949] y en el Salón de Actos del Ayuntamiento de la Orotava de Tenerife, donde diferentes intelectuales de la Isla vecina, como Ernesto Pestana Nóbrega, Eduardo Werstherdal y Pedro García Cabrera[950], reconocieron y elogiaron la modernidad de sus pinturas fomentando que se irradiaran sus logros en nuevos planteamientos teóricos, como el que desarrolló García Cabrera en su ensayo *El Hombre en función del Paisaje*[951].

Cabe destacar que es obvio que el desarrollo de esta propuesta estética no fue producto de la ciencia infusa sino que es el resultado de unas influencias concretas y en el que encontramos similares referencias en otros contextos. Hay quien ha establecido similitudes entre el indigenismo mexicano y el canario, pero ambos son componentes totalmente distintos en cuanto que el primero tuvo una fuerte relación con la política, pues

[947] CARREÑO (1992), p. 50.

[948] La primera se había celebrado en 1919.

[949] CASTRO BORREGO (2008), p. 117.

[950] CARREÑO (1992), pp. 46-47.

[951] CASTRO BORREGO (2008), pp. 125, 128 y 146-157.

era un arte al servicio de la revolución mexicana, mientras que en el canario no se dio tal cosa y se encontraba en un contexto político, social y económico totalmente distinto[952].

Por su parte, las influencias concretas que se encuentran en las obras indigenistas creadas por los artistas de la Luján Pérez, debemos destacar la obra de *Realismo mágico: post impresionismo*, de Franz Roh[953], publicado por la *Revista de Occidente* en 1927, promotor de la Nueva Objetividad que se desarrolló en la década de los veinte en Europa[954]; y también la utilización de distintos planos de clara herencia del cubismo, cuyo conocimiento era resultado de la facilidad que suponía la recepción y la producción autóctona de distintas revistas de arte[955]:

> *"(…) Una y otra vez se ha querido apuntalar la idea de que la Luján Pérez era en estos años una suerte de laboratorio aislado en donde espontáneamente se generó un arte <<netamente canario>> por artistas autodidactas. Nada más lejos de la realidad: la Escuela entre 1929 y 1933 era un singular espacio de interferencia y uno de los núcleos de vanguardia de España. (…) nuestros jóvenes artistas estaban bien informados acerca de lo que ocurría en el exterior: se seguía la prensa española y el núcleo de intelectuales y periodistas canarios en la capital mantenía al tanto a los que permanecían aquí. Eso sin olvidar el hilo directo que artistas como Néstor Martín de la Torre (…), el escultor Juan Márquez o Claudio de La Torre (…) mantienen con París; o Hurtado de Mendoza con La Habana. (…) Serán estos artistas quienes pongan de manifiesto en sus obras las referencias al clasicismo de Dalí —caso de Rafael Clares y Oramas— o la huella de los pai-sajes de Kanoldt, con sus pétreas construcciones, muy presentes en los paisajes más metafísicos de Oramas. Felo Monzón, siguiendo un modelo muy próximo a los postulados minoristas cubanos, hace de la ciudad —y más concretamente de los riscos— y de las clases populares los protagonistas de su pintura intercalando piteras y cardones, trasliteración de las plantas fetiche de los postexpresionistas Kanoldt y Scholtz. Nace así su síntesis canaria, en la que subyace la mirada literaria de la escuela expresada por*

[952] Aunque es cierto que algunos artistas que habían formado parte de esta escuela tuvieron un claro activismo, como Felo Monzón o Santiago Santana. Véase: CASTRO BORREGO (2008), pp. 135-136 y 223-227.

[953] GONZÁLEZ, F. (2001-b), p.51.

[954] BOZAL, (2013)

[955] CARREÑO (1992), p 51.

Unamuno, por Espinosa y por su amigo Guerra. Los riscos hacen así su entrada en la historia del arte en Canarias, y se convierten, de la mano de Oramas, Felo Monzón y Santiago Santana en una de las señas de la nueva pintura (...)."[956]

En suma, todas estas referencias e investigadores citados, nos demuestran el conato de modernidad y vanguardia que supuso la formación de la Escuela Luján Pérezno solo en panorama de la Historia del Arte canario, sino del Arte español en general.

No obstante, tan solo una mínima parte de los que alumnos que ingresaron en ella llegaron a desarrollar una labor profesional plenamente artística y de reconocimiento público[957]. Además, tan solo tenemos evidencias de encargos escenógrafos desarrollados por parte de Felo Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana, Plácido Fleitas, Cirilo Suárez y Jesús Arencibia, que en momentos distintos de la pasada centuria decidieron por diversos motivos enfrentarse a este tipo de creación. Pero antes de abordar cada caso, conviene reflexionar primero sobre la formación que recibieron puesto que en ella hallaremos las bases que nos aclararan por qué se enfrentaron a esta manifestación artística.

4.1. Fray Lesco, el teatro y los alumnos

Si el denominador común de los artistas antes mencionados fue su aprendizaje en la Escuela Luján Pérez, es lógico que consideremos la relación con Fray Lesco-Domingo Doreste como el punto de partida de las posibles primeras herramientas y conocimientos escénicos que podrían haber adquirido.

Domingo Doreste[958] (Las Palmas de Gran Canaria, 1868-1940) puede considerarse unos de los más sobresalientes pensadores que el Archipiélago canario ha proporcionado a la

[956] GONZÁLEZ (2015), p. 49.

[957] Es importante destacar que a muchos de ellos se les ha tildado de poca soberbia y ambición debido a que la mayoría tuvo una cierta predisposición por permanecer y desarrollar su trabajo fundamentalmente en su Isla natal hasta el final de sus días.

[958] Para un mayor conocimiento de su vida y obra, recomendamos, por un lado, la biografía que escribió Juan Rodríguez Doreste y la investigación doctoral sobre su producción literaria y pensamiento que llevó

Edad de Plata de la Cultura Española. Se formó como abogado en Salamanca y Madrid; en la primera cursó la licenciatura, donde entabló una estrecha amistad con Miguel de Unamuno; y en la segunda ciudad obtuvo el título de Doctor. Apasionado y curioso por la aventura, viajó a otros países, como Alemania e Italia. Sin embargo, su figura pasará a la historia por ser un hombre polifacético de las letras ya que fue escritor, periodista, poeta, dramaturgo, traductor y crítico de arte. Colaboró con numerosas publicaciones periódicas y llegó a fundar su propio periódico, *La Mañana* (1904-1915), junto a Rafael Ramírez Doreste.

Criticó en numerosas ocasiones la pasividad de la juventud, alentándoles a que se formaran y lucharan por su ilusiones ya que consideraba que ellos eran la base del cambio que requería España, embarrada en los infinitos casos caciquiles y corruptibles que predominaron en nuestro país hasta bien entrado el siglo XX. Apoyaba además la libre autonomía de la Universidad al margen control externo por parte del Estado o la Iglesia[959].

Por tanto, su formación como humanista, y su posición ante los jóvenes y la educación, explican en cierto sentido el inicial proyecto de creación de la Escuela Luján Pérezy también su compromiso con los alumnos:

> *"(...) De vez en vez Fray Lesco, el creador de la magna casa, siembra en el ambiente y en los espíritus la fecunda inquietud de una nueva enseñanza. Dirige la Escuela y pone en sus consejos todo el acendrado entusiasmo, toda la mística devoción que por el arte siempre ha sentido. Pronto organizará un ciclo de conferencias veraniegas, en el que modestamente compartiremos su labor (...)."*[960]

Lo que nos justifica las conferencias que se celebraron en la Escuela y que fueron fundamentales para conectar a los estudiantes con el ambiente cultural de la época, en las que participó no solamente Fray Lesco sino también otros intelectuales. Según Rodríguez

---

a cabo María del Carmen García Martín. Véase: GARCÍA MARTÍN (2001-a); RODRÍGUEZ DORESTE (1978).

[959] GARCÍA MARTÍN (2001-a), pp.47- 51.

[960] RODRÍGUEZ DORESTE (13-05-1927), p. 1.

Doreste, estas se impartirían desde su fundación hasta el estallido de La Guerra Civil de forma estable todos los sábados:

> *"Desde su fundación en 1918 hasta el año 1936, es decir, por espacio de dieciocho años consecutivos, las conferencias semanales de los sábados del curso, rara vez suspendidas, fueron norma habitual, complementaria de las enseñanzas. Desde entonces sólo han sido suceso ocasional."*[961]

En este sentido es interesante el hallazgo de la investigadora Carmen García Martín porque ha sacado a la luz veintitrés conferencias que impartió Domingo Doreste en la Escuela y a las que denominó *Lecciones de arte*. Cinco se corresponden con el año 1922, siete de 1925 y once de 1929[962]. Todas ellas las ha transcrito en su tesis doctoral[963] y, reconociéndole su mérito, debemos subrayar la importancia de este hallazgo puesto que es de vital trascendencia al poder comprender y tener en cuenta la base formativa de los alumnos que integraron este centro.

En las impartidas en 1922, Fray Lesco reflexiona desde un punto de vista conceptual y estética sobre la creación al reconocer la ausencia de barreras entre los artistas así como del concepto de estilo y de la utilidad del Arte y del valor del objeto de creación como expresión personal y de libertad del artista. En 1925, nuestro humanista analiza la Historia de la pintura desde la Edad Antigua hasta la Moderna, reconociendo la importancia del conocimiento de la técnica pictórica y de la emoción en la creación plástica. Estas clases tienen una mayor envergadura porque tiene en cuenta a autores de la Historiografía Artística, como John Ruskin, Hyppolyte Taine y Herbert Spencer. Finalmente, en 1929, las conferencias versaron sobre la construcción y la Historia de la Arquitectura. En este sentido, debemos subrayar la defensa de la música y de la arquitectura como artes superiores y la reflexión sobre creación musical que lleva a cabo en ellas.

Por otro lado, no debemos olvidar que Domingo Doreste no fue el único conferenciante sino que otros intelectuales de la cultura grancanaria también lo hicieron. Juan Rodríguez

[961] RODRÍGUEZ DORESTE (1960), p. 180.

[962] GARCÍA MARTÍN (2001-a) , p. 1024-1038.

[963] GARCÍA MARTÍN (2001-b), pp. 1404.-1474

Doreste, quien afirma que la documentación de los primeros años de la Escuela desapareció a causa de un terrible incendio, en su intento de reivindicar la importancia de la institución, nombra a los conferenciantes y su conferencias del curso 1926 y 1927[964]. Según él, Fray Lesco impartiría las siguientes ponencias: <<La pintura del Quatrocento>>, <<Arquitectura griega>>, <<Arquitectura romana>>, <<Arquitectura Bizantina>>, <<Arquitectura de transición románico-ojival>>, <<La vida y obra de Juan Carló>>, <<El estilo gótico>>, <<El estilo barroco y su variedad española>>, <<Arquitectura del Renacimiento y plateresco español>>, y <<Escultura general e influencias neoclásicas en la escultura de Luján Pérez>>; continuando la misma línea que evidenciamos en sus anteriores *Lecciones de Arte* , es decir, su deseo de inculcar los conocimientos históricos del arte a sus alumnos. Los otros ponentes del curso fueron Félix Delgado, Pedro Pedormo Acedo, Cristóbal González Cabrera, Rafael Navarro Jiménez y el propio Juan Rodríguez Doreste, quienes trataron diversos temas relacionados con el periodismo, el arte, la literatura y el teatro.

Junto a ellos, también debemos volver a mencionar la cercanía de los alumnos con distintos creadores isleños como Alonso Quesada[965] o Néstor Martín-Fernández de la Torre[966], entre otros, quienes pudieron inculcarles distintos saberes sobre las artes escénicas. En este sentido debemos tener en cuenta que este último tuvo su taller al lado de la Escuela y participó en alguna de las expediciones de los alumnos[967]. Según se desprende de la bibliografía consultada, la relación de Néstor con los alumnos de esta escuela fue muy intensa [968]. Algunos de ellos, como Eduardo Gregorio, llegó a colaborar con él y su hermano en la década de los veinte en la decoración del Teatro Pérez Galdós, haciéndose cargo de las tareas de carpintería[969]. Luego, en 1936, nuevamente Eduardo Gregorio y Felo Monzón colaboraron con el artista participando como rey mago en una

[964] RODRÍGUEZ DORESTE (1960), pp. 179-182

[965] SANTANA (1998), p. 17.

[966] BORREGO CASTRO (2008), p. 125 -128.

[967] CARREÑO (1992), p. 52.

[968] Según Pedro Almeida Cabrera, el apoyo de Néstor hacia La Escuela Luján Pérezse demuestra también en su participación en producciones teatrales celebradas a finales de la década de diez del siglo XX cuyos beneficios iban destinados a este centro de enseñanza. ALMEIDA CABRERA (1995), p. 28.

[969] RODRÍGUEZ DORESTE (1960), p. 181.

de las cabalgatas que organizó[970] [Fig. 134]. Otro creador de escenografías con quien mantuvo contacto estos alumnos fue Massieu y Matos, profesor de la Escuela por un tiempo y quien había había participado en 1910 en la puesta en escena de *La Cena de Betania*, de Tomás Morales. Así que es bastante presumible que ambos, aunque sobre todo Néstor, transmitieran conocimientos sobre los aspectos visuales a la hora llevar a cabo un montaje teatral así como los problemas a los que debieran enfrentarse en casa caso.

Tal cercanía con este último, antes de su marcha a París y su colaboración con Antonia Mercé, nos hace pensar que difundiera sus pensamientos y teorías estéticas y escénicas a estos jóvenes ávidos por aprender, pues recordemos que por estas fechas ya había trabajado en *El amor brujo* y había publicado su artículo <<El traje en escena>>. De modo, que Néstor podría haber sido una influencia relevante para que decidieran enfrentarse a la creación escenográfica o al menos para que fueran consciente de la posibilidad de una carrera profesional que no fuera la pintura o la escultura.

Así pues, conscientes de esta versátil formación que recibieron los estudiantes de la Luján Pérez antes del estallido de la Guerra Civil Española[971], nos parece incuestionable que las primeras herramientas que adquirieron Felo Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana, Plácido Fleistas, Cirilo Suárez y Jesús Arencibia para enfrentarse al medio escénico se encuentren en este estadio de sus biografías.

En este sentido, y de acuerdo con que la estancia en La Escuela Luján Pérezles supuso a los anteriores artistas una base estable que les permitió ser capaces de enfrentarse al medio escenográfico, el propio Domingo Doreste les llegó a inculcar que estuvieran contrarios a toda especialidad artística, que la valoración de la creación como arte es la misma independientemente de la expresión a la que recurrieran:

[970] RODRÍGUEZ DORESTE (1960), p. 168; MONSTEDEOCA (2011), óp. cit., p. 106.

[971] Desde un punto de vista técnico, tras la marcha de Colacho Massieu y García Cañas, Juan Carló se encargó de las enseñanzas relacionadas con el dibujo, el modelado y la pintura; mientras que Juan Carló, y el resto de los intelectuales que decidieron colaborar mediante charlas y conferencias, se encargaron de la parte teórica de su aprendizaje.

"Ante todo deseo que desechéis toda idea de especialidad en arte. Para la estética no hay artes, sino arte. Yo hablo a escultores, a pintores, tal vez escritores, y sé que cada cual de vosotros cree que su arte es independiente. Es un error. El arte es uno, con diversos medios de expresión. La misma naturaleza estética tiene la arquitectura que la música; la misma crítica se emplea en la poesía que en la pintura. Os parecerá un tanto caprichosa esta aserción. (...) Lo que importa es saber que toda obra de arte expresa un estado de ánimo del artista. Lo mismo expresa el músico que el pintor, el arquitecto que el poeta. Los medios de expresión son varios, infinitos, si queréis; pero sería un error establecer abismos entre las artes por los medios de expresión. Todas las artes se funden en una unidad espiritual, y una obra arquitectónica, por ejemplo, tiene el ritmo de la música, la aspiración de la poesía, el claroscuro de la pintura, la elocuencia estática de la escultura; y una obra de escultura tiene proporciones arquitectónicas, visualidad pictórica, armonía musical, dramatismo poético; la poesía canta, modela, pinta y construye. No hay arte con privilegios estéticos. No hay artes exclusivas."[972]

Junto a ello, Doreste en su intento de establecer los fundamentos ideológicos de La Escuela Luján Pérez, en el que pretendía que estuviera al margen de la academia y de cualquier agente de poder, también afirmó que los alumnos debían aprender el respeto por la creación artística de sus compañeros:

"(...) La escuela, digámoslo de una vez, será una escuela de tipo "libre", es decir, un consorcio espontáneo de maestros y discípulos, un centro en que el profesor depende del alumno y el alumno del profesor, naciendo una doble y reciproca relación de interés y de respecto. Además, deber ser una Asociación de artistas, preparada y capacitada en su día para ejecutar obras de encargo. (...)"[973]

No cabe duda que todos estos saberes son de gran importancia ya que son aplicables a la creación escénica. Primero porque los alumnos asumían una experimentación artística sin límites en función de sus necesidades; lo que nos justifica que se enfrentaran a encargos relacionados con la escenografía en momentos concretos. Segundo porque son capaces de aceptar sin reparos que el hecho teatral es el resultado de una creación artística conjunta

[972] GARCÍA MARTÍ (2001-b), pp. 1409-1410.

[973] LESCO (21-07-1917). Citado en: GONZÁLEZ (2001-b), p. 179.

de distintos artistas, como afirma Francisco Nieva[974], en el que la compenetración y comunicación entre todos los agentes creativos es fundamental para el éxito del espectáculo. Y tercero porque les imbuía de una fina y exquisita sensibilidad hacia otras manifestaciones artísticas distintas a la arquitectura, la escultura y la pintura, como era la música.

Para Fray Lesco la creación musical era un arte superior[975] y la comparó con la arquitectura cuando reflexionaba sobre los conceptos de espacio, tiempo y ritmo; es decir, elementos fundamentales e indispensables en la creación de escenografías cuya perfecta conjugación supone el éxito artístico de la producción escénica:

> *"(...) Es que las obras musicales y arquitectónicas no parten de la realidad, tienen la realidad en sí mismas: son, en una palabra, pura creación.*
>
> *La esencia de la arquitectura y de la música, (lo que las asemeja) está en el ritmo. ¿Sabéis lo que es el ritmo? Es una alternativa de cosas contrarias. En la música es la sucesión de sonidos y silencios; en la arquitectura, otra sucesión de llenos y de vanos, de líneas y de espacios. Pero, precisamente, en lo que está su semejanza están también su diferencia. Porque el decir que el ritmo musical es sucesión de sonidos y silencios, equivale a decir que la música se desarrolla en el tiempo; y el decir que el ritmo arquitectónico es alternativa de espacio y líneas, es decir también que la arquitectura e arte del espacio(...)."*[976]

No obstante, aunque no son conocimientos concretos de la creación escenográfica, sí que son de clara aplicación cuando un artista se enfrenta a ella. Además, eso no significa que Domingo Doreste no supiera del tema, pues en la citada investigación doctoral de María del Carmen García Martín se reflexiona sobre la crítica teatral que realizó este humanista[977]. De los cientos de textos que recopiló de investigadora, aproximadamente unos cuarenta son textos relacionados con el teatro, siendo en su mayoría críticas de los

[974] NIEVA (2000), p. 138.

[975] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 1449

[976] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 1447.

[977] GARCÍA MARTÍN (2001-a), pp. 613-702.

distintos acontecimientos teatrales a los que asistió, tanto en Salamanca como en Las Palmas en Gran Canaria, y en menor medida algunos discursos que llevó a cabo[978].

No es nuestra intención abordar su contenido, pues eso ya lo hizo la nombrada investigadora, sino evidenciar la cultura teatral que Domingo Doreste poseía y que podría haber difundido en sus estudiantes. En esos escritos reflexiona sobre música e importantes dramaturgos, músicos y hombres de teatro, como de Schubert, Martínez Sierra, los Hermanos Millares, Catalina Bárcena, Pirandello, Echegaray, Claudio de la Torre, Calderón de la Barca o Shakespeare. Diferencia también los distintos géneros teatrales y crítica la actitud pasiva del espectador durante el primer tercio del siglo XX. Además, reconoce la importancia de la iluminación sobre el escenario y que el buen funcionamiento de una compañía teatral es el resultado de la colaboración común de todos sus integrantes. Con todo, medita en el poder que ocasiones tiene una figura escénica como elemento de atracción de público. Y, finalmente, también analiza la historia del teatro, haciendo hincapié sobre la historia y situación de la escena grancanaria y reflexiona sobre la escena moderna afirmando:

[978] Los títulos de esas críticas son: <<Teatros. Por derecho de conquista>> (1898); <<Teatros. En el de Bretón>> (1898); <<En el de Bretón>> (1898); <<Los teatros. En el de Bretón>> (1898); <<Los teatros. En el de Bretón>> (1898); <<Los teatros>> (1898); <<Los teatros en el de Bretón>> (1898); <<Los teatros. La tempestad>> (1899); <<En Bretón>> (1899); <<En Bretón>> (1899); <<Mi soliloquio sobre Electra>> (1901); <<De preferencia. Hamlet>> (1903); <<Crónica de anoche en el teatro (a telón corrido). El alcalde de Zalamea>> (1905); <<Palique teatral. Echegaray>> (1905); <<De vuelta del teatro. Mis paliques. El místico>> (1905); <<De teatros. La muerte de un género>> (1906); <<María de Brial. Comedia por los Hermanos Millares>> (1906); <<En un rincón de Extremadura. Titiriteros en el pueblo. La función de esta tarde>> (1906); <<Leipzig musical>> (1920); <<El piano de Leipzig>> (1920); <<La hora del té. Saint Säens>> (1920); <<La musa viva. Mimí Aguglia>> (1925); <<La musa viva. Mimí Aguglia>> (1925); <<En el circo de Cuyás. Antes de alzarse el telón>> (1925); <<En el circo de Cuyás. La mujer X>> (1925); <<En el Circo Cuyás. Una yanqui en París.>> (1925); <<D'annunzio (1925), En el Circo Cuyás. La hija de Iorio>> (1925); <<Pirandello>> (1925); <<En el Circo Cuyás. Ante Pirandello>> (1925); <<Un éxito confirmado. Se estrena una obra de Claudio de la Torre>> (1926); <<El arte en casa. Teatro Mínimo>> (1927); <<Franz Schubert. 19 de noviembre de 1828>>; (1928) <<Tictac. La expectación de la obra>> (1930) y <<Del estreno de Tic-Tac. Notas atropelladas>> (1930). Entre los discursos destacamos: <<Los Hermanos Millares son>> (1910), <<La Historia de este Teatro>> (1929). Consúltense en GARCÍA MARTÍN (2001-b), pp. 1532-1553.

"(...) La <<verdad>> de los hechos, por consiguiente, no tiene en el teatro moderno importancia alguna. Basta con asentir a la realidad de la representación, con admitir que <<sucede>> lo que vemos. Navegamos a cien leguas del <<verismo>>. (...)"[979]

Cabe destacar que, sin embargo, Fray Lesco mantuvo en estos escritos una actitud hacia los decorados de mera valoración. Como hijo de su tiempo, y siguiendo a otros escritores, no encontramos en sus críticas descripciones o enjuiciamientos hacia los decorado, salvo cuando le llaman la atención, como cuando en el *Teatro Mínimo* de Claudio de la Torre se prescindieron de ellos en 1927[980].

En cualquier caso, nuestra intención sobre toda la relación de Fray Lesco y el teatro es considerar la posibilidad que todos estos conocimientos pudieran haberse trasmitido en algún momento por el mero contacto directo, constante y diario a los alumnos de La Escuela Luján Pérez. No es extraño pensar que en alguna conversación distendida se hablase sobre la creación de decorados y de escenografía o de cualquier otro asunto relacionado con las artes escénicasn Obviamente no lo podemos afirmar. Pero toda esta erudición que Domingo Doreste nos ha legado a través de sus textos nos permite pensar que tales saberes fueron comunicados a aquellos alumnos que estuvieran interesados con el hecho teatral y la creación escenográfica. Entre ellos hemos documentado a Felo Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana, Plácido Fleistas, Cirilo Suárez y Jesús Arencibia.

Por otro lado, no solo ha sido Fray Lesco el único que ha impartido conocimientos sobre el teatro a los alumnos de la Luján Pérez. Según, Juan Rodríguez Doreste, en ese curso 1926/1927 que ya mencionamos, los conocimientos teatrales se impartieron a través de las conferencias del escritor Cristóbal González Cabrera con los siguientes títulos: *<<Algunas ideas sobre la historia del teatro cómico>>, <<El Actor y el autor>> y <<El simbolismo en el teatro de Calderón y Las tres unidades clásicas en el teatro moderno>>*[981]. Si nos fijamos hay un compendio entre los conocimientos prácticos y teóricos que recibieron los alumnos, donde nos raro que algunos de ellos planteara dudas

[979] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 953.

[980] GARCÍA MARTÍN (2001-b), pp. 922-923

[981] RODRÍGUEZ DORESTE (1960), p. 181.

o aclaraciones sobre el aspecto visual de las representaciones; sobre todo en las conferencias relacionadas con cuestiones empíricas, como la relacionada con el actor y el autor, por ejemplo, en el que es razonable que se planteara la relación de ambos con el escenógrafo y la escenografía. Lástima que no se conserve ninguna de estas conferencias puesto que serían relevantes fuentes para la formación que recibieron los alumnos de esta escuela.

Además de todo lo añadido, creemos necesario considerar los aprendizajes y referencias escénicas que adquirieron los alumnos de la escuela a través de la lectura de las revistas especializadas en arte. Aunque es complicado determinar cuáles y qué números pudieron tener en sus manos, es inevitable no hablar de su conexión con la revista *Gaceta de Arte* que dirigió el crítico y humanista Eduardo Westerdhal (Santa Cruz de Tenerife, 1902-1983) entre 1932 y 1936. Sus páginas sirvieron para difundir en el archipiélago la vanguardia artística que se estaba produciendo en el continente europeo, pues encontramos en su interior artículos, manifiestos, críticas, poemas, ensayos y reproducciones fotográficas de manifestaciones racionalistas, constructivistas, surrealistas, abstractas y de cualquier otra tendencia o artista concreto que su director y redactores consideraban oportuno dar cabida en la publicación[982]. Su objetivo era crear conductos comunicativos entre los que sucedía en las Islas y en el continente. Por ello también prestó atención a las creaciones vanguardias isleñas y en su interior podemos encontrar referencias a la Escuela Luján Pérez y a sus alumnos. Esta cercanía entre ambos se materializó en la celebración del *Pequeño Congresillo de Juventudes* que *Gaceta de Arte* organizó en el Hotel Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria en 1933[983].

De modo que el hecho de que se tratase de la única revista producida en Canarias dedicada a difundir la vanguardia de los años treinta, y que prestara atención a las obras de los propios alumnos de la Escuela, son razones más que suficientes para considerar que sus páginas fueran lecturas obligadas para aquellos que acudían con asiduidad a la institución.

[982] Entre los distintos agentes que colaboraron con ellas, queremos destaca la labor que desarrollaron sobre todo el poeta Pedro Cabrera García (Vallehermoso, 1905- Santa Cruz de Tenerife, 1981) y el escritor, actor, dramaturgo Domingo Pérez Minik (Santa Cruz de Tenerife, 1903-1989).

[983] CASTRO BORREGO (2008), pp. 211-223.

Ello nos hace considerar que los escasas artículos, críticas, noticias e imágenes relacionadas con el teatro, la escenografía y los artistas escénicos que encontramos a lo largo de sus 38 número sirvieran para que los artistas del centro de enseñanza de Domingo Doreste estuvieran en contacto con lo que sucedía en el mundo escénico peninsular y europeo y reconocieran a través de una nueva vía la cercanía de los artistas plásticos con la creación de decorados escénicos. Entre las distintas referencias relacionadas con estos temas que hemos hallado en *Gaceta de Arte,* ordenadas según criterios cronológicos, son:

- AGUILAR, F. (02-1932). <<Lo universal en Goethe>>. *Gaceta de Arte*, núm. 1, p. 3.
- LÓPEZ TORRES, D. (05-1932). <<Arte social: Erwin Picastor>>. *Gaceta de Arte*, núm. 4, p. 1.
- PÉREZ MINIK, D. (07-1932) <<Notas para un teatro nacional>>. *Gaceta de Arte*, núm. 6, p. 3.
- WESTHERDAL, E. (09-1932). <<Conducta funcional del cinema>>. *Gaceta de Arte*, número 8, p. 3.
- PÉREZ MINIK, D. (12-1932). <<La exposición de los ibéricos en la Galería Flechtheim de Berlín.>>. *Gaceta de Arte*, núm. 11, p. 2.
- EISENSTEIN, S. (01/02-1932). <<Cinema soviétivo>>. *Gaceta de Arte,* núm. 12, p. 3
- DÍAZ-PLAJA, G. (03-1933). <<Dogmática del cinema>>. *Gaceta de Arte*, núm. 13, p. 1.
- WESTHERDAL, E. (03-1933). <<Alfonso Ponce de León>>. *Gaceta de Arte*, núm. 13, pp. 1-2.
- <<8º manifiesto de g.a. Tema: La expresión plástica de la República>> (07-1933). *Gaceta de Arte*, núm. 17, p. 4.
- STEIN, G. (10-1933) <<Vida y muerte de Juan Gris>>. *Gaceta de Arte*, núm. 20, pp. 1-2.
- <<10º. Manifiesto de g.a. Tema: contra el teatro actual>> (11-1933). *Gaceta de Arte*, núm. 21, p. 3.
- <<g.a. y sus notas>> (12-1933). *Gaceta de Arte*, núm. 22, p. 4.
- <<g.a. y sus notas>> (01-02-1934). *Gaceta de Arte*, núm. 23, p. 4.

- <<g.a. y sus relaciones internacionales>> (03-1934). *Gaceta de Arte*, núm. 24, p. 4.
- PÉREZ MINIK, D. (05-1934). <<Un sentido de la crisis en el teatro europeo>>. *Gaceta de Arte*, núm. 26, pp. 1-2.
- GROHMANN, W. (12-1934). <<El arte no figurativo en Alemania>>. *Gaceta de Arte*, núm, 32, pp. 2-3.
- MALLO, M. (03-1935). <<Escenografía>>. *Gaceta de Arte*, núm. 34. p.1.
- WESTERDALH, E. (10-1935). <<El caso del film surrealista la edad de oro en Tenerife>>. *Gaceta de Arte*, núm. 36, p. 2.

Sin entrar en reflexiones sobre sus contenidos, pues implicaría alejarnos de nuestro objeto de estudio, la lectura de estos artículos por parte de nuestros artistas de la Escuela Luján Pérez supondría conocer la situación y los protagonistas del teatro peninsular y europeo, la natural relación de los artistas plásticos con la creación de escenografías y el valor e importancia del cine como mecanismo de propaganda y de difusión.

Probablemente el artículo más claro vinculado con nuestro estudio es el de la artista gallega Maruja Mallo (Lugo, 1902- Madrid 1995)[984] en el que deja patente la confrontación entre el pasado y futuro en el campo de la escenografía teatral durante el primer tercio del siglo XX. Se trata de la presentación ideológica de la puesta en escena del montaje nunca representado *Clavileño*, con música de Rodolfo Halffter que se pretendía estrenar en la madrileña Residencia de Estudiantes. En ella deja patente su postura y cercanía a la creación escenográfica en tres dimensiones y corpórea y su desdén a la escenografía naturalista. Llega a incluir dos bocetos de escenografías de la producción [Figs. 94 y 95].

[984] Formada en la Real Academia de San Fernando y considerada una de las artistas de corte vanguardista fundamentales para conocer la magnitud de la llamada *Generación del 27*, la relación de Mallo con la escenografía debe retrotraerse a la década de los veinte cuando participó en *La pájara pinta* con música de Óscar Esplá. En los treinta participó en otras producciones en Rafael Alberti, Ernesto Halffter y Concha Méndez. Llego a recibir una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para estudiar escenografía en París entre 1931 y 1932. Para más información sobre esta faceta de Maruja Mallo recomendamos: MURGA CASTRO (2017), pp. 103-108.

Lo realmente interesante para nosotros de estas palabras de la artista gallega, que llegó a residir durante algunos años en Tenerife, es que dio a conocer ese debate escenográfico, la posición generalizada de los artistas plásticos vanguardista sobre la creación escenográfica, la importancia de la iluminación eléctrica y su rechazo a la perenne escenografía Ochocentista.

Aunque es bastante probable que muchos alumnos conocieran estas cuestiones, como resultado de sus viajes por distintas ciudades del continente europeo o de sus contactos con diversos artistas escénico, como con Néstor, este artículo de *Gaceta de Arte* nos sirve como una evidencia más para probar que eran conscientes desde sus años de formación de la posibilidad laboral y experimental que el teatro les ofrecía, así como el conocimiento del propio lenguaje y de distintas técnicas y elementos de carácter escénicos:

> *" El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpo reales, tangibles, sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros en relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con na consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas las direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la ora una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.*
>
> *Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos.*
>
> *El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación, convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada de un personaje en escena para mí, es la presencia de un cuerpo con el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su*

máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles. Reduzco todo o una expresión simple, inmediata y esencial, dando formo con la imaginación las cosas y no transfigurándolas con lo arbitrario."[985]

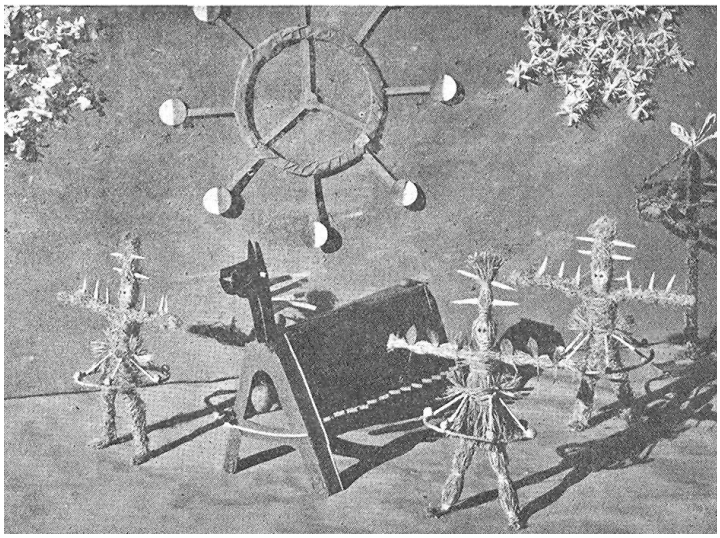


Fig. 94. Mallo, M. Reproducción del boceto de escenografía para el montaje *Clavileño* con música de Rodolfo Halffter. 1935. Extraída de MALLO (03-1935), p. 1.

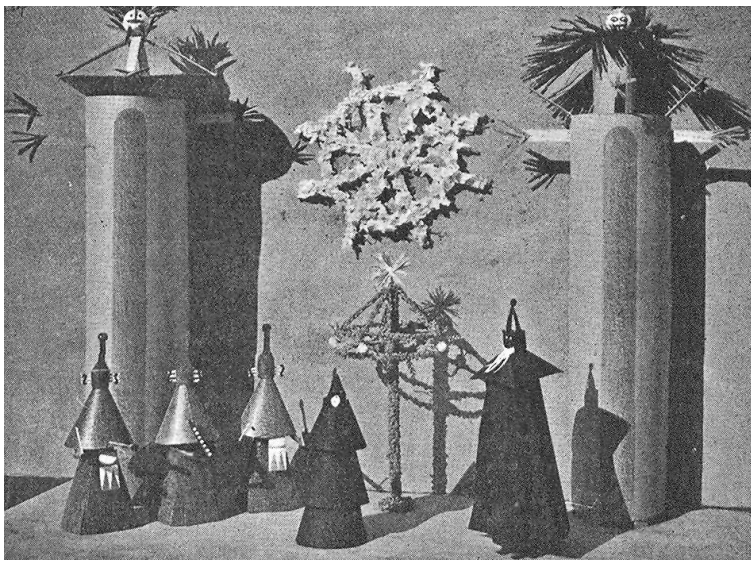


Fig. 95. Mallo, M. Reproducción del boceto de escenografía para el montaje *Clavileño* con música de Rodolfo Halffter. 1935. Extraída de MALLO (03-1935), p. 1.

[985] MALLO (03-1935), p.1.

Por consiguiente, y en definitiva, que Felo Monzón, Santiago Santana, Juan Ismael, Plácido Fleitas, Cirilo Suárez y Plácido Fleitas llevaran a cabo trabajos escenográficos es bastante lógico y coherente si atendemos a toda estas observaciones que hemos tenido en cuenta. Ello les permitió estar abiertos a nuevas posibilidades de expresión y creación artística y aceptar dispares trabajos que no tenían nada que ver con su habitual quehacer artístico, como es el caso que estamos estudiando. Además, y quizás sea lo más importante a nuestro juicio, la formación que recibieron empatizaba con la de un buen escenógrafo porque reconocían el trabajo del actor y del dramaturgo y asumían el respeto y colaboración de debía de existir entre todos los agentes que formaban parte la creación de un espectáculo teatral.

4.2. Los decoradores del mañana

Antes de abordar la relación de los alumnos de la Escuela Luján Pérezcon la escenografía, creemos aclarar una cuestión que pudiera traernos confusiones en el futuro, pues desde el texto fundacional de este espacio formativo, el término *decoradores* ha estado presente en toda la formación de los alumnos que la integraron[986]:

> *"(...) Un peligro correría la escuela, como todas las de Arte: que se convirtiese en una Academia, es decir, en un aprendizaje presuntuoso y estéril. Pero me atrevo a indicar el remedio. La escuela puede tener una finalidad inmediata: mejor, la escuela debe fundarse con una mira práctica, para responder a una necesidad que ya se siente. La escuela debe de ser un plantel de decoradores. El movimiento de urbanización ha despertado la necesidad de cierto refinamiento en las construcciones. Ha despuntado en ellas, aunque tímidamente, el lujo y el arte. Prueba de ello es que empieza a importarse el arte decorativo y caro y… fiambre. El día en que los decoradores se formen aquí, serán sin duda preferidos; y entonces, cuando los alumnos vean en esto estudios la base de una verdadera carrera, la escuela tocará un apogeo que ahora apenas adivinamos: y el academicismo se habrá conjurado para siempre. (...)"*[987]

[986] Pues debemos de reparar que en ocasiones, sobre todo en los primeros años de la escuela, se ha llamado a la institución como *Escuela Decorativa Luján Pérez*. Véase por ejemplo GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 767 o RODRÍGUEZ DOSTE (1960).

[987] LESCO (1917), 139.

Ello se explica porque en un principio, y apoyándonos en las palabras del profesor Castro Borrego[988], la Escuela se fundó con la misión de satisfacer la demanda de trabajo decorativo que aún se requería para desarrollo urbano de Las Palmas de Gran Canaria, como consecuencia del bloqueo que experimentaron las Islas durante la Primera Guerra Mundial, que impidió que llegaran los materiales necesarios para la industria de la construcción de los edificios tardomodernistas y eclécticos que todavía estaban sin concluir. Por ello era necesario formar a esos jóvenes para que perpetuaran las técnicas y los usos de los materiales tradicionales canarios (la piedra y la madera) al no llegar los productos prefabricados; lo que explica el apoyo económico que las clases dominantes les ofrecieron fomentándoles su labor como baluartes del embellecimiento de la ciudad[989].

Sin embargo, como ha evidenciado Lázaro Santana[990], realmente Doreste Domingo no tenía una definición precisa sobre la Escuela que planteaba. Pero la clara utilización del término decorador lo vinculaba con el concepto de artesano y con un matiz mucho más utilitario que artístico. De ahí que, hasta exposición de los alumnos de 1929, la mayor parte de los encargos que recibieron los alumnos estuvieran relacionados con la carpintería, realizando arcones de madera[991], marcos para cuadros[992] o prestando ayuda a Néstor Martín-Fernández de la Torren en la decoración lignaria del *Teatro Pérez Galdós.*

Pero a medida que fueron pasando los años, fue concretando sus ideas y llegó afirmar que *"(...) el arte decorativo no es sólo el arte del decorador. Es una categoría superior. Por arte*

[988] BORREGO CASTRO (2008), pp. 122-125.

[989] Dicho apoyo se evaporó tras el La Gran Depresión de 1929 quedando los alumnos al margen del objetivo inicial de la escuela, comenzando una etapa de crítica hacia esa oligarquía dominante. Véase: BORREGO CASTRO (2008), p. 125.; GONZÁLEZ (2001-b), pp. 69-76.

[990] SANTANA (1998), pp. 14-16.

[991] En ellos fue habitual una decoración de clara influencia de las pinturas y cerámicas que contenía las salas de El Museo Canario. Véase: CARREÑO (1992), p. 43

[992] Fue frecuente durante la posguerra que algunos miembros de la Escuela para superar las penurias se dedicaran a tareas de ebanistería como medio de vida o realizaran el tallado de los marcos de los cuadros de sus compañeros. Véase: BORREGO CASTRO (2008), p. 123.

<<decorativo>> se entiende el arte que no tiene otra finalidad que la artística, (...)"[993]; y que la Escuela era un *"(...) laboratorio de arte (...)"*[994].

Es obvio en estas palabras la influencia de Néstor[995], a quien Domingo Doreste admiraba, ya que era el único que por estas fechas tenía una similar preocupación sobre la imagen de la isla[996].

Por tanto debemos de comprender, y de tener muy en cuenta, que este cambio de concepción y de pensamiento fue posible como resultado directo de la actitud de los propios alumnos que, gracias a todas las influencias y aprendizajes que recibieron, y a su propia capacidad, acabaron por alcanzar la condición y el estatus de artistas tras la creación de un lenguaje artístico propio, que, aunque distinto en casa caso, los hacía únicos y originales en el panorama artístico español, a pesar de que no fueran conscientes en ese momento.

Fray Lesco no lo había planteado en ningún momento y ni siquiera lo esperaba. Pero tras el paso del tiempo, acabó por aceptarlo:

> *"(...) matizaría posteriormente sus propósitos afirmando que la escuela suministraría una <<enseñanza paralela, pero superior a la del taller>>; no obstante, su concepción plástica no se despegaría nunca de un destino para el artista eminentemente utilitario :*

[993] GARCÍA MARTÍN (2001-a), p. 976.

[994] SANTANA (1998), p. 16

[995] BORREGO CASTRO (2008), p. 125; SANTANA (1998), pp. 21-23.

[996] Recordemos que este había desarrollado el *tipismo*, fenómeno artístico personificado en torno a su persona, que ya trataremos en su última etapa como escenógrafo, y que consistió en una revalorización de las tradiciones artesanales grancanarias a través de una propia interpretación basada en su sentido artístico heredado del simbolismo, modernismo y el *art déco*. Su objetivo estaba intrínsecamente ligado a que se convirtiera en un baluarte económico de atracción turística. Por tanto, en Néstor y Fray Lesco encontramos una misma preocupación por el mantenimiento de las tradiciones artesanales, pero cada uno poseía planteamientos y finalidades totalmente diferentes. En el caso de Doreste en sus textos y declaraciones no vamos a percibir ningún rastro de las pretensiones nestorianas, puesto que sus demandas no buscaban un fin turístico sino una mera modificación artística de la ciudad en concomitancia con su idea de acabar con la demanda exterior de productos decorativos a través del fomento del aprendizaje de las técnicas artesanales por jóvenes que suplieran dicha demanda.

el de <<decorador>>. (...) Todavía en 1933 Doreste sostenía que <<la educación del artesano fue el fin de la escuela; el artesano, ese estrato social medio entre el simple oficio y la profesión del arte>>; y añadía, para que no hubiese dudas al respecto: <<y si ha formado además artistas, ha sido porque los ha encontrado en su camino. Le hubiese bastado con formar artesanos cultos>>"[997]

De este modo, queda justificado sus declaraciones de 1929, durante la segunda exposición colectiva de los estudiantes de la Escuela, donde afirmó que esta no debía de juzgarse como una exposición de artistas sino de *"(...) jóvenes que comienzan a serlo (...)"*[998]. Luego en la primera muestra individual de Oramas y Monzón de 1933 afirmó definitivamente que la Luján Pérez formaba artistas:

"(...) Este público ha echado de ver la diversidad de carácter entre el arte de Oramas y el de Monzón, alumnos ambos de la Escuela Luján Pérez; y no he de ser yo el que menos se felicite de poder parangonarlos, porque ello significa que la Escuela sabe forjar artistas, y no habilidosos, que en la escuela no hay troqueles, aunque haya disciplina. (...)"[999]

En definitiva, y por consiguiente, la palabra *decorador* que aparece en el texto fundacional de la Escuela en ningún momento tiene que ver con la ambientación escénica de un espacio dramático sino con el embellecimiento del espacio urbano. Mas es cierto, que Fray Lesco consideró a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria como un gran teatro a la que había que mejorar sus decoraciones. De ahí que su texto fundacional planteara la creación de un *"(...) plantel de decoradores (...)"*[1000]cuyo objetivo era decorar las construcciones existentes porque consideraba que:

"(...) salvo la Catedral, no tenemos monumentos y no podemos admirar ensayos de altos estilos. Pero, en cuanto al tono arquitectónico general de la población si cabe hablar mucho. Hace meses pasó por aquí una escritora argentina, y en impresione de viaje apuntó una observación que me parece acertadísima Dice [sic] que la arquitectura

[997] SANTANA (1998), pp. 15-16.

[998] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 948.

[999] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 998.

[1000] LESCO (1917), p. 139.

general de Las Palmas, el aspecto de sus calles, le asemeja a una decoración de teatro un poco ajada. Es exacto. Hace mucho tiempo que vengo yo buscando este símil y no lo había encontrado (…).”[1001]

4.3. La creación de escenográfica de Felo Monzón y Juan Ismael durante los años treinta

En este apartado nos centraremos en la relación con la escenografía que Felo Monzón y Juan Ismael desarrollaron durante los años treinta y antes del estallido de la Guerra Civil Española. El resto de los artistas formados en la Escuela Luján Pérez que se vincularon con esta práctica lo hicieron tras ella y sus razones, en muchos casos, están estrechamente vinculadas con sus terribles consecuencias. Por ello, consideramos conveniente abarcar este aspecto en el siguiente apartado donde profundizaremos en los efectos que la contienda provocó en estos artistas para que decidieran enfrentarse a la creación de espacios escénicos.

a. Felo Monzón en La zahorina de Fray Lesco y Víctor Doreste

Rafael Monzón Grau-Bassas (Las Palmas de Gran Canaria, 1910-1989), más conocido como Felo Monzón, realizó su primera exposición individual en 1933. El que fuera su maestro la reseñó de la siguiente manera:

“(…) Todos hemos calificado provisionalmente a Felo Monzón de artista decorativo, que no es equivalente a decorador. Decir que un arte es decorativo no es restarle nada de sustantividad. Es reconocer una modalidad y un carácter, un sentido de involución que se acusa en unos artistas y en otros no. Lo prueba su técnica, tan suya, que da a sus dibujos la apariencia de esmalte y la preciosidad de la miniatura. Y para terminar esta frágil nota, vaya una advertencia que debe saber el visitante de la exposición, y es que ésta representa una fase lateral del arte de Felo. Es decir, que Felo sabe pintar también… de la otra manera.”[1002]

[1001] LESCO (1915), pp. 153-154.

[1002] GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 999.

Estas palabras transcritas nos ponen en aviso de varias cuestiones que tenemos que tener en cuenta a la hora de tratar, por primera vez en la investigación artística, la relación de Monzón con la escenografía. Por un lado, que su vinculación con la Escuela Luján Pérezlo marcó por siempre desde el día de su entrada como alumno[1003]. Y, por el otro, su designación como artista decorativo no es más que el resultado del proceso de reflexiones de Doreste sobre la definición de su escuela que ya vimos anteriormente. De este modo, Fray Lesco no tiene ninguna intención de vincularlo con el arte escenográfico, pero si tiene el interés de dejar claro y patente el conocimiento técnico sobre la pintura que poseía y al que le otorga la capacidad versátil de enfrentarse a cualquier creación plástica, cuestión que nos ayudará a comprender esta incursión de Monzón.

En cualquier caso, no estamos ante un artista desconocido puesto que su trayectoria vital y profesional ha sido estudiada por numerosos investigadores: Fernando Castro Borrego[1004], Franck González[1005], María de los Reyes Hernández Socorro[1006], Mireya Jiménez Jaén[1007] o Lázaro Santana[1008], entre otros estudiosos [1009]; que nos ha permitido comprender su perfil personal, artístico y político. Todos ellos coinciden en que desarrolló una de las más interesantes e intensas trayectorias artísticas del panorama artístico canario ya que abarcó desde el llamado arte indigenista o arte desarrollado por los alumnos de la Escuela Luján Pérezhasta el surrealismo, la abstracción geométrica y el cinetismo en sus últimos años de vida. Realmente, puede ser considerado uno de los principales

[1003] Aunque estudió únicamente en esta institución, su formación se complementó continuadamente con la lectura y los contactos que mantuvo con numerosas personalidades artísticas. Cabe destacar que su trabajo se desarrolló fundamentalmente en Gran Canaria, aunque llegó a exponer fuera de su ciudad natal.

[1004] CASTRO BORREGO, F. (1999), pp. 17-22; CASTRO BORREGO (2008), pp. 146-157.

[1005] GONZÁLEZ (2001-b).

[1006] HERNÁNDEZ SOCORRO (2010).

[1007] JIMÉNEZ JAÉN, M. (1989).

[1008] SANTANA, L. (1999).

[1009] Entre las que podemos destacar: CABRERA (1999), pp. 142-148; CORREDOR-MATHEOS (1999), pp. 233- 237; DOMÍNGUEZ JAÉN (1999), pp. 73-81.; MONTELONGO PARADA (1999), pp.225-231; NUEZ SANTANA (1999), pp. 167-174.

protagonistas del Arte canario del siglo XX y uno de los pocos creadores que tuvo una pública inclinación política que imbuyó su obra desde los inicios de su carrera[1010].

Además de su actividad como pintor, también fue colaborador de numerosas revistas y diarios (*Cartones, Gaceta de Arte, Avance, La voz Obrera, Perspectiva, Fyffes* y *Diario de Las Palmas*), docente y director de la Escuela Luján Pérez, crítico artístico, conferenciante, diseñador de muebles e interiores, político y promotor y baluarte fundamental de distintos acontecimientos fundamentales del panorama artístico canario del Novecientos, entre ellos de los grupos *LADAC* y *Espacio*.

Los diversos reconocimientos públicos que gozó en vida[1011] y las distintas exposiciones[1012] en que sus obras han participado demuestran su envergadura y papel en la Historia del Arte Canario.

Sin embargo, no ha sido hasta el siglo XXI cuando nuestro artista fue calificado como escenógrafo. Fue el investigador Franck González quien lo designó por primera vez como como tal basándose en los decorados que confeccionó en 1941[1013] y que ya Lázaro Santana había señalado a mediados de la década de los ochenta del siglo anterior cuando confeccionó su cronobiografía[1014]. No obstante, esta no es la única relación con el teatro que nuestro artista llevaría a cabo durante su carrera profesional. Según hemos podido documentar, tenemos constancia de que, al menos, en tres ocasiones más, en 1932, 1934 y 1957, trabajaría como creador de escenografías.

Si atendemos a los escritos que Felo Monzón nos ha legado[1015], no hallamos en ningún momento su propia consideración como escenógrafo; pues de lo contrario, y atendiendo

[1010] Seguiremos ahondando en su personalidad artística y su influencia en el panorama artístico de Canarias en el siguiente capítulo.

[1011] En 1984 el Gobierno de Canarias le concedió el Premio Canarias de Bellas Artes.

[1012] Además de los diversos espacios de su isla natal, también expuso en La Habana, Barcelona, Múnich, São Paulo, Madrid

[1013] GONZÁLEZ (2001-b), p. 17.

[1014] LAZARO SANTANA (1986), p. 98.

[1015] Gran parte de la documentación escrita por Felo Monzón que se conservan en la actualidad ha sido recopilada y publicada por: GONZÁLEZ (2001-b), pp. 191-499.

a su capacidad crítica y analítica, hubiera reflexionado sobre los problemas que estos profesionales tienen a la hora de llevar a cabo sus montajes, tales como la relación del escenógrafo con el actor o director de escena o los problemas de la creación escénica, por ejemplo.

Ahora bien, otra cosa bien distinta es que fuera consciente de las novedades escénicas que tuvieron lugar durante el devenir de su existencia. Tras analizar sus conferencias en el que reflexionó sobre la Historia del Arte, la modernidad y los diferentes lenguajes vanguardistas, hemos comprobado que tenía en cuenta las novedades teatrales a la hora de dar cuerpo teórico a las cuestiones sobre las qué deliberaba. Así lo comprobamos en la conferencia que presentó en la Escuela Luján Pérezen abril de 1959 y que tituló <<Arte moderno. Expresionismo y Van Gogh>>:

> *"(…) Este era el clima de los años primeros del siglo XX. Años que desgranaban sus días en un vertiginoso suceder del pensamiento innovador. Se representaba el teatro de Ibsen y Maeterlink, los cenáculos parisinos comentaban con pasión a Nietzsche y a Bergson y vibraban al conocer que Gabriel D'Annunzio, elegido por derechas italianas el diputado de la belleza, publicaba un resonante artículo pidiendo a su país dar nacimiento a una literatura europea. Stravinsky compone "El pájaro de fuego". Y el "Moulin Rouge", reducto alegre de la bohemia parisina, inauguraba la iluminación eléctrica como alucinante novedad.*
>
> *En el terreno de las artes, todo estaba informado por un inquieto deseo de caminar: de caminar hacia delante. Todas las novedades eran aceptadas. El arte oriental era entrevisto en el estallante color de Van Gogh y los "Nabis" de Paul Séresier. El arte negro, traído por coloniales y navegantes, era colgado en los talleres de artistas que, como Matisse, iban tras lo puro y lo primario del arte como postura salvadora. Lo negroide fascinaba. Picasso y los cubistas lo comentaban en sus reuniones del Barco Lavadero. El can-can daba paso al exótico ritmo sincopado del charleston, y llegaban los ecos sorprendentes de los Ballet Rusos. La moda la dictaba Paul Poiret, quien liberaba a la mujer del corset y le imponía la falda pantalón. Eran los días en que el atuendo femenino se extraía por las damas del gran mundo, cortesanas y brillantes mujeres del momento, de la Gazette del Bon ton, considerada del breviario definitivo de la mujer elegante de la época. Apollinaire era complicado en el roba de la "La*

Gioconda" y Clemenceau, tronante y radical, defendía al judío Dreyfuss y la entrada en el Louvre del legado de Caillebotte. (...)"[1016]

Y también en la conferencia que impartió en 1959 en El Museo Canario con el nombre <<El arte abstracto (consideraciones)>>:

" (...) Para comprender el fenómeno abstracto, su génesis y desarrollo, no podemos olvidar la aportación de dos corrientes, dos ideologías e choque, dos posturas combativas que dotaron al nuevo estilo de una poderosa vitalidad, la originaria de los grupos rusos y la violencia teatral del futurismo.

Nacía la primera desde 1909 con Larionov y Natalia Goncharova. El primero expuso en el estudio de Kraft de Moscú, en 1910. Sus primeras obras "rayonistas" son telas donde domina gran número de trazos rectos, paralelos o chocándose, donde todo un mundo de infinitas líneas parece quere fragmentar la materia.

Después d 1914, Goncharova y Larionov, amigos de Diaguilev, se ocupan intensamente en el montaje de los Ballet Rusos.

Consecuencia de esta tendencia es el suprematismo de Malévich. Es el arte un elemento impalpable, adicional, que se introduce en la vida, en el pensamiento y que escapa sutil a toda dialéctica. La pureza de lo elemental de las formas geométricas. Progresivamente empiezan a nacer composiciones donde juega, con armónicos acordes de una belleza primaria, el trapecio, el triangulo, la línea, el punto, el círculo, como fuerza exacta.

Nace, pues, la abstracción geométrica (...)."[1017]

Obviamente, no trata temas específicamente teatrales, pero sí puntos que son de trascendental importancia en la renovación escénica que se experimentaron en Europa a

[1016] GONZÁLEZ (2001-b), p.291. Cabe destacar que en distintas conferencias Monzón repitió los mismos párrafos, véase por ejemplo las conferencias: <<Descredito de la realidad. El surrealismo>> (1961); <<El arte moderno actual y nacimiento de la abstracción>> (1964); y <<Crisis y alternativas de la realidad>> (1980). Recogidas en GONZÁLEZ (2001-b), pp. 333, 373 y 458.

[1017] GONZÁLEZ (2001-b), p. 315.

principio del siglo XX y que las menciona para justificar y contextualizar sus pensamientos artísticos.

Por un lado, reconoce el cambio sustancial que supuso la utilización de la luz eléctrica en los espacios teatrales y la existencia de la participación de artistas plásticos en los montajes teatrales. Por el otro, nombra a autores dramáticos, como Ibsen o Maeterlink, y admite la influencia escénica del desarrollo de los *Ballets Russes* de Serguei Diaguilev y de sus diferentes creadores citando a Goncharova o Stravinsky.

Por tanto, aunque no fuera consciente del todo, Monzón puntualiza tan solo en hitos que son de vital relevancia en la modernización que se experimentó la escenografía de principios del siglo XX. Pero no ha alusión a otros que tuvieron después de la Segunda Guerra Mundial, aunque si menciona los movimientos y comportamientos artísticos como el *happening*, el *body art* o el arte conceptual, que son fundamentales para conocer el panorama del arte después de la década sesenta, pero sin vincularlas a las artes escénicas u otras ramas creativas[1018].

De manera que, aunque Felo Monzón no se considerara así mismo como un escenógrafo, había adquirido las suficientes herramientas intelectuales y empíricas para haber hecho carrera en este campo. Por ello debemos reconocerle la capacidad de enfrentarse a la creación de decorados teatrales. No obstante, no debemos considerarlo como un profesional de la escenografía sino como un pintor que participó y experimentó en la creación de espacios escénicos como podremos comprobar cuando a continuación analicemos las intervenciones que realizó en este campo.

No debe de extrañarnos que la primera relación entre Monzón y el mundo escénico tuviera como nexo de unión a Domingo Doreste-Fray Lesco, cuya especial sensibilidad hacia el teatro se materializó en la escritura de un texto dramático propio y original: *La zahorina*. Se trata de una zarzuela costumbrista canaria que musicalizó su hijo, el compositor Víctor

[1018] Como se comprueba en su conferencia <<Últimas tendencias en Nueva York>> (1984). Recogida en GONZÁLEZ (2001-b), pp. 480-484.

Doreste Grande (Las Palmas de Gran Canaria, 1902-1966). Constitutye la única incursión activa como dramaturgo que realizó a lo largo de su toda su vida[1019].

La obra fue estrenada por la compañía de Luis Ballester el 19 de abril de 1932 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián[1020], según se desprende en el programa de mano que se publicó con tal motivo [Fig. 96].



SAN SEBASTIAN

TEATRO VICTORIA EUGENIA

Teléfono 1-15-58

Gran Compañía de Zarzuela

LUIS BALLESTER

Empresa Artística:

VICTOR DORESTE

Funciones para el Martes 19 de Abril de 1932

Tarde: A las 6 y media — Noche: A las 10 y media

Estreno en España

de la zarzuela de costumbres canarias en tres actos y cuatro cuadros, original de Domingo Doreste, música del maestro Victor Doreste, titulada

La Zahorina

REPARTO.—María del Pino, Matilde Martín; Sebastiana, Victoria Argote; Juanilla, María Tellez; La tía de María del Pino, Lucía Barandiarán; Gabriela, señorita Cuevas; Anastasia, señorita Alcoba; Periquillo, señorita Valero; La tía Frasca, Victoria Argote; Moza 1.ª, señorita Peñalver; Moza 2.ª, señorita Rodríguez; Una estrella del cine, señorita Rodríguez (M.); Antonio, Cayetano Peñalver; El indiano, Enrique Sagi; El tío de María del Pino, Agustín Fandrraga; Pancho, Eladio Cuevas; Blas, José Marín; Juan, Luis Ballester; El Alcalde, Enrique Gandía; El Cura, Francisco Amengual; Americano 1.º, señor Romero; Americano 2.º, señor Rojo; El intérprete, señor Garrido; El dueño del café, señor Soler; Un Camarero, señor Salvador; Un negro, señor Corao; Concurrente 1.º, señor Sardá; Concurrente 2.º, señor De Francisco; Concurrente 3.º, señor Menilla; Concurrente 4.º, señor Llaina; Emigrante 1.º, señor Sardá; Emigrante 2.º, señor De Francisco. Coro general.

La acción en Tindaya, pueblo de Las Palmas

Decorados de García Ros, tomados de bocetos de Rafael Monzón

Precios de las localidades (INCLUIDOS LOS IMPUESTOS)	Tarde — Ptas.	Noche — Ptas.
Butaca	5,00	4,00
Palcos y plateas sin entradas	20,00	15,00
Entrada a palco	2,00	2,00
Butaca delantera de anfiteatro	3,50	3,00
1.ª fila de anfiteatro	2,50	2,25
Anfiteatro	1,75	1,60
Delantera de paraíso	1,75	1,60
1.ª fila central de paraíso	1,40	1,50
Entrada general de paraíso	1,00	1,00
Medias entradas de anfiteatro	0,75	0,75
Medias entradas de paraíso	0,50	0,50

Tip. y P.ª «La Voz»

Fig. 96. Programa de mano del estreno de *La zahorina* con música de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografías de Felo Monzón en el Teatro Víctoria Eugenia de San Sebastían. 1932. El Museo Canario.

[1019] Contó para ello con la ayuda de Claudio de la Torre. Véase: GARCÍA MARTÍN (2011-a), p. 689.

[1020] <<Estreno de La Zahorina. Una zarzuela de costumbres canarias>> (23-04-1932). *Gaceta de Tenerife*, p. 12.

Según los corresponsales canarios que acudieron al evento, obtuvo un éxito arrollador. El propio compositor debió de salir a saludar y recibir los aplausos del público que solicitó que se repitieran algunos pasajes musicales:

> *"(...) Se estrenó en el teatro Victoria Eugenia por la compañía de Luis Ballester la zarzuela en tres actos de costumbre canarias, denominada "La zahorina", libro de Domingo Doreste (Fray Lesco) y música de su hijo, el guitarrista famoso, Víctor Doreste, ambos autores canarios. El éxito fue franco, repitiéndose a instancias del público gran parte de la partitura. El autor de la música, Víctor Doreste, presente durante la representación, fue obligado a salir a escena, siendo los autores ovacionados a los finales de los actos(...)."*[1021]

Sin embargo, estos corresponsales no dicen toda la verdad, o al menos, sus informaciones no coinciden con la prensa vasca que afirma que al público no le gustó la obra[1022]:

> *"Lamentamos no poder saludar con las palma del éxito esta zarzuela, "La Zahorina", ya que los autores (Domingo Doreste, padre, y Víctor Doreste, hijo), han tenido la gentileza de dedicar las primicias de su obra al público de San Sebastían. El público no les agradeció mucho el obsequio. Aplaudió sin entusiasmo el primer acto: aplaudió algo más el segundo. Y el señor Doreste (hijo), autor de la partitura, aprovechó la oportunidad para salir a escena; aunque algunos tipo "jabalí", le dieron a entender bien claramente que no le habían llamado. El telón cayó al terminar el tercer acto, sin que nadie (...) osase aplaudir (...)."*[1023]

Lo interesante de esta crítica es que se valoraron negativamente el trabajo de Fray Lesco y de su hijo. Primero, porque consideraron que el libreto no estaba correctamente adaptado como obra teatral; y, segundo, porque creyeron que existía una abundante partitura y que requería desde un punto de vista de la ejecución musical un mayor perfeccionamiento y conocimiento del género lírico[1024].

[1021] <<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). Diario de Las Palmas, p. 2.

[1022] <<Escenario donostiarra. En el Victoria Eugenia>> (20-04-1932). La Voz de Guipúzcoa, p. 5. Extraído de GARCÍA MARTÍN (2011-a), p. 697.

[1023] T. (20-04-1932), p. 2

[1024] T. (20-04-1932), p. 2

A nuestro pesar, debemos de considerar las críticas vascas mucho más objetivas que las canarias, pues estas por el mero hecho de haberse estrenado con música y libreto de autores canarios ya lo enjuician positivamente.

En cualquier caso, atendiendo al objeto de estudio de nuestra investigación, lo que nos interesa es el aspecto visual de este espectáculo. La prensa donostiarra no indica nada sobre ella ya que centraron la composición creativa de la zarzuela en el binomio padre e hijo. Sin embargo, los corresponsales canarios, por el contrario, si hicieron alusión a ella:

> *" (...) los críticos hacen grandes elogios de la obra, como asimismo de los trajes y los decorados, pintados sobre cartones, admirablemente, por Felo Monzón (...)"*[1025].

Pese a la escasa información que nos aporta, es muy relevante porque nos afirma que el montaje que desarrolló Monzón fue un decorado pintado. Mas no nos ofrecen descripciones sobre qué elementos e imágenes visuales tuvieron lugar en cada uno de los actos de la representación[1026]; lo que no debe de extrañarnos porque recordemos que esta era una actitud habitual en las reseñas teatrales.

No obstante, ofrecen otros datos igualmente importantes, como que antes de su estreno peninsular, Fray Lesco y Víctor Doreste presentaron la obra ante los alumnos de La Escuela Luján Pérez[1027]. Sin duda alguna, este hecho, y que fuera Felo Monzón el responsable del decorado, nos confirma el estrecho contacto entre la concepción de esta

---

[1025] <<Se estrena con insuperable éxito, en San Sebastián, la zarzuela La Zahorina, original de Fray de Lesco y música de Víctor Doreste>> (20-04-1932). *El País*, p. 1.

[1026]Estas son las críticas totales que hemos consultados sobre este montaje para afirmar tal aseveración: <<Estreno de una zarzuela de costumbre canarias>> (21-04-1932). *La Provincia*, p. 6; <<Estreno de La Zahorina. Una zarzuela de costumbres canarias>> (23-04-1932). *Gaceta de Tenerife*, p. 12; <<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). Diario de Las Palmas, p. 2.; <<Se estrena con insuperable éxito, en San Sebastían, la zarzuela La Zahorina, original de Fray de Lesco y música de Víctor Doreste>> (20-04-1932). *El País*, p. 1.

[1027] <<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2. Otra información que aparece en el citado diario es que comparten la autoría de la escenografía entre Felo Monzón y Santiago Santana. Realmente, ponemos en duda tal atribución al natural del municipio grancanario de Arucas porque en ninguna otra crítica, ni de este montaje, ni de su siguiente representación en los escenarios canarios, se le vuelve nombrar.

obra zarzuelera y la propia ideología de la Escuela, pudiéndose considerar como otra actividad de carácter experimental y la única, hasta el momento, relacionada con el mundo teatral de la mencionada institución.

Pese a la ausencia de descripciones sobre el montaje y el trabajo de Monzón, hemos recurrido a las acotaciones que Domingo Doreste estableció para la escenificación de la obra. En este sentido, en el archivo de El Museo Canario se halla el llamado *Fondo Víctor Doreste* donde se conservan varios apuntes y borradores del libreto de la zarzuela. Entre ellos destacamos el documento *La Zajorina. Libreto. Primer apunte*[1028] puesto que es el que consideramos el más cercano a la concepción e intencionalidad primigenia de Fray Lesco al delimitar claramente y de forma pormenorizada cómo quería que fuera la representación. Establece que la trama debía de organizarse en cuatro cuadros escénicos repartidos entre los tres actos de la obra; y fija de forma bastante precisa, además, las características del aspecto visual así como la distribución actoral de los distintos personajes y la iluminación.

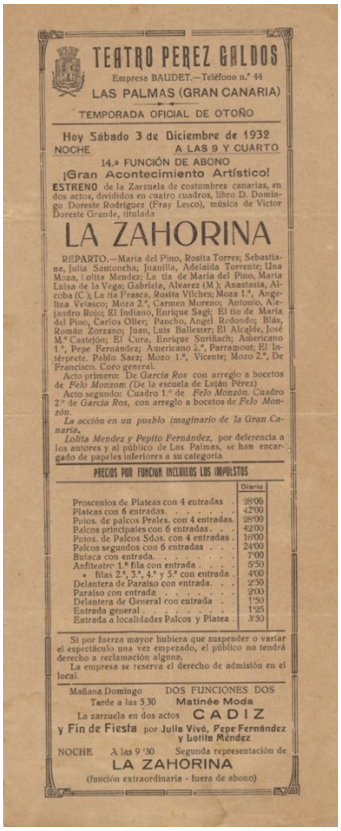
De este modo, según este documento, el primer acto transcurre en el ficticio pueblo de la cumbre de Gran Canaria denominado Tindaya. En este lugar inexistente, los personajes interactúan en el concreto espacio de un patio de una casa de dos pisos con poca altura donde se desarrollan vegetaciones endémicas canarias (pitas y beroles) y montañas salpicadas con pinos y algunas casas. En el segundo acto, la trama tiene lugar en el interior de una habitación de un barrio de Las Palmas en cuyo fondo se vería la ladera de un Risco en el que se ubica dicha habitación. Y en el tercer acto lo dividió en dos cuadros escénicos; el primero en una plazoleta natural en lo alto de una montaña entre rocas donde se erige una ermita con frontis y campanario sencillo; y el segundo en el interior de un bar de un puerto.

Lo importante de estas acotaciones de Fray Lesco es que él es el auténtico responsable de la utilización de las características estéticas que definen a la Escuela Luján Pérez. El encargo de Felo Monzón consistió en la materialización de sus indicaciones a través de

[1028] Conservado en el *Fondo Víctor Doreste* del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-001. Inédito documento de carácter mecanografiado aunque con correcciones autógrafas. Se trata de tres cuadernos que se corresponden con los tres actos en que se divide la obra.

su propia visión plástica. Por tanto, esta propuesta escénica constituye la primera vez en la que se recurrió a los elementos iconográficos potenciados por la mencionada institución sobre los escenarios teatrales en nuestra Historia.

Sin embargo, antes de centrarnos en esta cuestión, debemos prestar atención primero al restreno de esta producción en los teatros canarios a finales de 1932. Primero, el tres de diciembre en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria [Fig. 97]. Luego el diecisiete de ese mes en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Y finalmente en enero de 1934 en el Teatro-Circo de Marte de Santa Cruz de La Palma[1029]. La razón de ello es porque en estas representaciones Domingo Doreste lleva a cabo toda una serie de modificaciones que tendrán como resultado una simplificación del conjunto del montaje.



TEATRO PEREZ GALDOS

Empresa BAUDET.—Teléfono n.º 44

LAS PALMAS (GRAN CANARIA)

TEMPORADA OFICIAL DE OTOÑO

Hoy Sábado 3 de Diciembre de 1932

NOCHE A LAS 9 Y CUARTO

14.ª FUNCIÓN DE ABONO

¡Gran Acontecimiento Artístico!

ESTRENO de la Zarzuela de costumbres canarias, en dos actos, divididos en cuatro cuadros, libro D. Domingo Doreste Rodríguez (Fray Lesco), música de Víctor Doreste Grande, titulada

LA ZAHORINA

REPARTO.—María del Pino, Rosita Torres; Sebastiana, Julia Santoncha; Juanilla, Adelaida Torrens; Una Moza, Lolita Méndez; La tía de María del Pino, María Luisa de la Vega; Gabriele, Alvarez (M.); Anastasia, Alcoba (C.); La tía Frasca, Rosita Vilches; Moza 1.ª, Angelina Velasco; Moza 2.ª, Carmen Moreno; Antonio, Alejandro Rojo; El Indiano, Enrique Sagi; El tío de María del Pino, Carlos Oller; Pancho, Angel Redondo; Blas, Román Zorzano; Juan, Luis Ballester; El Alcalde, José M.ª Castejón; El Cura, Enrique Surillach; Americano 1.º, Pepe Fernández; Americano 2.º, Parramont; El Intérprete, Pablo Saez; Mozo 1.º, Vicente; Mozo 2.º, De Francisco. Coro general.

Acto primero. De *García Ros* con arreglo a bocetos de *Felo Monzón*: (De la escuela de Luján Pérez)

Acto segundo: Cuadro 1.º de *Felo Monzón*. Cuadro 2.º de *García Ros*, con arreglo a bocetos de *Felo Monzón*.

La acción en un pueblo imaginario de la Gran Canaria.

Lolita Mendez y Pepito Fernández, por deferencia a los autores y al público de Las Palmas, se han encargado de papeles inferiores a su categoría

PRECIOS POR FUNCIÓN INCLUIDOS LOS IMPUESTOS

	Diario
Proscenios de Plateas con 4 entradas	28'00
Plateas con 6 entradas	42'00
Pmos. de palcos Prales. con 4 entradas	28'00
Palcos principales con 6 entradas	42'00
Pmos. de Palcos Sdos. con 4 entradas	16'00
Palcos segundos con 6 entradas	24'00
Butaca con entrada	7'00
Anfiteatro 1.ª fila con entrada	5'50
» filas 2.ª, 3.ª, 4.ª y 5.ª con entrada	4'00
Delantera de Paraíso con entrada	2'50
Paraíso con entrada	2'00
Delantera de General con entrada	1'50
Entrada general	1'25
Entrada a localidades Palcos y Platea	3'50

Si por fuerza mayor hubiera que suspender o variar el espectáculo una vez empezado, el público no tendrá derecho a reclamación alguna.

La empresa se reserva el derecho de admisión en el local.

Mañana Domingo DOS FUNCIONES DOS

Tarde a las 5'30 Matinée Moda

La zarzuela en dos actos CADIZ

y Fin de Fiesta por Julia Vivó, Pepe Fernández y Lolita Méndez

NOCHE A las 9'30 Segunda representación de

LA ZAHORINA

(función extraordinaria - fuera de abono)

Fig. 97. Programa de mano del reestreno de *La zahorina* con música de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón en el Teatro Pérez Galdós. 1932. El Museo Canario.

[1029] <<Circo de Marte. Compañía de Luis Ballester>> (28-12-1932). en *Diario de Avisos*, p. 2.

Este reestreno comienza con la llegada de Víctor Doreste a mediados de 1932 a Gran Canaria desde la Península para conseguir la contratación de la compañía lírica de Luis Ballester y acabar con el vacío musical de aproximadamente de un año de ausencia de representaciones líricas en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria[1030]. Finalmente, consigue que esta compañía arribase a la Isla y también a Tenerife y La Palma. En los diarios se llegó a publicar el equipo técnico de la compañía y el repertorio que iban a ofrecer, confirmándose la representación de la obra de *La zahorina*[1031].

Desde entonces, la expectación ante su estreno en los medios fue enorme, lo que explica que algunos reporteros se acercaran a los ensayos y entrevistaran a Domingo Doreste. En una de ellas, el autor del libreto afirma que este montaje no sería el mismo que se representó en San Sebastián porque había suprimido algunas escenas y añadido otras al considerar que la obra era muy larga[1032]. Probablemente, fuera como resultado de las malas críticas que había recibido por parte de la prensa donostiarra.

En cualquier caso, en el libreto final de la obra[1033] se corrobora tal cosa puesto que Fray Lesco reduce la zarzuela a dos actos, modifica los cuatro cuadros escénicos y es menos exhaustivo en sus acotaciones. En el primer acto, al que denomina *La descamisada* (nombre que también aparece en los apuntes primeros del libreto), establece dos cuadros: el primero representaría un *"patio campestre en las cumbres de Gran Canaria"* y el segundo *"una habitación pobre en un barrio alto de Las Palmas";* mientras que en el segundo acto, el primer cuadro se halla la "*Plazoleta de la Ermita, entre rocas*", y en el segundo la "*Plaza de Tindaya*". Realmente lo que hizo fue simplificar el montaje que había planteado en sus primeros apuntes, ya que fusionó el primer y segundo acto en uno

[1030] F. (10-10-1932), p. 2.

[1031] <<Compañía de Zarzuela>> (30-11-1932). *Hoy*, p. 6

[1032]BAUTISTA ROS (1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el *Fondo Víctor Doreste* del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1033]Titulado *Argumento y cantables de La Zahorina*, conservado en el *Fondo Víctor Doreste* del archivo El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-049. Ha sido transcrito por: GARCÍA MARTÍN (2011-b), pp. 1394-1402.

solo e hizo desaparecer el cuadro escénico del último acto ambientado en el interior de un bar del puerto.

Además, en esa entrevista aporta algunos datos de la escenografía y del vestuario de los personajes, pues afirma que las mujeres utilizarían la mantilla canaria y que el decorado estaba hecho en parte por un artista local, aunque no da su nombre[1034]. Obviamente, se refiere a Felo Monzón. Aunque desconocemos porqué no indica su nombre.

A pesar de esto, sus declaraciones son muy importante ya que nos pone en evidencia que el decorado fue confeccionado por más de una artista. En una de las críticas del montaje peninsular, la prensa canaria ya había afirmado que Monzón y Santiago Santana habían *"(...) sido los autores de las maquetas (...)"*[1035]. Aunque ponemos en duda tal atribución al natural del municipio grancanario de Arucas porque en ninguna otra crítica, ni de ese montaje, ni de los realizados en suelo canario, se le vuelve nombrar. Pudiera ser una confusión del redactor, pues por esas fechas, además, Santana, se encontraba fuera las Islas disfrutando de una beca de estudios entre París y Barcelona[1036].

En cualquier caso, lo significativo es que debemos entender como maqueta a los bocetos de escenografías, es decir, el diseño que sirven para confeccionar el decorado, como bien se puede afirmar en el añadido programa de mano del estreno en San Sebastián y en la presentación de la obra en Tenerife:

> *" Decorados de García Ros, tomados de bocetos de Rafael Monzón"*[1037]

> *"(...)Los decorados son de García Ros, realizados sobre modelos de Felo Monzón, uno de los muchachos más destacados de la Escuela Lujan Pérez."*[1038]

[1034] BAUTISTA ROS (12-1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el *Fondo Víctor Doreste* del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1035] <<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1036] ABAD(1992), p. 87

[1037] Programa de mano del estreno de *La Zahorina* con música de Víctor Doreste y libreto de Domingo Doreste en el Teatro Víctoria Eugenia de San Sebastían. 1932. Archivo El Museo Canario.

[1038] <<Para hoy>> (17-12-1932). *Hoy*: diario republicano de Tenerife, p. 8

Asimismo, también nos conviene recurrir a ese libreto final de la obra que mencionamos más arriba puesto que nos sirve para entender las declaraciones de Fray Lesco respecto a los decorados porque en él aparece escrito:

> *"Acto primero: De García Ros con arreglo a bocetos de Felo Monzón: (De la escuela Luján Pérez).*
>
> *Acto segundo: Cuadro 1º de Felo Monzón. Cuadro 2º de García Ros, con arreglo a bocetos de Felo Monzón"*[1039]

De este modo, y con todas estas informaciones, podemos afirmar, al tiempo que esclarecer la ambigüedad de Fray Lesco, que los escenógrafos de este montaje fueron Felo Monzón y García Ross, siendo el canario el autor del diseño de las escenografías y confeccionadas por el artista peninsular, escenógrafo oficial de la compañía de Luis Basllester como se comprueba en la relación del equipo técnico que aparece en la prensa[1040]. Ahora bien, atendiendo a esa información del libreto final, Felo Monzón también confeccionaría un nuevo cuadro escénico, más concretamente el primero del segundo acto, la correspondiente a la plazoleta con la ermita para el reestreno en el Teatro Pérez Galdós. De este modo, podemos presuponer una relación directa y estrecha entre Monzón y García Ross. Sin duda para el canario fue bastante beneficiosa dicho contacto porque aprendería de forma práctica cuestiones relacionadas con iluminación, confección del decorado así como el conocimiento de primera mano del ambiente escénico. Este sería otro indicio formativo en la creación escénica por parte de Monzón.

Es bastante probable que el decorado que tuvo que montar el canario se debiera a los cambios del libreto y que sirvió de justificación para que se utilizara su nombre como reclamo para completar la canariedad creativa de toda la obra en los carteles publicitarios que aparecieron en la prensa ya que se anunciaban el nuevo decorado de Monzón [1041].

[1039] Extracto del *Argumento y cantables de La Zahorina* de Domingo Doreste conservado en el *Fondo Víctor* Doreste del archivo El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-049

[1040] <<Compañía de Zarzuela>> (30-11-1932). *Hoy*, p. 6.

[1041] <<Cartel de La zahorina>> (08-12-1932). La *Provincia*, p. 1

Este hecho, sin duda alguna, nos indica que estamos ante un acto cultural de gran envergadura y transcendencia. Aunque ya lo había conseguido Néstor en Madrid, en esta ocasión se puede considerar un hito fundamental en la defensa de la autoría artística de los decorados en Canarias[1042], porque el nombre de Monzón se colocó a la misma altura que los del autor del libreto y de la música en los textos y referencias que presentaban la composición creativa de la obra:

> *"Vive usted hoy, querido Fray Lesco, las inquietudes del novel. (...)Fruto tardío — y no par tardío menos sabroso, pues de usted nace—es "La Zahorina", nueva faceta de un vivir logrado y eficaz. (...)Copartícipes de su gesta, marchan de su brazo Víctor Doreste y Rafael Monzón, dos hijos suyos. El uno por naturaleza, el otro por espiritualidad (...)"*[1043]

Lástima que no se convirtiera en una práctica habitual en las producciones teatrales futuras y que, en la realidad, no surtiera ningún efecto puesto que tanto Domingo Doreste, como su hijo, se consideraron las cabezas superiores de la composición creativa de la obra, sobre todo el primero, como se evidencia en el homenaje que se les ofrecieron la *Asociación de Periodistas* tras el montaje[1044].

Además en las críticas que aparecieron tras su representación, aunque se confirmase ese triunvirato creativo, se mantuvo una misma tónica con respecto a los decorados al predominar las meras valoraciones sin apenas descripciones o análisis escénicos, prevaleciendo los amplios comentarios sobre el libreto y la música y subrayando el éxito desde un punto de vista creativo y de público:

[1042] En el caso de Tenerife, en los carteles no aparece el nombre de Monzón, tan solo los de Domingo Doreste y Víctor Doreste. Véase el cartel aparecido: <<Cartel de la Zahorina>> (17-12-1932). *Hoy:* diario republicano, p. 8.

[1043] LÚJAN (03-12-1932), p. 1.

[1044] <<Homenaje a Fray Lesco y su hijo Víctor Doreste>> (29-12-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2. . Homenaje que estaba pendiente desde abril y que había rechazado Fray Lesco hasta que no se representara *La Zahorina* en las Islas. Véase: <<Una carta de Fray Lesco. Rechaza por ahora todo homenaje>> (22-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

"El estreno de "La Zahorina" fue un verdadero acontecimiento artístico. El público, como era de esperar, acudió numeroso a presenciar el estreno de esta zarzuela de costumbres canarias, cuyo libro se debe al gran escritor don Domingo Doreste Rodríguez, ("Fray Leseo"), y la música a su hijo Víctor.

La representación constituyó un verdadero éxito. El público aplaudió entusiásticamente obligando a los autores a salir a escena repetidas veces, extendiendo sus aplausos al maestro Sabina, que también tuvo que salir a escena a recibir el justo homenaje a su labor. (...)

La música es bonita y alegre. En ella hay destellos populares que entusiasmaron al público. Víctor Doreste ha demostrado sus magníficas cualidades artísticas destacándose como compositor. Tanto libro como música gustó al auditorio, que demostró satisfacción en forma elocuente."[1045]

Conviene afirmar que hemos compilado un total de once críticas entre las dos islas capitalinas, un número bastante elevado que explica la gran expectación que había generado al tratarse de una zarzuela ambienta en Canarias y escrita por un reconocido personaje del ambiente cultural isleño, musicalizada por su hijo y recreada por un miembro de La Escuela Luján Pérez[1046].

Son interesantes también porque se debate en ellas sobre posible el éxito o no de la obra en otros lugares fuera de la Islas, llegando el mismo Fray Lesco a intervenir para dejar clara su postura:

[1045] <<Teatro Pérez Galdós. El estreno de La Zahorina constituyó un verdadero acontecimiento artístico y un gran éxito>> (04-12-1932). *La Provincia*, p. 16.

[1046] <<En el Pérez Galdós. Compañía de Víctor Doreste>> (10-12-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 5; <<En el Pérez Galdós. Compañía de Víctor Doreste. La Zahorina>> (05-12-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 5; <<Teatro Guimerá. La Zajorina>> (15-12-1932). *Hoy*, p. 6; <<Teatro Pérez Galdós. El estreno de La Zahorina constituyó un verdadero acontecimiento artístico y un gran éxito>> (04-12-1932). *La Provincia*, p. 16; <<Una zarzuela de costumbres canarias. Se estrena con gran éxito La Zahorina>> (08-12-1932). *Gaceta de Tenerife*, p. 2; ROMERO SPINOLA (12-12-1932), p. 1; BAMBALINA (18-12-1932), p. 5; En el *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, *Fondo Víctor Doreste*, El Museo Canario, ES 35001 AMC-VD-044, encontramos las siguientes críticas: <<Triunfal estreno de La zahorina>> (04-12-1932). *Avance*; BAUTISTA ROS (12-1932); BAUTISTA ROS (12-1932); M. (06-12-1932).

"(...) Es intrigante la diversidad de los pareceres, tan viva en los dos párrafos transcritos; y le concedo extrema importancia, no por que se refiera a nuestra obra, sino porque, en resolución, plantea una cuestión que a nosotros, los canarios, puede apasionarnos entrañablemente. Se trata de saber si el folklore isleño puede aspirar o no a tener personalidad artística. La ha adquirido, indudablemente, en poesía. Ahora se la regatea en el teatro. Adrede he salpicado el libreto de "La Zahorina" de léxico isleño, cuidando, no obstante, de huir de todo localismo y de emplear términos, que a la postre son de lejano abolengo castellano (...)."[1047]

En esa misma intervención llega a justificarse de la acusación que algún crítico señalo de haber escrito un libreto poco original[1048] (quizás también para excusarse de las criticas donostiarras), manifestando que los libretos para zarzuelas son banales ya que lo que prima es la música del resto del componente creativo que conforma una obra de teatro[1049].

Definitivamente, todas estas fuentes justifican por qué se prestó poca atención a nuestro objeto de investigación. Junto a ello, también debemos añadir que era la primera vez que Domingo Doreste se enfrentaba a la creación de una literatura escénica[1050] y, como persona reconocida y admirara por muchos, su aportación a este campo del arte suponía que fuera ampliamente comentado y juzgado y que, al mismo tiempo, fuera un reclamo de atracción de público. Si a eso le sumamos la idea de la preeminencia de la música del resto de elementos creativos de la obra, que no solo era algo propio de Doreste, sino que

[1047] FRAY LESCO (06-12-1932), p. 8.

[1048] BAUSTITA, ROS (12-1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el Fondo Víctor Doreste del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1049] FRAY LESCO (06-12-1932), p. 8

[1050] Realmente, Fray Lesco no tenía interés de dedicarse a la dramaturgia. El motivo que le llevó a realizar esta incursión consistió en ayudar a su hijo, como declaró él mismo antes del estreno de la obra. Además, según ha evidenciado la investigadora García Martín, las ganancias que recibió (y en general todos los integrantes de *La Zahorina*) fueron ínfimos. Véase:GARCÍA MARTÍN (2001-a), pp. 699.

era un pensamiento generalizado[1051], ya tenemos explicación sobre la poca dedicación a los elementos visuales que tuvieron lugar en la obra.

De ahí que tan solo en una de las críticas de todo el conjunto consultado llegase a realizar una amplia descripción del montaje, aunque apoyándose en el argumento, en las valoraciones musicales y no haciendo en ningún momento alusión directa a Felo Monzón como creador de los decorados:

> *"El argumento, aunque no muy nuevo, se presta a una gran zarzuela y está en general bien escogido.*
>
> *En Tindaya, nombre guanche de un pueblo imaginario de la Gran Canaria, viven unos honrados campesinos con una sobrina que consideran como hija. Es María del Pino y la corteja de amores un mozo del lugar. Un Indiano, que acaba de llegar de Cuba con mucho dinero, ama también a María del Pino. Los tíos de ésta parece que se inclinan por el indiano. Surge el conflicto amoroso entre los dos mozos y acuden a que se lo resuelvan la Zahorina.*
>
> *Esta es una mujer que, antes de casarse, gozó de gran fama como echadora de cartas, pero ahora su marido parece que no le consient tles manejos. No obstante, la Zahorina, al ser consultada por el mozo y por María del Pino, accede ocultarmente a revelarles su destino.*
>
> *La Zahorina vive en uno de los barrios altos de Las Palmas, y la visita de aquellos coincide con las tradicionales fiestas de San Juan.*
>
> *Con esto termina el primer acto. El segundo se reduce a un cuadro frente a la ermita de la Virgen de las Nieves, cuya procesión aparece en escena, y a una fiesta en la plaza pública de Tindaya, donde la Zahorina tiene establecido un puesto de bebidas. Durante este acto aparecen unos turistas que, al oir cantar a María del Pino, intentan llevársela para dedicarla al teatro, pagando lo que sea a sus tíos, pero ´stos se oponen y ceden a la joven por esposa del mozo del lugar, que es quien ella quiere y no al indiano.*

[1051] Recordemos que Falla en su conflicto con Martínez Sierra durante el estreno de *El amor brujo, en 1915,* afirmó que la composición musical se encontraba por encima del restos de los agentes creativos que participaron en el montaje. Véase: BENEDITO (15-4-1915), p.3.

El primer cuadro está bien. Es la '' descamisada', algo parecido a aquello de la 'La Mazorca roja', costumbre que en Valencia tiene un encanto no exento de picardía. Termina el cuadro con un concertante que musicalmente que musicalmente es, sin duda, de lo mejor de la obra, e pesar de que los temas no están desarrollados con la amplitud debida. El arrorró coreado es de mucho efecto, pero la melodía se retrasa, como esperando acompañamiento, y ello se desdice.

El cuadro segundo es un acierto. La Zahorina echa las cartas a los dos mozos de Tindaya, mientras su marido se emborracha en la fiesta callejera de la noche de San Juan. Al regresar borracho el marido con sus amigos, tiene lugar un terceto cómico que da mucha vida a la obra y que gustó sobremanera al público, que lo hizo repetir. La música del terceto se hará seguramente popular. Lo que no es, sin embargo, admisible en una zarzuela de este género es que el acto termine sin nadie en escena. Resulta muy pobre, a pesar del jolgorio que se supone en la calle cpm ,otivo de la oche de San Juan. Con uno de los protagonistas que hubiese quedado en escena, contrastando la alegría de los otros con su lucha interior, hubiera ganado en efecto la escena final, llevando al ánimo del espectador un sentimiento cuya falta tanto se echó de menos,

El cuadro de la ermita y la bajada de la rama está bien, aunque se advierte un final indeciso pues el público no se da cuenta del resultado del desafío entre el indiano y el novio del María del Pino, ni se aprecia bien la intervención de ésta, a no ser que el telón bajara antes de tiempo.

El cuadro final, movido en cuanto a la acción secundaria, no lo es tanto en el desenlace, que resulta lento al principio y precipitado a última hora, cuando, sin apenas transición alguna, el tío de María del Pino desiste de ofrecerla a los turistas y la entrega por esposa al mozo lugareño.

En suma, que de la obra el primer acto es lo mejor y del primer acto el segundo cuadro que, como hemos dicho, es un acierto, salvo el detalle final de no haber nadie en escena y otros de menor monta, imposible de indicar en una breve reseña periodística.

También el decorado del cuadro segundo del primer acto es lo que más nos gustó, por la originalidad de verse, al apagar las luces la Zahorina, todo el barrio en que se desarrolla

la acción y el interior la casa en que ésta echa las cartas, con todo el misterio de que se rodean tales mujeres en tales momentos.''[1052]

Como podemos comprobar, se trata de una descripción escénica totalmente secundada con los aspectos musicales y del libreto teatral. Pero es, a nuestro pesar, la única referencia escrita que hemos hallado de que Monzón (y, siguiendo sus directrices, García Ros) cumplió con las acotaciones de Fray Lesco. El resto de las críticas que nombran a Monzón, simplemente elogian su trabajo, lo califican positivamente resaltando su juventud y su relación con la Luján Pérez y le auguran un buen futuro en esta campo creativo, aunque conviene subrayar que en algunas de ellas se tildan sus decorados de la siguiente manera:

"(...) La presentación escénica estuvo cuidada esmeradamente. Aquello era puro ambiente canario, reflejado, también, con toda maestría en las modernistas decoraciones del artista regional Rafael Monzón, un valioso elemento de la Escuela Lujan Pérez, que en Las Palmas airige, con su autorizada competencia, 'Fray Lesco'(...).''[1053]

"(...) La obra fue presentada y vestida con toda propiedad. El decorado es obra de Rafael Monzón. Digamos que, como todo lo que hace este muchacho, es algo magnífico de sobriedad, acierto en el dibujo, en el color y en la concepción. La decoración del tercer cuadro fue aplaudido. La bella estampa del Risco está igualmente bien lograda (...).''[1054]

"(...) Muy aceptable la dirección escénica. El decorado, de tendencias modernistas en las cuales no comulgamos porque se alejan de la realidad, bien logrado como adaptación a su escuela y con trazos destacados en cuanto se asoma a la verdad.(...).''[1055]

[1052] BAUTISTA ROS (12-1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el *Fondo Víctor Doreste* del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1053] BAMBALINA (18-12-1932) , p. 5

[1054] <<Triunfal estreno de La zahorina>> (04-12-1932). *Avance.* Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el Fondo Víctor Doreste del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1055] M. (06-12-1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el Fondo Víctor Doreste del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

Estas críticas consideraron que la propuesta escenográfica de Felo Monzón era moderna y se alejaba de la realidad, dos calificativos fundamentales que creemos que nos ayudaran a entender la importancia de su primera incursión con el mundo escénico así como su contextualización.

Hasta este punto debemos de tener claro que la decisión de la utilización de elementos iconográficos que definen la estética de la Escuela Luján Pérez (entorno montañoso-vulcánico, la cumbre, los riscos de la capital grancanaria, la pita y los beroles) para la recreación del ambiente escénico en que transcurre la obra es única y exclusivamente de Domingo Doreste. Ahora bien, debemos de reconocer la originalidad de Felo Monzón puesto que fue el elegido para que a través de su propio lenguaje plástico materializara de forma visual las acotaciones del montaje que estaba preparando Fray Lesco para su hijo[1056].

Esta designación no es nada arbitraria y tampoco fruto del azar. En 1932, Monzón ya era considerado un artista y las características de sus obras era por todos conocidas porque en 1929 había participado en la segunda exposición de los estudiantes de la Escuela Luján Pérez[1057]. Además, en ese mismo año había pintado en la segunda sede de la escuela, ubicada en la calle San Marcos de Las Palmas de Gran Canaria, unos desaparecidos murales que se conocen tan solo a través de fotografías[1058]; y lograría celebrar su primera exposición individual en poco menos de un año después del estreno[1059] . Además, también desde 1929, manifestada públicamente una clara ideología política al ingresar en las juventudes socialistas y, luego, en el Partido Socialista[1060].

Por tanto, la elección de Felo Monzón como responsable de la imagen visual de *La zahorina* se esperaba la recreación de un ambiente canario, como el que deseaba Fray

[1056] BAUTISTA ROS (12-1932). Consultado en *Dossier de prensa relacionado con la zarzuela La Zahorina*, conservado en el Fondo Víctor Doreste del archivo de El Museo Canario con la signatura ES 35001 AMC-VD-044.

[1057] FRAY LESCO (17-12-1929).

[1058] CASTRO BORREGO (2008), p. 117; SANTANA (1999), p 110-111.

[1059] FRAY LESCO (26-05-1933). Consultado en GARCÍA MARTÍN (2001-b), p. 998-999.

[1060] CASTRO BORREGO (2008), p. 223.

Lesco, donde se tuviera en cuenta esos elementos iconográficos que define la estética de la Escuela[1061]. Pero ello también implicaba la aceptación, al mismo tiempo, del enfoque político[1062] que caracterizó su obra, elemento que lo hacía distinto al resto de sus compañeros de la Escuela puesto que

> *"(...) Frente a las idealizadas representaciones de la vida del campesino y del pescador de las islas que la pintura costumbrista nos deparaba de un modo ingenuo y halagüeño, la obra de Felo Monzón nos descubre el semblante triste de esos mismos campesinos y pescadores, y esa tristeza se torna en una crítica insobornable a las causas (explotación económica y caciquismo político) que la originaron. Si los pintores costumbristas, aunque fuese ingenuos, al encubrir las causas de la opresión las justificaban, los pintores indigenistas, con Felo Monzón a la cabeza, las denunciaban, desde el mismo momento en que se negaban a perpetuar el mito de unas islas arcádicas y afortunadas. Así es cómo un sentimiento colectivo, la tristeza, se convierte en un arma de la crítica; (...)"*[1063]

De este modo, Monzón era el perfecto pintor, pues no debemos de olvidar que el montaje estaba compuesto por decoraciones pintadas, capaz de reflejar una realidad grancanaria globalizadora sin filtros en el que representa paisajes rurales semidesérticos, tanto del sur de la Isla, donde predomina un ambiente desabrido y áspero[1064], como de la cumbre pelada[1065], y paisajes urbanos masificados a través sus visiones de los Riscos que acordonan a la capital de Las Palmas de Gran Canaria[1066]. En este lugar, la población canaria, ahora cercana al continente africano, no poseía unos semblantes de eterna felicidad, propia de la visión pintura de origen regionalista europea, sino más bien apesadumbrado al ser víctimas de un sistema injusto, como era el feroz sistema caciquil dominante en todo el conjunto de las islas.

[1061] JIMÉNEZ JAÉN (1989), óp. cit., p. 29.

[1062] CASTRO BORREGO (2008), óp. cit, p. 131

[1063] BORREGO CASTRO (1989), p. 13.

[1064] HERNÁNDEZ SOCORO (2010), p. 36.

[1065] CASTRO BORREGO (2008), p. 131.

[1066] De esta época, entre finales de los años veinte y principio de los treinta, son sus series sobre los Riscos, sobre las mujeres campesinas o figuras del Sur.

En definitiva, ahí está la modernidad con la que tildaron a esta puesta en escena ya que se reflejó una realidad canaria sobre el escenario que nunca antes se había visto. Era la primera vez que en nuestro teatro la vanguardia de la Escuela Luján Pérezadquiría valor como propuesta escénica, difundiéndose las mismas características que en pintura hacían sus alumnos, no solo entre los espectadores grancanarios, sino también entre los tinerfeños, los palmeros y los donostiarras. Y ello se lo debemos a Domingo Doreste, autor del libreto; mientras que a Monzón le debemos su capacidad de interpretar las acotaciones de aquel, recreando esa realidad a través de su propia estética y preocupaciones política-sociales. Tales ideas las podemos apreciar en las fotografías que se conservan del montaje [Figs. 98, 99 y 100], pese a su mala calidad, son las únicas fuentes artísticas que hemos documentado de esta primera incursión de Felo Monzón y que corroboran, de manera visual, todos argumentos que hacen de *La zahorina* un montaje excepcional en nuestra Historia escenográfica. Se comprueba en ellas que Felo Monzón rompió el predominio de las puestas escenas de carácter naturalistas del Ochocientos mediante la construcción de un espacio escénico con caracteres geométricos, resultado de las influencias cubistas y de la Nueva objetividad alemana, al que no estaba habituado el espectador canario de la década de los años treinta.

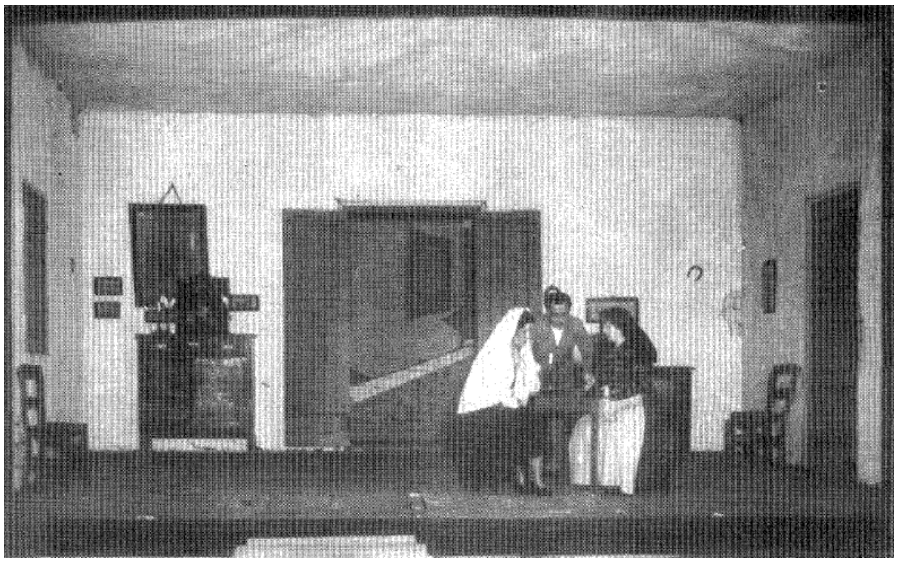


Fig. 98. Reproducción fotográfica del segundo cuadro del primer acto del montaje de *La zahorina* de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de ROSARIO (04-07-1999), p. 64.



Fig. 99. Reproducción fotográfica del primer cuadro del segundo acto del montaje de *La zahorina* de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de SANTANA GIL (1999), p. 584.



Fig. 100. Reproducción fotográfica del segundo cuadro del segundo acto del montaje de *La zahorina* de Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de SIEMENS (1983), p. 252.

La siguiente intervención de Felo Monzón como responsable de la escenografía tuvo lugar dos años después, cuando en 1934 la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, para el día de Santa Cecilia, patrona de la música, decidió llevar a cabo una velada artística protagonizada por Dalia Iñiguez e Isabel Macario [1067].

En esta fiesta escénica se incluyó la ópera *Cavalleria rusticana,* que según el primer director del Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, su escenografía y los figurines fueron confeccionados por el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, conservándose en sus fondos dos fotografías del montaje y parte del vestuario de una de las intérpretes[1068].

Sin embargo, hemos podido comprobar en el programa publicado en la prensa que realmente la puesta en escena de esta representación no fue realizada por este artista, sino por Felo Monzón:

> *"He aquí el programa del concierto que hoy jueves dará en el Pérez Galdós, Isabel Macario y Dalia Iñíguez, velada patrocinada por la sociedad de Amigos del Arte "Néstor de la Torre":(...)*
>
> *III*
>
> *"Cavallería Rusticana", fantasía-orquesta, Pietro Mascagni. Director, Luis Prieto, Romanza e escena, Voi lo sapete o mama..., en carácter, con orquesta, Isabel Macario. Decorado Rafael Monzón.(...)"*[1069]

Además, las críticas que comentaron el acto siguieron sin hacer mención a Néstor y le otorgan la autoría a Felo Monzón:

[1067] Dalia Iñiguez como recitadora e Isabel Macario (esposa del literato Saulo Torón) como cantante, ambas generaron una gran expectación en sus participaciones pues no era la primera vez que colaboraban en las actividades de esta sociedad. Véase: <<Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre. Derroche de arte, horas ininterrumpidas emociones, fue el concierto homenaje a Néstor de la Torre con que la Sociedad de su nombre se presentó por primera vez al público>> (24-08-1934). La *Provincia*, p. 1; <<Un concierto>> (18-11-1934). *Hoy*, p. 2.

[1068] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 55.

[1069] <<Teatro Pérez Galdós>> (22-11-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

"(...) ¡Y llega la parte final! La concurrencia comenzaba a impacientarse, pues aguardaba con ansiedad el acontecimiento de la noche, Cavalleria Rusticana. Una fantasía de la obra, fué ejecutada con admirable perfección por la orquesta que dirigía el maestro Luis Prieto. A la terminación los aplausos exigieron la repetición del número.

Repentinamente, como si una fuerza extraña nos hiciera enmudecer,- se hizo absoluto silencio en la sala y el telón comenzó a subir pausadamente mientras la orquesta atacaba el "Raconto". Dos figuras vistiendo el traje de lo obra, aparecieron en "pose"; respaldadas por un bellísimo decorado del gran pintor canario Rafael Monzón, decorado sintético de acertadas proporciones y sobriedad de líneas y colorido. En un banco de piedra, la madre, interpretada por Dalia Iñiguez, aparece sentada con un acentuado semblante de dolor, mientras su hija, (Isabel) busca angustiosamente la imagen del amante que la ha burlado. Después de unas hacer tadas poses, descubre a su madre en el banco y comienza a lamentarse de su desventura. (...)"[1070]

"(...) Con el decorado de Rafael Monzón, otro artista de verdadero buen gusto, y la actuación de Isabel Macario y Dalia Iñiguez nos ofrecieron una estampa de "Cavalleria Rusticana", que, como una estampita santa procuraremos llevar siempre cerquita de nuestro ce razón, mejor dicho, dentro de él.(...)"[1071]

En general, esta nueva participación se ha visto oscurecida por parte de la Historiografía artística ya que no reconocieron su autoría. Tampoco ayudó a que las críticas de la representación mostraran un mayor interés por la participación de sus dos protagonistas, explayándose en elogios y comentarios en páginas enteras sobre sus actuaciones, mientras que dedican una mínima parte de sus textos a mencionar la labor de nuestro pintor metido a escenógrafo, como hemos visto en las dos reseñas anteriores, o no nombrándolo, incluso, en otras ocasiones[1072].

Para llegar a comprender este trabajo escénico de Monzón tenemos que tener en cuenta que *Cavalleria Rusticana* es una obra operística de un único acto, basada en un cuento de Giovanni Verga. Se estrenó por primera vez en 1890, en el Teatro Costanzi de Roma.

[1070] <<El triunfo definitivo de Dalila Iñiguez y de Isabel Macario>> (24-11-1934). *La Provincia,* p. 5. En otras críticas, también se da el nombre de Felo Monzón: BAUTISTA ROS (27-11-1934), p. 3.

[1071] BAUTISTA ROS (27-11-1934), p. 3.

[1072] <<La fiesta de anoche en el Pérez Galdós>>(23-11-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

Fue musicalizada por Pietro Mascagni y la trama del libreto es obra de los escritores Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett[1073]. Estos acotaron que la obra debía de representarse en Sicilia durante la época contemporánea al estreno, es decir, a finales del siglo XIX, en una plaza de un pueblo[1074].

Con estos datos, junto con las fuentes artísticas de carácter fotográficas [Figs. 101, 102 y 103] y parte del vestuario de una de las intérpretes, más concretamente de Isabel Macario que interpretaba a *Santuzza* [Fig. 104], podemos obtener algunas conclusiones que nos ayudaran a afirmar que la participación en esta obra de Monzón, al igual que en *La zahorina*, ayudó a romper con las tradicionales puestas en escenas canarias.

Si nos fijamos en las fotografías que aportamos, podemos apreciar que Monzón creó un decorado basado en telones pintados y no siguió a raja tabla las acotaciones de los autores de la obra, pues aunque el ambiente parece una plaza pública, no hay ningún indicio que nos haga pensar que sea una plaza siciliana. Es más, nos parece más adecuado afirmar, y basándonos en las fotografías aportadas, que simplemente nos ofrece una parte del conjunto del decorado, que se trata más bien de una plaza canaria. La razón de ello radica en que la composición nos recuerda a las obras plásticas que confeccionaron los alumnos de La Escuela Luján Péreza finales de la década de los veinte, a la propia de Monzón que creó en torno a los años treinta y en el hecho de recurrir como *atrezzo a* un banco de piedra[1075], material tradicional para las construcciones canarias. Además, la utilización de mantillas por parte de las protagonistas, como aparece en la fotografía, nos reafirma en el ambiente canario en que se ambientó la obra.

Por tanto, el lenguaje artístico empleado en el decorado es claramente producto de la tendencia artística que caracterizó a Monzón en estos años: geometrismo como consecuencia de las influencias del cubismo y del realismo de Franz Roh. Ello explicaría el carácter sintético con que la crítica calificó esta puesta escena[1076].

[1073] TRUJILLO SEVILLA (2007), 215-217.

[1074] MASCAGNI (1950), p. 3.

[1075] <<El triunfo definitivo de Dalila Iñiguez y de Isabel Macario>> (24-11-1934). *La Provincia,* p. 5.

[1076] <<El triunfo definitivo de Dalila Iñiguez y de Isabel Macario>> (24-11-1934). *La Provincia,* p. 5.



Fig. 101. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Archivo Museo Néstor.



Fig. 102. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Archivo Museo Néstor.



Fig. 103. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. El Museo Canario.

Cabe destacar que no podemos confirmar la autoría del traje de Isabel Marcario, donada por sus descendientes al Museo Néstor. La falta de fuentes nos hace imposible dar una respuesta[1077]. La bibliografía generalmente le otorgan la autoría a Néstor[1078], aunque las fuentes hemerográficas cotejadas no reconocen su participación en ningún momento.



Fig. 104. Parte del traje usado en la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, en el libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y en el diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Museo Néstor.

[1077] El investigador Franck González llega a afirma que Néstor colaboró en este montaje como responsable del vestuario mientras que Monzón lo haría del espacio escénico . Véase: GONZÁLEZ (2012), pp. 221.
[1078] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 55.

Pese a todo, estamos ante una puesta en escena en el que Felo Monzón demostró que no era necesario seguir las directrices de los dramaturgos ni recrear un calco de la realidad sobre el escenario ya que recurrió a la utilización de lenguajes vanguardista en detrimento de las caducas escenografías realistas.

Aunque las siguientes intervenciones de Monzón transcurren momentos y contextos distintos que nos obligan abordarlos más adelante, lo cierto es que su participación en *La zahorina* y *Cavalleria Rusticana* son las evidencias perfectas del carácter experimental, renovador y vanguardista de la tendencia artística que fomentó la Escuela Luján Pérezya que por primera vez podemos afirmar que sus logros llegaron a los escenarios teatrales con una proyección mucha más amplia que la pudieron tener las diversas exposiciones artísticas que sus alumnos realizaron puesto que sus representaciones en San Sebastián, La Palma y Tenerife permitió que su estética tuviera una difusión mucha más amplia de la que hasta ahora habíamos pensado.

b. Juan Ismael y la creación mnemotécnica del paisaje tinerfeño sobre el escenario

Considerado como uno de los creadores más genuinos y enigmáticos de la Historia del Arte canario[1079], Juan Ismael (1907-1981), cuyo autentico nombre era Ismael Ernesto González Mora, ha quedado circunscrito historiográficamente al movimiento surrealista. Mas los investigadores que se han centrado en el estudio de su obra han afirmado que desarrolló una estética propia y original a lo largo de toda su trayectoria artística al calificarla de espiritual, poética, esotérica, fantasmagórica y cercana a la pintura metafísica italiana[1080]. El crítico Eduardo Westerdhal escribió sobre él lo siguiente:

[1079] Sus biógrafos ha llegado afirmar que en la construcción de su trayectoria han sufrido algunos obstáculos ya que ciertos parajes de su vida son totalmente oscuros, como, por ejemplo, su lugar de nacimiento. Nunca quedará claro si fue en Tenerife o Fuerteventura, no teniendo el propio artista ningún interés por clarificarlo. Se sabe que creció y falleció en Santa Cruz de Tenerife, aunque pasó largas temporadas en Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Bilbao y Venezuela.

[1080] Sus principales investigadores y biógrafos son: BERNIER (1983); CASTRO BORREGO (2008), pp. 196-201; PADERMO (1995); PINTO GROTE (1992); PINTO TRUJILLO (1991); VV.AA. (1998).

"(...) Juan Ismael escapa a la doctrina de este movimiento, esencialmente automático, al realizar una obra con gran perfección técnica, cosa que nunca interesó al movimiento surrealista. (...)"[1081]

Probablemente su peculiar surrealismo se deba a su formación, primero en el dibujo, en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, durante los primeros años veinte[1082]. Luego, en la Escuela de Luján Pérez, en Las Palmas de Gran Canaria, donde pasó tres años (1927-1930)[1083] . Y, finalmente, en Madrid, donde antes de la Guerra Civil Española frecuentaría los talleres de algunos importantes pintores nacionales donde recibiría fundamentales enseñanzas[1084]. Todo ello desembocó en un comportamiento artístico dividido en cuatro etapas que tradicionalmente se han asumido para comprender su obra:

"(...) En 1974, a instancias de Ventura Doreste, Juan Ismael esbozó un deslinde en cuatro etapas –que habrían de resultar definitivas- del desarrollo de su obra pictórica: en la primera abunda el paisaje[1927-1933]; en la segunda[1934-1955] hay un abandono de la referencia a lo real, que es poéticamente transfigurado; en la tercera [1956-1970], que prologa y acentúa el modo esencial de la segunda, hay un desvío hacia

[1081] WESTHERDAHL (25-10-1947). Cit. en CASTRO BORREGO (2008), p. 200.

[1082] PINTO GROTE (1992), p. 24.

[1083] PADORMO (1995), p. 43.

[1084] Los estudiosos de Juan Ismael coinciden que durante la década de los treinta mantuvo contactos directos con José Aguiar, Hipólito Hidalgo Caviedes, Jacinto Alcántara y Carlos Moreno Gracciani. Los dos primeros le enseñarían conocimientos de la pintura mural (que nunca practicó, salvo un proyecto en 1935 al que llamó *Aparición de la Isla San Borondón* que no acabó por materializarse) y la técnica de la encáustica, respectivamente; mientras que los dos últimos le aportarían conocimiento sobre la ornamentación de cerámica. Cabe destacar que Hipólito Hidalgo Caviedes había realizado alguna intervención escenográfica y capaz que pudiera haber influido o aportado algún conocimiento sobre la creación de decorados a nuestro artista. También fue fundamental en esta etapa formativa que copiara de manera directa a los grandes maestros custodiados en la Pinacoteca del Museo del Prado, como Tiziano, Partinir o Claudio Lorena. Cabe destacar que a finales de los sesenta comenzó los estudios de Bellas Artes en la Universidad de la Laguna aunque nunca los acabó. Véase: PADORMO (1995), pp. 43, 46 y 108; PINTO GROTE (1992), pp. 28-29.

la abstracción informalista: en la cuarta [1971-1981] se da un retorno a la pintura poética.''[1085]

Como muchos de sus compañeros de la Luján Pérez, Juan Ismael fue un artista polifacético que no solo se dedicó a la pintura, sino también fue retocador y coloreador fotográfico, ilustrador, docente[1086], director artístico de la Galería Wiot, dibujante publicitario, delineante, crítico de arte y poeta[1087] .

En cuanto a la escenografía, la relación con esta rama artística también ha sido tenida en cuenta por los investigadores. Tradicionalmente se ha considerado que esta tuvo lugar después de la contienda que se inició en 1936, cuando trabajó como escenógrafo entre 1940-1941 en el Teatro Español Universitario (TEU) , en Bilbao y Madrid, y luego en Tenerife, cuando llevó a cabo las obras de *El hombre que volvió*, de Pedro Pinto de la Rosa[1088], en 1944[1089]; y de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, en 1947[1090]. Tan solo Carlos Eduardo Pinto Trujillo afirmó a las puertas del nuevo milenio que la relación de Juan Ismael con las artes escénicas comenzaría antes de la contienda nacional[1091]. Mas, como en el caso de Felo Monzón, esta relación no ha sido analizada o contextualizada por estos estudiosos que nos precedieron; ni siquiera la relación de trabajos en este campo

[1085] PADORMO (1995), p. 18. La cronología fue propuesta por el mismo Padormo, quien avisa que es simplemente de carácter orientativo puesto que la obra de Juan Ismael es bastante unitaria, siendo las diferencias resultado de variaciones temáticas o técnicas que recurre en distintos momentos de su vida.

[1086] En 1935 comenzó su carrera como docente en la Escuela Nacional de Cerámica. Luego continuaría como profesor de dibujo en el Colegio Viera y Clavijo en 1955, en el instituto de bachillerato de Agüimes en 1969 y en el instituto de bachillerato de Tafira en la década siguiente .

[1087] La relación de nuestro artista con la poesía fue una constante a lo largo de toda su trayectoria. Desde muy temprana edad mantuvo contacto con diversos poetas, como Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Emérito Gutiérrez Albelo o Pedro Pinto de la Rosa. De modo que esta faceta tuvo una gran importancia en su quehacer artístico, siendo paralela y complementaría a su obra plástica. Llegó a publicar dos libros de poesías en vida: *El aire que me ciñe* (1946) y *Chalet de O'Gorman* (1977) y fue incluido por Domingo Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria* publicada en 1952.

[1088] GROTE (1992), p. 41.

[1089] GROTE (1992), p. 31.; PADORMO (1999), p. 293.

[1090] BERNIER (1983), p. 56.

[1091] PINTO TRUJILLO (1998), p. 23.

ha sido completada, pues hemos hallado nuevas evidencias de creación escenográfica de Juan Ismael que hasta ahora no se habían tenido en cuenta.

La razón de esta poca atención al trabajo escenográfico realizado de Juan Ismael , como en el caso de Felo Monzón, se deba al mayor peso de su dedicación pictórica y que fueron intervenciones puntuales resultados de encargos determinados y de motivos concretos. Además, a ello contribuye el hecho de que realmente para Juan Ismael la creación escenográfica no le suponía una seria preocupación que condicionase su existencia o creación artística, pues de lo contrario hubiéramos tenido una reflexión teórica sobre ello y mayor cantidad de puestas en escenas.

En cualquier caso, analizaremos esta faceta dividiéndola en dos etapas. En este apartado tan solo abordaremos la primera ya que se corresponde con encargos que realizó en los años anteriores a 1936. Profundizaremos en la siguiente y última etapa en los posteriores apartados al estar condicionada por los efectos de la contienda nacional.

Podríamos fijar como punto de partida el inicio de la relación entre Juan Ismael y el teatro en el año 1928. El porqué de ello se encuentra en la celebración en ese mismo año de su primera exposición individual en el Teatro-Circo de Marte de Santa Cruz de La Palma[1092]. En esta muestra expuso la serie denominada *Gráficos marinos*, caracterizados por sus formas geométricas y esquemáticas[1093] y que respondían directamente a los ochos lienzos que componen el *Poema del Atlántico* de Néstor Martín-Fernández de la Torre[1094], de clara herencia barroca y ligado al simbolismo, y a las visiones marinas de Manuel López Ruíz[1095]. No cabe duda que es bastante curioso que esta primera exposición tuviera lugar en un teatro y en un intento de replicar a la única figura artística canaria que participó de

[1092] Llevó a cabo numerosas exposiciones individuales y colectivas, destacando las llevaba a cabo por la facción madrileña ADLAN, en 1935 y 1936, en Madrid, Barcelona y Santa Cruz de Tenerife, que nos indica su participación en el ambiente vanguardista nacional y que su obra se codeó con otros agentes surrealistas de gran prestigio, como Maruja Mallo (compañera suya, además, en la Escuela Nacional de Cerámica), Remedio Varo o Ángel Ferrant, entre otros. Conviene también añadir que no participó en la *Exposición Surrealista*, celebrada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, en 1935.

[1093] PADORMO (1995), p.31

[1094] PADORMO (1995), p. 26.

[1095] BORREGO CASTRO (2008), p. 198.

manera activa en la renovación escénica que tuvo lugar en España en el primer tercio del siglo XX.

Sin embargo, según las fuentes manejadas, en el año 1933 podemos encuadrar los primeros tanteos de Juan Ismael con la escenografía a partir de la relación creativa que mantuvo con el compositor musical Juan Álvarez García[1096] y el escritor Ildefonso Maffiotte[1097].

Todo parece indicar que se conocieron ese año en la ciudad de Madrid cuando entraron a formar parte de un proyecto cinematográfico en el que se encontraba a la cabeza creativa Maffiotte[1098]. Pese a lo adelantado que llegó a estar, pues contaba con parte del equipo técnico e interpretativo, donde Maffiotte era responsable del guion, Álvarez García de la música y Juan Ismael de los decorados, la película no llegó a filmarse[1099].

Sin embargo, este fracaso sirvió para que se estableciera las bases y los lazos de una colaboración creativa que se mantuvo hasta el año siguiente a partir de la puesta en escena de las obras de carácter lírico.

El primero de los montaje en el que participaron fue en *Arrorró*, estrenado en el Teatro Gran Kursaal de San Sebastián el 12 de septiembre de 1934[1100]. Se trataba de una obra de

[1096] Compositor musical (1909-1954), discípulo de Francisco Delgado Herrera, estudió música en Santa Cruz de Tenerife y en Madrid tras conseguir una beca de la corporación municipal de la capital tinerfeña. Ello le permitió convertirse en un músico de gran reconocimiento en la década de los treinta, llegando a trabajar como compositor de zarzuelas y director de orquesta tanto en las Islas como en la Península, en el resto de Europa y en Latinoamérica. Véase ALEMÁN, G. (27-04-1996), p. 2; ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2011), p. 19.

[1097] Destacado periodista canario que cultivo la creación literaria como dramaturgo, novelista y el género biográfico.

[1098] MAFFIOTTE (01-08-1934), p. 1; MAFFIOTTE (27-08-1934), p. 1

[1099]Profundizaremos sobre la relación artistas plásticos y cine en el capítulo octavo de la presente investigación.

[1100] <<Cartel de Arrorró>> (12-09-1934). *El pueblo vasco*, p. 5.

dos actos basado en el libreto del escritor Ildefonso Maffiotte[1101], en el que Álvarez García se hizo cargo de la parte musical y Juan Ismael de los elementos escenográficos.

La crítica peninsular, que confirmó el éxito arrollador de público, únicamente valoró la participación creativa del músico y del autor del drama[1102]. Tan solo la crítica canaria[1103], donde prevalece el trabajo de Maffiotte y Álvarez García por encima del de Juan Ismael, nos aporta algún dato sobre la escenografía de la representación:

> *"(...)Las decoraciones son del notable escenógrafo Ros, a base de bocetos del dibujante tinerfeño Juan Ismael. La del primer acto representa un exterior campero, con perspectiva del Teide; la del primer cuadro del segundo acto, un camino de montaña, dentro del cual se manifiestan algunos motivos típicos, como el cactus, platanales, etc., y el segundo cuadro representa un interior de vivienda solariega, de tipo colonial.(...)"*[1104]

Sin duda alguna, el párrafo transcrito nos ofrece una serie de informaciones de vital relevancia. En primer lugar que García Ros, que antes nombramos que había creado los decorados basados en telones pintados de *La zahorina* a partir de las escenografías de Felo Monzón, meses antes hizo lo mismo con los bocetos de escenografías de Juan Ismael. En segundo, nos corrobora que Juan Ismael no se encontraba en San Sebastián durante el estreno de la obra[1105]. Y en último lugar, nos desvela cómo era el ambiente visual y escénico de la puesta en escena.

[1101] Recordemos que el estreno absoluto de esta obra, en su versión teatral, fue en 1919, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife donde Manuel López Ruíz se hizo cargo de la escenografía.

[1102] <<En el Kursaal. Nuevo éxito Arrorró y de Carmen Florina>> (13-09-1934). *El pueblo Vasco*, p. 2; <<Estreno de Arrorró en San Sebastían>> (13-09-1934). *Heraldo de Madrid*, p. 4.

[1103] <<En San Sebastián se ha estrenado la ópera canaria Arrorró>> (11-09-1934). *Hoy*, p. 8; <<Estreno de la ópera "Arrorró" en San Sebastián>> (11-09-1934). *La Prensa*, p. 1; CENTENO (21-09-1934), p. 1

[1104] <<Estreno de la ópera "Arrorró" en San Sebastián>> (11-09-1934). *La Prensa*, p. 1.

[1105] Lo que explica que solo saliera a saludar al público al final del acto Juan García Álvarez: <<En el Kursaal. Nuevo éxito Arrorró y de Carmen Florina>> (13-09-1934). *El pueblo Vasco*, p. 2; ÁLVAREZ CRUZ (21-09-1934), p. 1

Según parece, se confeccionaron tres decoraciones basadas en telones pintados[1106], uno para el primer acto, y dos para el segundo. La trama de la obra se ambientó en la Isla de Tenerife, como refleja la representación del volcán del Teide en ese único cuadro del primer acto. En los restantes se representó un camino de montaña con vegetación endémica de la Isla y el interior de una casa bien avenida.

La decisión de llevar a cabo esta puesta en escena es de Juan Ismael puesto que es el responsable primero de la atmosfera de la obra y el autor de los bocetos de escenografías que García Ros reprodujo como telones pintados. Pero lo interesante es que nuestro artista no siguió en ningún momento las acotaciones que Idelfonso Maffiotte estableció para la representación de su libreto. Este es conocido porque se publicó en el mismo año de su estreno absoluto en el santacrucero Teatro Guimerá y en el que establece tres cuadros escénicos para cada tres acto:

> *"Acto primero*
>
> *"Amplia habitación de casa campesina. Al fondo una puerta y dos ventanas abiertas al valle. Puertas laterales. A la derecha, el típico bernegal rodeado de platos y escudillas; a la izquierda, una tosca mesa cubierta de adornos de feria en torno de un nicho con la Virgen del Carmen. Sillas rústicas y una mesa al centro. Instrumento de labranza etc. en la ventana de la izquierda, vence varios tiestos de flores. Frente a ella, una cuna de madera cercada al niño de la Virgen. (...)*
>
> *Acto segundo*
>
> *Gabinete en casa de Enrique, en ciudad. Aspecto de casa señorial, pero decorada con gusto, a la moderna. Mesa y butacas. Puerta al fondo y laterales. (...)*
>
> *Acto tercero*
>
> *Decoración del primer acto, menos la mesa central, que estará a un lado. Es la tarde (...). "*[1107]

[1106] <<En San Sebastián se ha estrenado la ópera canaria Arrorró>> (11-09-1934). *Hoy*, p. 8.

[1107] MAFFIOTTE (1919).

Como podemos apreciar, Juan Ismael no siguió en ningún momento las acotaciones de Maffiotte, pues recreó una escenografía totalmente original resultado de la formación y del ambiente creativo en que se circunscribió por estas fechas, como podremos comprobar más adelante. Además, según la citada crítica, tampoco se siguieron el número de tres actos totales de la obra que estableció el escritor sino que se redujo a dos. No sabemos quién fue el responsable de tal cosa, aunque sospechando que sería resultado del mismo Maffiotte que se encargaría de readaptar su obra desde un drama un espectáculo lírico.

La última colaboración de este equipo creativo se produjo en la producción zarzuelera *Carnavalada*[1108], aunque en esta ocasión la conjunta creación que había nacido hacía un año se resquebrajo como demuestra el hecho que los autores del libreto fueran Luis Cotta y Agustín Fanarraga, mientras que Juan Ismael y Juan Álvarez García se encargarían nuevamente de sus habituales quehaceres.

Se estrenó el 15 de septiembre de 1934 en Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, bajo la producción de la entidad *Radio Club Tenerife,* quien solicitó al Ayuntamiento de la ciudad el alquiler del teatro diez días antes de que se produjera el estreno[1109]. Desde entonces hasta su representación, se generó una gran expectación ofreciéndose los nombres de los componentes artísticos de la obra, como el elenco o el director de la orquesta, que era el mismo Álvarez García[1110]. Realmente, este se convirtió en el principal protagonista de la representación en todas las noticias antes del estreno[1111], no siendo confirmada la participación de Juan Ismael hasta el día antes de la representación[1112], y

[1108] Años antes este compositor participó en la representación del mismo título en el Teatro Fuencarral de Madrid alcanzando un gran éxito de crítica y público: <<El estreno de Carnavalada. Triunfa en Madrid un joven compositor tinerfeño>> (28-06-1927). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

[1109] <<Ayuntamiento. Carnavalada en el Teatro Guimerá>> (05-12-1934); <<La cesión municipal de ayer tarde. Concesión del teatro>> (13-12-1934). *Hoy*, p. 8.

[1110] <<Próximo gran estreno teatral. Carnavalada, del maestro Juan Álvarez García>> (06-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.

[1111] <<Acontecimiento artístico. Próxima representación de Carnavalada>> (11-12-1934). *Hoy*, p. 3; <<La próxima representación de Carnavalada. También se estrenará en breve la ópera Arrorró>> (13-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 1; <<La representación de Carnavalada>> (08-12-1934). *Hoy*, p. 3; <<Próximo gran estreno teatral. Carnavalada, del maestro Juan Álvarez García>> (06-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.

[1112] <<En el Guimerá. Mañana se estrenara Carnavalada>> (14-12-1934), *Hoy*, p. 6.

en algunos diarios el mismo día[1113]. La razón se deba probablemente al éxito del anterior montaje que tratamos.

Se llegaron a publicar carteles de la obra, incluso en alguno a apareció el nombre de nuestro artista con el reclamo en el que aparece escrito: *"Decorados exprofesos para esta obra pintados por nuestro paisano Juan Ismael."*[1114]. Pero no en todos los que se publicaron, a diferencia de los autores de la música y del libreto, cuyos nombres siempre estuvieron en todos carteles que se difundieron[1115].

Con este panorama, las críticas consultadas no nos mostraron una realidad distinta puesto que todas realzaron el papel del compositor musical por encima del resto de los componentes creativos de la obra, dejando la labor de Juan Ismael para el final de sus textos:

> *"(...) El decorado que lució Carnavalada hizo honor a la fama de su autor, el joven pintor tinerfeño Juan Ismael."*[1116]
>
> *"(...) Otro gran éxito obtuvo el notable pintor tinerfeño Juan Ismael, que presentó tres decoraciones logradas con originalidad y exquisito modernismo escenográfico."*[1117]
>
> *"(...) El decorado, debido al pintor Juan Ismael, es original y ha sido justamente elogiado."*[1118]

Por tanto, la información que tenemos sobre la participación de Juan Ismael en esta producción es bastante escasa. Mas nos es de gran valor porque nos permite saber que fue

[1113] <<El estreno de esta noche. Carnavalada en el Guimerá>> (15-12-1934). *La Prensa*, p. 3

[1114] <<Cartel de Carnavalada>> (15-12-1934) *Hoy*: diario republicano de Tenerife, p. 9.

[1115] <<Cartel de Carnavalada>> (14-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 7; <<Cartel de Carnavalada>> (15-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 7.

[1116] <<Anoche en el Guimerá. El estreno de Carnavalada constituyó un triunfo para su autor>> (16-12-1934). *Hoy*, p. 3.

[1117] BAMBALINA (16-12-1934), p. 8.

[1118] <<En el Guimerá. Estreno de Carnavalada>> (18-12-1934). *La Prensa*, p. 3.

él mismo quien confeccionó tres decorados teatrales a partir de sus propios bocetos escenográficos y que fueron tildados de *"(...) exquisito modernismo (...)"*[1119].

Ese calificativo nos hace pensar que Juan Ismael no llevó a cabo una puesta en escena cercana al naturalismo o realismo del siglo XIX, sino que fue propia de la estética artística que por esos años estaba desarrollando y que era resultado de la concreta formación artística que él había decidido.

En 1934, en el mes de septiembre, mismo en que se estrenó *Arrorró* en San Sebastián, Juan Ismael declaró en una entrevista la estética artística que desarrollaba por aquel entonces:

> *"(...) - ¿Un sentido general?... Vayamos al encuentro de una teoría de tus cuadros.*
>
> *- Trato de realizar un sentido poético de la pintura, desmaterializando la realidad.*
>
> *- Explícate en eso de la desmaterialización.*
>
> *- No es exactamente la palabra. Quiero decir que los temas que elijo no los copio idénticamente a como son en la realidad; los hago de memoria. Este sistema me da por resultado que los motivos que desarrollo en mis lienzos son genéricamente canarios, carne de la carne canaria, pero a través de una descomposición poética, sin que en ningún momento puedan adscribirse a un sitio determinado. ¿Está claro?...(...)."* [1120]

Por tanto, podemos afirmar que ambas escenografías se inscriben en la primera etapa del quehacer artístico de Juan Ismael, donde el paisaje era el protagonista, aunque no a la manera ni intención de sus *gráficos marinos*. Ahora era el resultado de su estancia madrileña, que desde 1931 le había supuesto un brote exacerbado de añoranza y nostalgia del territorio isleño que le estimuló la creación de paisajes de canarios de clara influencia de la estética promovida por los alumnos de la Escuela Luján Pérez. En ellos recurre a elementos que lo alejan de la visión del archipiélago como *Jardín de las Hespérides,* que los regionalistas habían explotado, para expresar una visión dura de las islas a partir del

[1119] BAMBALINA (16-12-1934), p. 8.

[1120] ÁLVAREZ CRUZ (21-09-1934), p. 1

recurso de su propia memoria y recuerdo. Esto es lo que le hace distinto al resto de sus compañeros, pues ellos no pintan ni reflexionan el paisaje desde la memoria sino que la recrean desde el mismo territorio, al natural. Por ello, Juan Ismael no es un seguidor puro de la estética que se fomentó en la mencionada institución, aunque su obra en este momento recuerde técnicamente a Oramas[1121] y sea definida este monumento como por sus investigadores como etapa canaria[1122] o indagación indigenista[1123].

En este sentido, Eugenio Padormo[1124] rescató un ensayo de Juan Ismael que escribió en Madrid, en marzo de 1934, meses antes de estos encargos escénicos, y que tituló *Indagación de las Islas*[1125], en el que afirmaba, como ya había declarado en septiembre del mismo año, que recreaba el paisaje isleño, concisa el concreto espacio del Sur de Tenerife, a partir de la memoria como recurso poético a través de una desmaterialización de la realidad. Lo que nos explica que recurriese a la geometría y la utilización de los planos de clara herencia cubista recreando una iconografía del paisaje a partir de la aridez, la montaña y el mar; en el que incluía toda una serie de elementos, como los puertos, las casas cuadradas blancas de un piso, el molino, la playa de arena gris y fina, la vegetación endémica canaria, los caminos desiertos y estrechos y el volcán del Teide. Todo ello envuelto en una luz cenital o atmosférica y con una sutileza cromática [1126] que le servía para definir una propia visión del paisaje sureño tinerfeño que no existía en la realidad:

> *"Yo quise pintar paisajes de Tenerife desde mi adolescencia hasta mis 22 años - cuando me marché de las islas - y siempre tuve que destruirlos, después de terminados. Yo suponía que por el solo hecho de haber nacido en Santa Cruz, haber visto todas las islas y creerme pintor, podía hacer cuadros de Cananas mejor que nadie y comprender el paisaje mejor que nadie. Entonces copiaba un trozo de tierra con un poco de mar y un cielo claro - una casita con ventanas verdes y tejado rojo, y una enredadera colgando de*

[1121] PINTO TRUJILLO (1991), p. 14.

[1122] BORREGO CASTRO (2008), p. 198.

[1123] PADORMO (1995), p.21.

[1124] PADORMO (1995), p. 34-36.

[1125] El texto apareció por primera vez en: JUAN ISMAEL (12-03-1934), p. 1.

[1126] PINTO TRUJILLO (1991), p. 14-15.

una tapia. Y después de pintar todo esto, tenía que romper el cuadro. Aquello podía ser un cuadro, porque estaba todo el lienzo pintado, pero no era una cuadro de Cananas.

(…) *Yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje, cuando comencé a recordarla. Los cuadros que he pintado aquí - todos dijeron que eran muy isleños - los hice de memoria.*

Creo que lo más puro y genuino de las islas, está en el sur de Tenerife. La tierra es seca y la montaña es pelada, los árboles son chatos y el mar es un detalle indispensable siempre, porque actúa siempre pegado al cielo y a la tierra. (...)"[1127]

Por tanto, estas escenografías, según las descripciones que aporta la prensa, están vinculadas a este quehacer artístico de Juan Ismael[1128]. Primero, por cuestiones cronológicas, ya que él mismo se autodefine claramente en 1934 en varias ocasiones. Segundo, porque recrea, al menos en *Arrorró*, el paisaje de Tenerife y, como hemos comprobado, a través de ejercicios mnemotécnicos desde una óptica vanguardista, pues recordemos que los decorados de *Carnavalada* fueron calificados como "*exquisito modernismo"* y no como un fiel reflejo del real paisaje tinerfeño. Por otro lado, no debemos olvidar que Juan Ismael no siguió a raja tabla las acotaciones de Luis Maffiotte a la hora de escenificar su libreto sino que reinterpretó el espacio escénico en que se desarrolló la obra siguiendo un método de recreación intelectual, inventiva, evocativa y memorística que realizaba en sus cuadros paisajísticos. Por tanto, desde un punto de vista escénico, apostó por escenografía moderna que rompía con las prácticas del pasado al no seguir fielmente las directrices del autor dramático.

[1127] JUAN ISMAEL (12-03-1934), p. 1.

[1128] Y no sería extraño que fueran similares a los paisajes que se conservan de esta época y que podemos contemplar en el catálogo de la *Exposición Antológica de Juan Ismael* que se celebró en el Centro Atlántico de Arte Moderno en 1999. Por otro lado, queremos resaltar que nos resulta curioso que en la misma página del diario santacrucero *La Prensa*, en su portada del día veintiún de septiembre de mil novecientos treinta y cuatro, donde Juan Ismael ofrece la entrevista que reprodujimos en parte, se hallan también un artículo de opinión de Luis Maffiotte, la citada crítica de Centeno sobre el estreno de *Arrorró* en San Sebastián y acompañando a todos estos textos se reproducen dos dibujos del pintor. Estos no son similares a las descripciones sobre la puesta en escena de *Arrorró* que hemos aportado, pero estamos convencidos que no debieron de ser muy distintas desde u n punto de vista estético.

En cualquier caso, estos logros escénicos que Juan Ismael llevó a cabo en *Arrorró* y *Carnavalada* los debemos de valorar en su justa medida porque aunque suponen rupturas claras y obvias con la tradición escénica, estas no son el resultado de una decisión firme de Juan Ismael sino que es la consecuencia directa, como ya le ocurrió a Felo Monzón, del traslado de sus preocupaciones sobre la representación del paisaje en sus lienzos y dibujos al telón pintado del escenario.

Tras el montaje de *Carnavalada*, Juan Ismael y Juan Álvarez García volvieron a Madrid a finales de 1934 y sus caminos se distanciaron. El pintor tenía la clara intención de continuar su emergente carrera como pintor en el ambiente madrileño[1129] mientras que el músico tenía la intención de representar *Arrorró* en dicha ciudad, aunque al final se representó en Lisboa[1130] y Oporto[1131]. No hemos encontrado ninguna fuente que indique una nueva colaboración entre ambos artistas ni tampoco con Maffiotte. En cualquier caso, pronto estallaría la Guerra Civil Española, estando Juan Ismael en Galicia, convirtiéndose esos años difíciles y oscuros para los biógrafos especializados en su trayectoria[1132].

Así pues, y llegados a este punto, debemos afirmar la excepcionalidad de las escenografías que crearon Felo Monzón y Juan Ismael en 1934 puesto que supusieron un punto de inflexión en la puesta en escena canaria al recurrir a un lenguaje vanguardista sobre un escenario por primera vez en nuestra historia. Aunque realmente lo que hicieron fue una extrapolación del mismo paisaje isleño que recreaban en sus dibujos y lienzos. Pero ello les permitió crear un ambiente escénico que no recordaba en nada a los decorados naturalistas decimonónicos puesto que, a tenor de las fuentes presentadas, no reflejaron una mimesis de la realidad sino que recurrieron a la estética heredera de la Nueva Objetividad y del cubismo de la Escuela Luján Pérezsobre el escenario para la creación de las escenografías de los distintos títulos en los que participaron. Además de ello, conviene reconocer que fueron los auténticos responsables de asentar y establecer

[1129] Hasta este momento, ya había expuesto en el Salón de Otoño de 1932, realizado su cuarta exposición individual en el Ateneo de Madrid de 1934 y era profesor auxiliar en la Escuela Nacional de Cerámica.

[1130] <<Escena y bastidores>> (09-04- 1935). *Sol*, p. 2

[1131] <<Se estrena en Oporto, con éxito grande, la ópera española Arrorró>>(15-04-1935). *Heraldo de Madrid*, p. 6.

[1132] PINTO GROTE (1992), p. 31. PADORMO (1995), p. 106.

las bases para que nuevos artistas de carácter vanguardistas recurrieran a la escenografía y se refugiaran en el teatro tras el estallido de la Guerra Civil Española, como comprobaremos en los últimos apartados de este capítulo.

5. La Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre

La progresiva desaparición de la *Sociedad de Declamación de Los Doce* provocó que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria quedara sumida en un profundo letargo y opacidad cultural. Domingo Doreste-Fray Lesco denunció esta situación 1915[1133], no siendo hasta finales de esta década cuando empezaron a despuntar los nuevos artistas salidos de la Escuela Luján Pérez. Pero no terminaría por florecer este renacimiento cultural hasta la aparición de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, cuya exigua existencia, entre 1934-1944[1134], supuso un lugar de encuentro, seguridad y experimentación para creadores e intelectuales de la sociedad canaria.

Dos documentos son fundamentales para comprender el perfil de esta sociedad[1135]. El primero de ellos es el *Cuaderno conmemorativo del acto inaugural de la sociedad* [Fig. 105], donde se recopila el discurso con el que presentó de manera pública así como el programa y las críticas vertidas de su primera producción escénica. Esta tuvo lugar el 22 de Agosto de 1934 y se trató de un concierto homenaje al barítono Néstor de la Torre, fallecido en 1933, y de quien tomó la institución el nombre como rasgo identificativo. Ello nos hace ya evidenciarnos de la prioridad artística de sus actividades, como se afirmó en el discurso de presentación, aunque reconocieron al mismo tiempo que pretendían realizar una difusión del arte en todas sus vertientes:

> *"Esta sociedad tiene por objeto la difusión del arte en todas sus manifestaciones, especialmente el de la Música. Lleva el nombre de Néstor de la Torre, como homenaje a la memoria del que fue un gran artista y noble servidor de la cultura musical canaria, evocador, al mismo tiempo, de un pasado entusiasmo artístico que la Sociedad desea renacer en la ciudad de Las Palmas.*

[1133] LESCO (1915).

[1134] Su desaparición se explica porque se fusionó con la *Sociedad Filarmónica de Gran Canaria*: SIEMEN HRNÁNDEZ (1995).

[1135] Los principales investigadores sobre esta sociedad han sido Isidoro Santana Gil y Frank González. Véase: GONZÁLEZ (2012),pp. 193-351; GONZÁLEZ (2015), pp. 18-278; SANTANA GIL (2012), pp. 149-189.

El fin indicado ha de cumplirse, organizando su Junta Directiva conciertos y espectáculos diversos, conferencias, exposiciones, y si es posible, creando agrupaciones técnicas y artísticas tanto para el recreo y educación de los socios, como para el fomento de la afición general a las Artes."[1136]

Texto elaborado y recitado por Luis Doreste Silva, nombrado socio de honor de la sociedad, además de establecer sus bases ideológicas, también anhelaba que su desarrollo supusiera la revitalización de la creación artística propia isleña, como antes ya habían hecho los Hermanos Millares, Alonso Quesada, Tomas Morales o Santiago Tejera Ossavarry; subrayando, al mismo tiempo, los positivos esfuerzos de Domingo Doreste, tanto por ser el responsable de la Escuela Luján Pérezcomo, junto con su hijo, Víctor Doreste, por promover el montaje de *La zahorina*, estrenada ese mismo año[1137].



Fig. 105. Portada del *Cuaderno Conmemorativo del Concierto-Homenaje a Néstor de la Torre (Acto inaugural de la sociedad)*. 1934. Biblioteca Insular de Las Palmas de Gran Canaria.

[1136] DORESTE SILVA (1934). Extraído del *Cuaderno conmemorativo del acto inaugural de la sociedad* (1934), p. 7.

[1137] DORESTE SILVA (1934). Consultado en el *Cuaderno conmemorativo del acto inaugural de la sociedad* (1934), pp. 13-14.

En sus pocos años de vida, la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* contribuyó a dinamizar la cultura y la creación artística en todas sus vertientes con numerosas actividades: conciertos, recitales musicales, zarzuelas, ópera, teatro, danza, revista, exposiciones artísticas, conferencias, lecturas poéticas y proyecciones cinematográficas. Además, también prestó especial atención a la infancia, y a su formación y familiarización con el arte, con exposiciones de libros infantiles y obra teatrales de corte infantil[1138].

No es nuestra intención relatar aquí cada una de sus actividades, tan solo el subrayar la libertad creativa que en ella se desarrolló. Sin duda, ello tiene que ver, por el carácter de su organización administrativa, que como era habitual en este tipo de sociedades, no fue nunca estable. En un principio fue director de la misma Federico Galván Ramírez, luego recaería en el hermano del barítono homenajeado, Manuel de la Torre Comminges. Lo interesante, según ha desvelado el investigador Isidoro Santana, es la gran presencia de la mujer en la gestión de esta sociedad, pues desde 1936 Encarnación Millares Carló ostentó la presidencia contando como vicepresidente a Néstor-Martín Fernández de la Torre y en la secretaría a Juan Rodríguez Doreste[1139].

Sin duda alguna, su presencia como cabeza y directora de una sociedad de esta magnitud es síntoma inequívoco de una atmosfera igualitaria y de paridad que permitió el desarrollo de una creatividad sin límites y cercana a la vanguardia, incluso durante el mismo período de la Guerra Civil Española [Fig. 106].

[1138] GONZALEZ (2015), pp.269-276; SANTANA GIL (2012), pp.152-189.

[1139] SANTANA GIL (2012), p. 150.



Fig. 106. Reproducción fotográfica de parte de los miembros de la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre. Destacamos de izquierda a derecha a Paquita Mesa, Tommy Christy o Christensen y Encarnación Millares Carló. Extraída de VV.AA. (2012), p. 151.

El 17 de diciembre de 1937 se publicó en *El Diario de Las Palmas* la siguiente norma relacionada con los espectáculos públicos:

> *"Por la presente se hace saber a todos los propietarios, encargados o empresas de espectáculos públicos el deber ineludible de cumplir en lo sucesivo cuanto se dispone en las siguientes instrucciones dadas por el Excmo. Sr. General Jefe de Seguridad Interior del Estado español, cuyas infracciones serán enérgicamente sancionadas por esta Delegación de Orden Pública.*
>
> *El régimen de los espectáculos públicos ha de transformarse radicalmente y caracterizarse por la seriedad y la formalidad de sus anuncios, de modo que las horas de su celebración permitan la asistencia a ello, sin trastornar las actividades del trabajo y de la vida social y familiar. En consecuencia, NINGUNA CLASE DE ESPECTÁCULO ha de terminar después de las 21 horas los de la tarde, ni de las 24'30 horas los de la tarde; dejando en libertad a los empresarios*

para señalar la hora de empezar, al objeto de adaptarlos a que no finalicen después de las indicadas horas.

En los programas y anuncios se indicará precisamente las horas de comenzar, observando exacta puntualidad en su cumplimiento; prohibiéndose retardar el principio del mismo a la hora anunciada, con preludios musicales u otros pretextos, sean de la clase que fueren.

Los descansos e intervalos en la misma o en diversas sesiones, han de ser lo más breves posible para evitar retrasos en las horas señaladas para su terminación. Se da que en los entreactos debe aparecer en la pantalla el retrato del Generalísimo, y al mostrarse la orquesta tocará el Himno Nacional, QUE TODOS LOS PRESENTES EN LA SALA DE ESPECTÁCULOS escucharán de pie, saludando con el brazo derecho tendido y guardando completo silencio.

La menor infracción de la fijación de la hora señalada para comenzar, así como el retraso en la conclusión del espectáculo, serán objeto de severas sanciones. Cuando hubiere de darse varias sesiones en la misma tarde, previamente se habilitaran el número de taquillas necesarias, al objeto de evitar la formación de colas y aglomeraciones que puedan dar motivo a retardar el comienzo de las funciones a las horas señaladas.

A estos efectos se consideran también como espectáculo público: los cabarets, los bares, cafés y demás establecimientos semejantes donde además de servir al público las consumiciones que deseen, se ejecute música, haya cantos, bailes, varietés o cualquier otro entretenimiento similar, los cuales cesaran a las ya citadas horas, pudiendo no obstante, los cafés y bares continuar abiertos hasta las horas que tengas señaladas para su clausura, pero sólo para las consumiciones que haga el público."[1140]

[1140] <<Delegación de Orden Público de Las Palmas. Espectáculos públicos>> (17-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

Esta disposición, relacionada con los horarios de los espectáculos, nos prueba que en Canarias, y en concreto, en la Isla de Gran Canaria, durante el conflicto que asoló a España entre 1936 y 1937 se celebraron distintos espectáculos teatrales. Ello se explica porque en las Islas no hubo un real enfrentamiento bélico como en la Península ya que desde el inicio del estallido del conflicto todo el Archipiélago quedó bajo influencia y control de los militares; lo que justifica que durante los años que duró continuase la vida cotidiana de los ciudadanos y los órganos de gobierno quedaran bajo dominio Bando Nacional que a través de sus redes de influencia, coacción y miedo controlaron toda institución pública y, por tanto, la sociedad canaria[1141].

Tradicionalmente se ha afirmado que la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* estaba fomentada por una burguesía con espíritu altamente republicano[1142], cuestión difícilmente cuestionable si tenemos en cuenta que muchos sus protagonistas simpatizaban con la izquierda[1143]. Pero lo cierto es que durante el desarrollo del mencionado conflicto, esta institución no dejó de trabajar y efectuar sus actividades, como podremos comprobar a lo largo de las siguientes páginas. Sin embargo, su ejercicio quedó bajo el sometimiento y control de los militares franquistas. Prueba de ello fueron los homenajes o el destino de las recaudaciones de los distintos espectáculos que celebraron durante ese período.

Por ejemplo, en septiembre de 1936, la sociedad organizó una producción denominada *Espectáculo Patriótico* en honor y beneficio del Ejército español[1144]; en 1937, repuso *La Sirena Varada* y estrenaron *Una noche romántica y la Verbena de la Paloma,* cuyas recaudaciones se destinaron a comedores sociales[1145], enfermos de tuberculosis[1146], a la

[1141] VV.AA. (2011).

[1142] SANTANA GIL (2012), p. 150

[1143] GONZALEZ (2001), p.73

[1144] <<Gran espectáculo patriótico a beneficio del Ejército en el Teatro Pérez Galdós>> (11-11-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

[1145] <<Mañana en el Teatro Pérez Galdós, La Sirena Varada, a beneficio de los de los comedores gratuitas>> (09-03-1937). La Provincia, p. 4.

[1146] <<Cartel de Una noche romántica>> (08-06-1937). Diario de Las Palmas, p. 2.

Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS[1147] y nuevamente al ejército[1148]. En 1938, estrenaron *La Gran Fiesta Pascual de la Isla*, *Tararí* y *Arlequín, mancebo de botica*, destinándose los fondos recaudados para los niños pobre de la ciudad[1149] y la Casa del Niño y Huérfanos de la Armada[1150]. En 1939, repitieron *La Verbena de la Paloma* en conmemoración del alzamiento militar[1151] . Y, en 1940, volvieron a repetir parte de *La Bohème y Madama Butterfly* en honor homenaje al Ministro de Guerra del gobierno de Franco, José Enrique Varela Iglesias[1152].

Por tanto, estos datos nos demuestran que inevitablemente la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* desde el mismo año del pronunciamiento se encontró bajo el influjo de la autoridades militares, contando, además, en todo momento, con apoyo del Cabildo Gran Canaria y del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, también controladas por el ejército, tanto desde un punto de vista económico como logístico. Si atendemos a todas sus producciones, la mayor parte de ellas se celebraron en el Teatro Pérez Galdós[1153], gestionado y administrado por la corporación municipal. En este sentido, las declaraciones de la presidenta de la sociedad, Encarnación Millares de Bosch, con respecto al estreno de la producción *Tararí*, cobran una especial relevancia ya que afirma lo siguiente:

> *" (...) Este espectáculo nos lo ha pedido el señor Presidente del Cabildo Insular para un fin benéfico, y hemos accedido a ello con gran satisfacción; como cuantas veces ha sido requerido el patriotismo de <<Amigos del Arte>> (...)"*[1154]

[1147] <<Una noche romántica a beneficio de la a Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS>> (14-06-1937). *Falange*, p. 8.

[1148] << Los ingresos, los gastos y la aplicación benéfica de la Verbena de la Paloma>> (13-12-1937). *Diario de Las Palmas,* p. 2.

[1149] <<Los reyes y los niños pobres>> (16-12-1937). *Falange*, p.1.

[1150] <<Esta noche se estrena en el Galdós Tarari>> (26-08-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[1151] Resulta curioso que en esta representación no se incluya Paquita Mesa en el reparto: <<Teatro Pérez Galdós. La verbena de la paloma>> (16-07-1939). *Falange*, p. 4.

[1152] << Cartel La bohème y Madame Buterfly>> (29-10-1940). *Falange*, p. 4.

[1153] GONZALEZ (2015), pp. 269-276.

[1154] LES (23-08-1938), p. 4.

Esta subordinación de la sociedad no quiere decir que todos sus integrantes fueran simpatizantes de la nueva situación política, pero si querían sobrevivir, o tener una existencia estable, tenían que resignarse y aparentar cierta cordialidad con los nuevos tiempos. Es más, realmente, esta coyuntura facilitó que la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* gozara de una permisividad creativa que muy pocos sectores de la sociedad española llegó a disfrutar en estos momentos. Lo que la convirtió, al mismo tiempo, en un punto de encuentro de artistas de distintas ramas cuya integración permitía el reconocimiento público de la nueva coyuntura política y despejar cualquier posible duda de animadversión hacia el nuevo *statu quo*.

En este contexto la sociedad publicó un manifiesto en 1937 que constituye el otro documento fundamental para entender su perfil. Realmente, fue una declaración de intenciones donde explicaron su labor y esfuerzo mediante la publicación de una lista de las actividades realizadas y de las futuras que pretendían materializar[1155]. Realmente, parece un intento público de justificar que, pese a su apoyo a las nuevas circunstancias sociopolíticas, muy probablemente criticado por algunos sectores, su fundamental misión era la difusión del Arte, con la peculiaridad que ya no favorecieron a la música por encima del resto de las manifestaciones creativas:

> *"Pero un grupo de gentes despiertas o en afán de vigilias se constituye el 13 de abril de 1934. Dispuesto, con fuerte y nueva alegría, a remar en contra. Cristalizó la Sociedad Amigos del Arte "Néstor de la Torre". Y en las notas liminares de su reglamento se puso: <<Esta Sociedad tiene por objeto la difusión del Arte en todas sus manifestaciones. El fin indicado ha de cumplirse organizando su Junta Directiva conciertos y espectáculos diversos, conferencias, exposiciones, y si posible, creando agrupaciones técnicas y*

[1155] Quizás en su afán por demostrar su compromiso por el Arte y no por estas cuestiones ni circunstancias, esta sociedad mostró de manera continuada la preposición por fijar y reafirmar las distintas actividades que había efectuado a lo largo de su corta trayectoria. Por ejemplo, ello lo realizaron en el mencionado manifiesto de 1937 pero también en el programa de mano del espectáculo *La bohéme y Madama Butterfly en versiones parciales y modernas de* 1940, del que disponemos un ejemplar y que dio a conocer Franck González en su estudio sobre las producciones realizadas por Pancho Guerra y Paquita Mesa. Véase: <<Un manifiesto de la Sociedad Amigos del Arte>> (28-07-1937). *Falange*, pp. 2-3; VV.AA. (2012), p. 177.

artísticas, tanto para el recreo y educación de los socios, como para el fomento de la acción general a las artes.>>

(...)

Esto es una labor. Una labor frutecida en el espacio estrecho y en el tiempo apresurado de 39 meses. Una labor vengada en un medio ambiente sin comprensión y sin clemencia para los altos esfuerzos minoritarios. Cristalizada, contra viento y marea, desde el silencio heroico de un rincón de la ciudad La Sociedad no lanza -¿por qué, si no tiene peligros definitivos bajo su ruta? - sobre los vientos de la Gran Canaria el recurso extremo de agonía de un S. O. S. De ninguna manera. Aún posee reservas vitales con que seguir manteniendo su existencia de luchadora por la creación de propicios y precisos climas respirables. Sólo dice a la Ciudad y a la Isla esto: Ahí está todo lo que hemos hecho. Calcúlese lo que pudiéramos haber realizado si nuestro afán halla el eco ancho y claro que podía esperarse de este rincón universal, al que habrá que suponer con sus grandes resonancias dormidas."[1156]

En cualquier caso, esta situación permitió que esta sociedad se convirtiera en la versión canaria de compañías como la dancística de Diaguilev, el *Teatro del Arte* de Martínez Sierra o *La Barraca* de Lorca, entre otras muchísimas más del primer tercio del siglo XX, donde la principal norma era que todos los elementos creativos que conforman la creación de un espectáculo fueran confeccionadas por agentes genuinos desde todos los puntos de vista de su confección y que eran proclives y favorables a los nuevos aires renovadores y vanguardista[1157]. Con esta práctica, se produjo una consolidación de la renovación de los espacios escénicos de la que tanto hemos hablado en los escenarios

[1156] <<Un manifiesto de la Sociedad Amigos del Arte>> (28-07-1937). *Falange*, pp. 2-3.

[1157] Prueba de ello es la utilización del género de la revista, la introducción de los antiguos alumnos de La Escuela Luján Pérezcomo responsables de las escenografías, la promoción de algunos de ellos a través de la organización de exposiciones (nos referimos a la exposición de Jorge Oramas celebrada en 1937) o la representación a modo de ensayo con público de *Bodas de Sangre* o del *Romance de pena negra* del granadino Federico García Lorca. También lo es el interés que mostraron en el manifiesto de 1937 por el monólogo de Jean Cocteau *La voz humana* que nunca llegó a representarse o el recurso a la tipografía empleada por Franz Roh en su *Realismo mágico* en muchos de los programas de manos de las producciones que esta sociedad organizó. Véase: GONZÁLEZ (2015), pp. 42, 69, 102 y 103.

grancanarios ya que se generalizó el uso de los artísticas plásticos al margen de las tendencias academicistas y oficialistas para la confección de escenografías y figurines.

El instigador de ello no fue otro que Néstor Martín-Fernández de la Torre, principal renovador de la escenografía española desde 1915 que, como ya hemos visto, no solo lo era desde un punto de vista práctico, tras su participación en el montaje de *El amor brujo* o con su colaboración con la compañía de Antonia Mercé, sino también desde un punto de vista teórico a través de un texto que publicó en la época[1158]. Es muy probable que desde década de los veinte, cuando se encontraba terminando la decoración del Teatro Pérez Galdós, donde contaba con la ayuda directa de los alumnos de la Luján Pérez, comenzase a introducir y difundir sus ideas, quedando estas consolidadas tras su establecimiento definitivo en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1934, donde sus espectáculos estuvieron vinculados a la sociedad que estamos tratando hasta su muerte en 1938.

Tras su desaparición, sus ideas no pasaron al olvido, sino que fueron continuadas por Paquita Mesa de Christensen, desde entonces hasta la fusión de *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* con la *Sociedad Filarmónica de Gran Canaria* en 1944. Aunque hablaremos de esta polifacética artista más adelante, debemos decir que promovió algunos de los más bellos e innovadores espectáculos que se desarrollaron en Canarias durante la posguerra, contando para ello con los más brillantes agentes creativos. En el caso de nuestro objeto de estudio, recurrió a los principales artistas de la Escuela Luján Pérezpara la creación de las escenografías, como Santiago Santana, Felo Monzón, Cirilo Suárez y Plácido Fleitas. También recurrió a otros que se encontraban al margen de ella, como Tommy Christy, Ernesto Durán o Juan Guillermo. Sin embargo, lo cierto es que la colaboración de muchos de estos artistas no fue para nada gratuita, sino más bien interesada, no solo desde el punto de vista económico, pues para muchos era el primer sueldo que recibían desde el inicio de la guerra, sino también para demostrar públicamente que reconocían el Régimen de Franco.

[1158] MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (15-2- 1916), pp. 28-32.

En definitiva, la importancia de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* en el devenir de la escenografía canaria, y en general para todos los elementos que conforman una obra escénica, es fundamental para conocer el desarrollo del pensamiento moderno de creación de espectáculos durante el tiempo que duró La Guerra Civil Española y los primeros años de posguerra. Ello fue permitido por las propias autoridades militares y franquistas que hicieron caso omiso de que en su seno se dieran una toda una serie de alianzas y colaboraciones artísticas que renovaron el panorama escénico canario mientras el resto del país se encontraba en una difícil situación. Para profundizar en ello estudiaremos las escenografías desarrolladas en sus obras teatrales, primero las realizadas para los montajes de Néstor (1934-1938) y luego en los de Paquita Mesa (1938-1944).

5.1. El establecimiento de Néstor en Las Palmas de Gran Canaria

El establecimiento definitivo de Néstor en su ciudad natal a partir de 1934 coincide con la última etapa de su trayectoria escénica y con el desarrollo del primer período de la historia de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, a la cual estuvo vinculado desde sus inicios[1159] ya que apoyó logística y económicamente todas producciones escénicas que realizó desde entonces hasta su muerte en 1938. Fue este momento el que permitió la difusión y consolidación de sus pensamientos en los escenarios canarios al continuar con propuestas escénicas renovadoras que había comenzado mediados de la década de los diez en detrimento del decorado ochocentista.

Según el investigador Pedro Almeida[1160], la puesta en escena de la *Cavalleria Rusticana* es el punto de partida de este período de nuestro artista. Pero si recordamos, esta producción, con la participaron Dalia Iñiguez e Isabel Macario como protagonistas, contó con Felo Monzón como el responsable de los aspectos escenográficos, como

[1159] Desde su llegada a la capital grancanaria desarrolló las tareas escenográficas, figurinistas y de dirección de la mayor parte de los espectáculos que promovió esta sociedad entre 1934 y 1938 y desempeñó desde 1936 el cargo de vicepresidente de la misma.

[1160] MURGA CASTRO (2009), p. 55.

comprobamos anteriormente. Las fuentes hemerográficas consultadas en ningún momento aluden a la participación de Néstor[1161].

De modo que es el *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* el espectáculo que inaugura el último momento de su carrera escénica y su relación con la mencionada sociedad. Se celebró el 22, 23 y 25 de diciembre de 1934[1162] y la dirección, escenografía, vestuario y concepción de todo la producción corrió a cargo de Néstor, quien contó con la ayuda de Victor Doreste y Luis Prieto, según se recoge en el programa de mano [Fig. 107]. También participó Néstor Álamo que compuso la música y la letra de dos momentos de la representación: *La Jacaranda* y *La Peregrina*[1163].

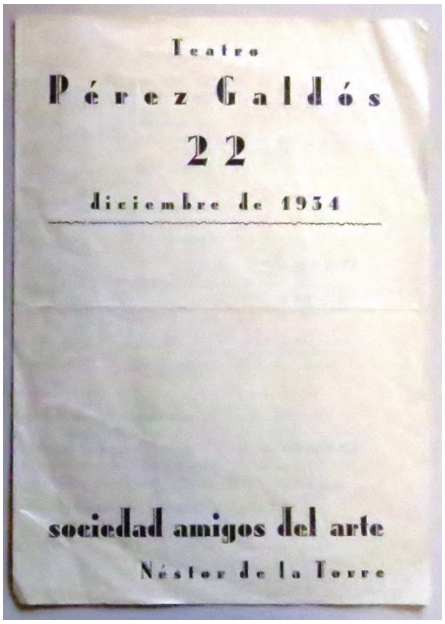


Fig. 107. Programa de mano de la producción *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* en la que Néstor Martín-Fernández de la Torre se encargó de la dirección y del diseño de la escenografía. 1934. Museo Néstor.

[1161] <<El triunfo definitivo de Dalila Iñiguez y de Isabel Macario>> (24-11-1934). *La Provincia,* p. 5; BAUTISTA ROS (27-11-1934), p. 3.

[1162] <<Cartel del Festival Regional del Teatro Pérez Galdós >> (25-12-1934). *La Provincia*, p. 16; <<Un gran espectáculo regional. Hacia la reconstrucción del tipismo canario>> (19-12-1934). Gaceta de Tenerife, p. 3.

[1163] <<Un gran espectáculo regional. Hacia la reconstrucción del tipismo canario>> (19-12-1934). Gaceta de Tenerife, p. 3.

Este espectáculo se puede considerar la presentación oficial del fenómeno del tipismo. Fue un proyecto artístico que defendió Néstor desde entonces hasta el final de sus días y que basó en una modernización de las tradiciones de la isla de Gran Canaria a través del folklore y de la vestimenta como recurso para potenciar las políticas turísticas:

> *"Por tipismo entendemos la labor realizada por Néstor orientada al estudio de lo gran canario y en especial de las manifestaciones culturales populares para su inserción en una política turística, todo ello desde la peculiar óptica del pintor, lo cual no resta para reconocer lo adecuado de la iniciativa y los frutos alcanzados (...). Estaba impregnado de la estética modernista que se proponía revalorizar todas las llamadas artes menores (...). Con el tipismo pasó del arte de contemplación, como era la pintura regionalista canaria, al arte de acción en el que debía participar toda la sociedad (...). De esta labor nos interesan tanto sus pinturas, como sus escritos y conferencias, sus discursos y entrevistas radiofónicas, sus actos sociales. Con todo ello nos demuestra que supo acudir a los medios de comunicación de masas existentes para lograr un entendimiento popular y una captación de simpatizantes (...)."*[1164]

En concreto, este espectáculo consistió en:

> *"(...) magna fiesta de isleñismo de una serie de números auténticamente regionales. (...) El público gozará en la fiesta de las folias, de la isa, de las seguidillas, -del "Santo Domingo"—este canto de ensueño de emoción pascual- del "jacaranda" y otros números más arrancados de la tradición (...)."*[1165]

Parece ser que llegó haber unas ciento setenta personas encima del escenario entre bailarines, cantantes, coros y rondallas[1166]. Lo que explica que la escenografía que Néstor que planteó para esta ocasión fuera impresionante:

> *"(...) Ante tan imponente cuerpo de baile y música, ha sido necesario llegar al aprovechamiento absolutamente de todo el escenario. Abarcará, pues, la escena desde*

[1164] ALMEIDA CABRERA (1987), p. 111.

[1165] <<Mañana por la noche se celebrará en el Teatro la gran Fiesta regional>> (21-12-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[1166] <<Un gran espectáculo regional. Hacia la reconstrucción del tipismo canario>> (19-12-1934). Gaceta de Tenerife, p. 3.

el telón de boca hasta el fondo. Néstor ha proyectado un formidable decorado, que es una recopilación de los elementos arquitectónicos y decorativos netamente isleños, en el que campea, como símbolo del movimiento que se inicia, el lema: <<Es preciso hacer de la vida toda una obra de arte>> "[1167]

Las noticias y artículos sobre este evento fueron numerosas, llegando a ocupar los carteles promocionales media página de las escasas páginas de los periódicos.[1168] Sin duda alguna, el éxito fue apabullante como pone de manifiesto las críticas, la venta de todas las localidades del teatro[1169] y los beneficios obtenidos. Según la prensa se recaudó 9200 pesetas[1170]. Todo ello explica que aparecieran breves descripciones de lo que fue la puesta en escena de Néstor:

"(...) Néstor convirtió la amplia escena del Pérez Galdós en una plaza de la isla. Líneas y planos blancos. Muros para el descanso. Altos perfiles serenos. Profundas perspectivas plenas de sabor regional. Graciosas ventanas de celosía verdes, con verdes cardones. (...)"[1171]

"(...) Allí estaban estilizados los rasgos más típicos de nuestra arquitectura isleña. Está plaza del "Altozano", con sus escalinatas saltando las irregularidades del terreno; la torre de la iglesia con su campanario, las fachadas de ventanas, verdes con sus caños, sus jaulas guardadoras de canarios del monte, muchas flores, etc., etc. ..A lo lejos detrás dé un arco, viéndose azoteas de lejanas casas, todo una evocación de unas épocas apacibles, y" no tan remotas, en que unas generaciones nobles e hidalgas dieron brillo y gloria a nuestra historia inigualada española.

Toda esta plaza sirviendo de soberbio marcó a una multitud de artesanos con sus trajes típicos, cuyos dibujos diferentes para cada uno de los participantes combinara el arte de

[1167] <<Un gran espectáculo regional. Hacia la reconstrucción del tipismo canario>> (19-12-1934). Gaceta de Tenerife, p. 3.

[1168] <<Cartel del Festival Regional del Teatro Pérez Galdós >>(23-12-1934). *La Provincia*, p.3.

[1169] <<Una impresión sobre la gran fiesta regional celebrada en el Pérez Galdós. Magnífico resurgir de nuestro tipismo>> (24-12-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

[1170] GARCÍA DE PAREDES (27-12-1934), p. 11.

[1171] <<Una impresión sobre la gran fiesta regional celebrada en el Pérez Galdós. Magnífico resurgir de nuestro tipismo>> (24-12-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

Néstor. Toda esta multitud, dando carácter a un verdadero ambiente de amanecida, como obligado epílogo orillante a unas fiestas. Ahí estaban las turroneras, vendedoras de frutas, etcétera, con, sus cestas con las más diversas mercancías, las alfareras todo adecuado al ambiente. (...)."[1172]

Pedro Almeida dio a conocer un boceto de escenografía, que fue donado por el pintor Jesús Arencibia al Museo Néstor [Fig. 110], aunque nosotros no lo hemos encontrado en la estancia de investigación que realizamos en dicha institución[1173]. Si que hemos documentado en nuestro inventario y catalogación varias fotografías del espectáculo [Figs. 111, 112, 115 y 116] y dos figurines [Figs. 113 y 115] que representan los trajes tradicionales masculinos y femeninos que Néstor diseñó como vestimenta identificadora de Gran Canaria. Además, en la Casa-Museo Tomás Morales hemos localizado dos estudios de escenografía a modo de plano desconocidos hasta el momento en el que aparecen las medidas de cada una de las partes que constituía la puesta en escena [Figs. 108 y 109]. Sin duda se trata una nueva evidencia que contribuye a demostrar el conocimiento de Néstor en materia escénica y que todas sus propuestas eran productor de estudios y reflexiones previas.

Todas estas fuentes nos permite afirmar que Néstor volvió construir un decorado en tres dimensiones, es decir, de carácter corpóreo, y presentó lo que sería la renovación del traje típico grancanario en espacios escénicos que creía que definía el territorio de la isla[1174].

[1172] GARCÍA DE PAREDES (27-12-1934), p. 11

[1173] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 211.

[1174] Según Pedro Almeida, la idea este de decorado se encuentra en la visión arquitectónica y turística que profesaba Néstor, que lo vincula con un proyecto no materializado y relacionado con la creación de un Pueblo canario en el barrio teldense de San Francisco. Pero conviene traer a colación que está en clara consonancia con su serie de *Visiones de Gran Canaria*, realizadas y concebidas, entre 1928 y 1934, y con escenografía para el ballet de Triana. Todas estas propuestas, creemos que parten, de las visiones de África central que Alexandre Iacovleff realizó en una expedición entre 1924 y 1925 y que publicó en 1927, teniendo un ejemplar nuestro artista en su biblioteca. De este modo, podemos pensar que apuesta por el exotismo africano en su decorado ambientado en Sevilla y, al mismo tiempo, en su aportación a la arquitectura grancanaria hace lo mismo, es decir, nos vincula con el continente africano.

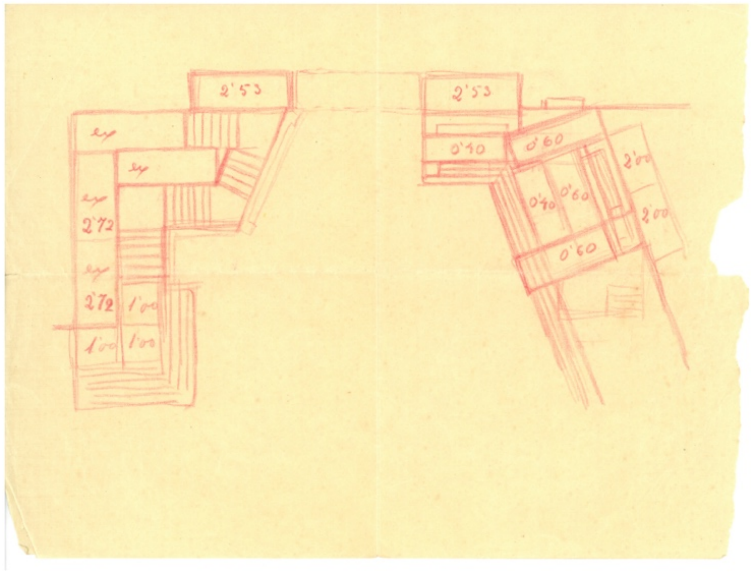


Fig. 108. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz de color sobre papel. 20,5x27 cm. Casa-Museo Tomás Morales.

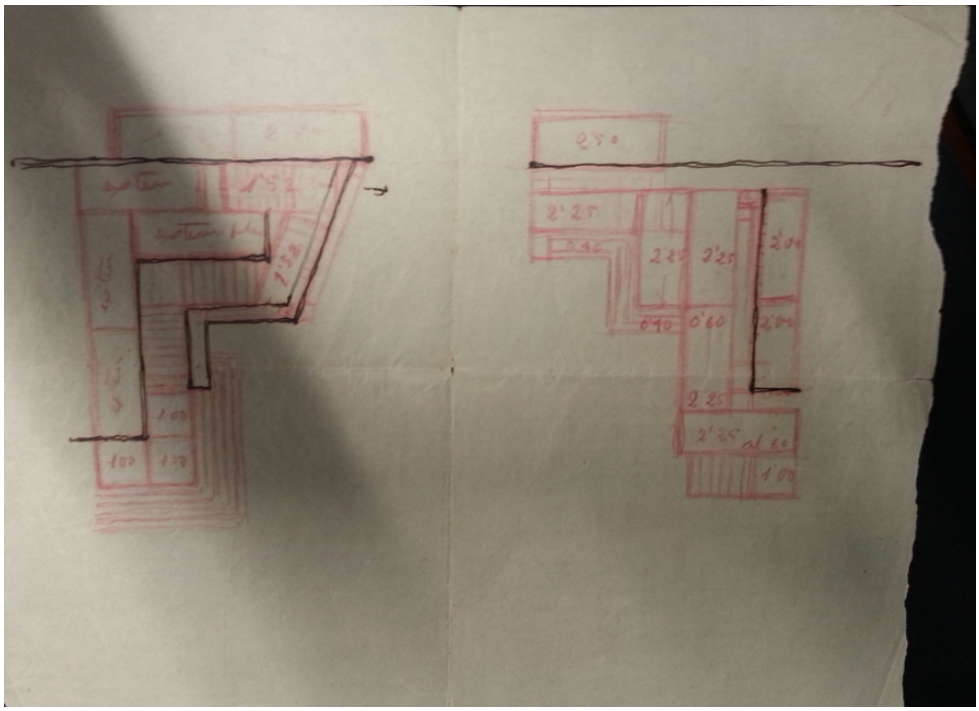


Fig. 109. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz de color y tinta sobre papel. 20, 6 x27,3 cm. Casa-Museo Tomás Morales.



Fig. 110 Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción del *boceto de escenografía para el Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz sobre papel. 21x26 cm. Extraída ALMEIDA CABRERA (1995), p. 211.



Fig. 111. Fotografía del montaje *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* en la que Néstor Martín-Fernández de la Torre se encargó de la dirección y del diseño de la escenografía. 1934. Museo Néstor.



Fig.112. Fotografía que muestra a Néstor durante la confección de la escenografía corpórea para el *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós*. 1934. Museo Néstor.





Figs. 113 y 114. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurines para los trajes regionales de Gran Canaria*. 1934. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 47x30. Museo Néstor.





Fig. 115 y 116. Fotografía de pareja (derecha) y reproducción fotográfica (izquierda) de Paquita Mesa ataviados con el traje regional grancanario diseñado por Néstor Martín-Fernández de la Torre. Museo Néstor (derecha). Extraída la reproducción de VV.AA. (2015), p. 235.

Tras este éxito, dos años después, y antes del estallido de la contienda nacional, Néstor se encargó de la dirección escénica y de los decorados de la obra teatral de carácter vanguardista *La sirena varada* de Alejandro Casona[1175]. La obra fue protagonizada por Paquita Mesa y Pancho Guerra, entre otros artistas. Se estrenó el 5 de julio de 1936 en el Teatro Pérez Galdós[1176]. Había sido estrenada en 1934 en el Teatro Español, de la mano de Cipriano Rivas Cheriff y de la Compañía de Margarita Xirgú y Enrique Borrás, con bastante éxito[1177].

En la ciudad canaria, la crítica consideró que fue un acierto desde todos los puntos de vista, aunque señalan que el público no comprendió del todo la obra[1178]. No obstante, la

[1175] << La ciudad tendrá ocasión de conocer La Sirena Varada, de Alejandro Casona>> (11-06-1936). *La Provincia*, p. 12.

[1176] << Cartel de La sirena varada>> (28-06-1936). *La Provincia*, p.25.

[1177] Ello le permitió obtener el galardón Lope de Vega que otorgaba el Ayuntamiento de Madrid de 1934 a la mejor obra del año.

[1178] <<En el Pérez Galdós. La Sirena Varada>> (08-07-1936). *La Provincia*, p. 3; E (08-07-1936), p. 3; H (13-07-1936).

obra volvió a reponerse en varias ocasiones y llegó a representarse de la mano de la *Escuela de Arte* en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife[1179], como lo afirma el programa de mano hallado [Fig. 117].


TEATRO GUIMERA

HOY DOMINGO, 11 DE ABRIL DE 1937 HOY

GRAN ACONTECIMIENTO TEATRAL

A BENEFICIO DEL

Taller Patriótico

BAJO LA ORGANIZACION DE

Escuela de Arte

DE ESTA CAPITAL

A LAS 6 y 30.—MATINE SELECTA

ULTIMA REPRESENTACION.—La Sociedad AMIGOS DEL ARTE NESTOR DE LA TORRE, de Las Palmas, presenta la superviva obra teatral en 3 actos, premio «Lope de Vega» del Ayuntamiento de Madrid, original del insigne escritor ALEJANDRO CASONA, titulada

La Sirena Varada

REPARTO:

SIRENA	Paquita Mesa
RICARDO	Francisco Guerra Navarro
DON FLORIN	Cástor Gómez Boada
EL FANTASMA	Néstor Alamo
SAMY	Juan Hernández Cabrera
DANIEL	José Mateo Díaz
PEDROTE	Isidoro Bermúdez Sosa
PIPO	Tommy Christy

Decoración, dirección y "mise en scène" de

NESTOR MARTIN DE LA TORRE

GRAN FIN DE FIESTA

tomando parte los mismos elementos que interpretan LA SIRENA VARADA.

Fastuosa presentación Exito sin precedentes

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Plateas y Palcos proscenios	24'00 Ptas.
Plateas y Palcos principales	21'00 »
Proscenios altos	16'00 »
Butacas de patio y palcos	4'00 »
Anfiteatro 1.ª fila	3'00 »
Anfiteatro 2.ª fila	2'50 »
Delantera de Paraíso	1'50 »
Entrada de Paraíso	1'00 »

NOTA: Los Socios de «Escuela de Arte» disfrutarán de un 25 por 100 de rebaja en el precio de la butaca y en la 1.ª fila de anfiteatro. La taquilla del Teatro estará abierta desde las 10 de la mañana. TELEFONO 8-1-5.

todoco

Fig. 117. Reproducción fotográfica del programa de mano de la representación de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. 1937. Fuente: https://www.todocoleccion.net/documentos-antiguos/1937-programa-cartel-teatro-guimera-tenerife-canarias-sirena-varada-casona-guerra-civil~x60107915 (21-03-2018 15:34).

En general, como ya ocurrió en la primera etapa, tenemos que tener en cuenta la escasez de descripciones sobre los decorados teatrales al igual que el predominio de las valoraciones positivas en las fuentes hemerográficas. Sin embargo, hemos podido saber que Néstor diseñó un decorado en el que ubicó a los personajes de la obra:

[1179] <<La Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre representa en Tenerife La Sirena Varada>> (05-04-1937). Diario de Las Palmas, p. 2; <<Mañana en el Teatro Pérez Galdós, La Sirena Varada, a beneficio de los de los comedores gratuitas>> (09-03-1937). La Provincia, p. 4.

"(...) a tomar el té en un saloncito de una casa cualquiera, mientras el mar asoma por una ventana que da sobre él la gracia azul da su larguísima cara (...)."[1180].

Lo que no dice esta crítica, pero que podemos conocer por algunas fotografías que han llegado hasta nosotros [1181] [Figs. 118 y 119], es que nuestro artista confeccionó para la ocasión un decorado basado en telones pintados. En él Néstor representó una serie de elementos que conformaban un perfil humano: una oreja de la cual sale humo blando, parte de un ala, dos grandes ojos, uno de ellos propio del mundo egipcio, un labio del que también sale humo blando, cascabeles, entre otros aspectos[1182].

La aparente arbitrariedad de esta puesta en escena, y la ausencia de fuentes artísticas que permitan una visión general y completa de la puesta escena planteada por Néstor, ha provocado que los investigadores la definieran como heredera del surrealismo daliniano y claramente deudora del *art déco*[1183].

Sin embargo, como ya sucedió en el en el debate en torno a qué representaba en los bocetos de escenografía de *Don Giovanni*, no es solo importante qué lenguaje artístico empleó sino reconocer que la utilización de la mencionada iconografía vino causada por las características del texto. El propio Casona, quien delimita el drama de tres actos en un único decorado, y otorga una importancia capital a la iluminación, acota el drama en:

"En un viejo caserón. Balcón al fondo sobre jardín, y en un ángulo, ventanal al mar. De noche. Decorado y luz de fantasía".[1184]

De modo que lo que nuestro artista realizó en su propuesta fue la recreación de un espacio inexistente e inimaginable para armonizar desde un punto de vista escénico lo fantasioso del drama. Ello le llevó a plantear una escenografía totalmente original, alejada totalmente de la realidad, que en nada se parecía a la propuesta que Burmann había realizado para el

[1180] E. (08-07-1936), p. 3.

[1181] Las únicas fuentes artísticas que hemos hallado de esta producción han sido publicadas en: VV.AA. (2012), pp. 249-250.

[1182] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 57; GONZÁLEZ (2015), pp. 90-91.

[1183] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 57; GONZÁLEZ (2015), pp. 90-91.

[1184] CASONA (1934), p. 9.

montaje celebrado en el Teatro español años antes y que seguramente conocería porque su boceto de escenografía se publicó junto al drama en 1934. Además, también debemos reconocer su capacidad para asumir y plantear nuevamente elementos de carácter vanguardistas, como ya realizó en los montajes dancísticos de Antonia Mercé, lo que nos demuestra su sensibilidad y capacidad de crear decorados en función de las necesidades del texto sin tener que reproducir ni seguir de manera minuciosa las acotaciones del autor.



Fig. 118. Reproducción fotográfica de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. c. 1936-1937. Colección privada Jenny Christensen Mesa. Extraída VV.AA (2015), p. 249.



Fig. 119. Reproducción fotográfica de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. c. 1936-1937. Colección privada Jenny Christensen Mesa. Extraída VV.AA (2015), p. 250.

Ya después del pronunciamiento militar, el 12 de septiembre de 1936, la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* organizó una velada artística que se tituló *Espectáculo Patriótico*[1185]. Su celebración tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós, cedido para la ocasión por Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria[1186]. Todos los beneficios obtenidos se destinaron para el ejército, cuya presencia en la producción fue notable ya que estuvo presidido por el Comandante Militar de la Plaza. Debido a su naturaleza, y a la coyuntura política-social, las críticas valoraron positivamente todo el montaje[1187]. Numerosos intelectuales y artistas participaron, como Luis Doreste Silva, el tenor Marcos Cubas o la *Sociedad Filarmónica de Canarias*[1188]. Néstor también lo hizo como director y responsable del decorado. No hemos hallado ninguna fuente artística que documente este evento, pero sí que nuestro artista dirigió el acto y:

[1185] <<Teatro Pérez Galdós. Gran espectáculo patriótico>> (11-09-1936). *Acción*, p.2.

[1186] <<Ayuntamiento>>(03-09-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[1187] <<Acto patriótico en el Pérez Galdós en la noche del sábado de homenaje al Ejército Salvador de España>> (14-09-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 1; <<El espectáculo patriótico de anoche en el Pérez Galdós>> (13-09-1936). *La Provincia*, p.18.

[1188] <<El espectáculo patriótico de anoche en el Pérez Galdós>> (13-09-1936). *La Provincia*, p.18.

"(...) presentó un bello decorado. En la boca del escenario formó nuestra bandera roja y gualda con los primeros productos de nuestra agricultura: plátanos y tomates (...)"[1189]

La función llegó a recaudar 4.152,90 pesetas que se destinaron íntegramente a las fuerzas armadas. No fue la única institución que donó dinero para la causa, pues en la prensa aparecen que otras instituciones, asociaciones y personas individuales que hicieron lo mismo[1190].

En cualquier caso, lo importante es que a partir de este montaje, la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* quedó bajo influencia de los militares y de las personalidades y autoridades afines al posterior franquismo. Ello lo comprobaremos en los siguientes párrafos, donde las producciones que organizaron se celebraron en homenaje de alguna celebridad militar y parte de las recaudaciones se destinaron a fines vinculados con ellos. La nula actividad bélica que se desarrolló en las Islas durante la contienda explica que esta institución continuara con sus actividades durante los más de tres años que duró.

La contrapartida de esta circunstancia es que los artistas plásticos y teatrales que estuvieron vinculados a esta sociedad pudieron ejercer de manera libre sus actividades artísticas sin que las nuevas autoridades se introdujeran o inmiscuyeran en sus asuntos.

Por otro lado, sirvió también para que muchos creadores, la gran mayoría contrarios a los nuevos acontecimientos y simpatizantes de las ideologías izquierdistas[1191], aceptaran públicamente la nueva situación para evitar cualquier represalia futura, tanto para ellos como para sus familias, aunque la condenaran en sus fueros internos. Sin duda, fue una situación complicada, de debate entre ideología y supervivencia, que no todo el mundo compartió puesto que algunos no comprendieron que para sobrevivir decidieran aceptar las nuevas reglas del juego:

[1189] <<Acto patriótico en el Pérez Galdós en la noche del sábado de homenaje al Ejército Salvador de España>> (14-09-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

[1190] <<Lista de los señores que han contribuido a la suscripción para la fuera pública>> (22-09-1936). *La Provincia*, p. 7.

[1191] GONZÁLEZ (2001-b), p. 73.

"(...) Eso era lo malo. Los de la Luján Pérez –socialistas casi todos antes del 36 y ahora buenos burgueses, algunos con bastantes influencia y dinero- no querían dejar de ser en lo que se habían convertido (...)"[1192].

Así pues, desde entonces, la colaboración de Néstor y de los que habían sido alumnos de la Escuela Luján Pérez con esta sociedad, y que veremos en el siguiente epígrafe dedicado a Paquita Mesa y sus colaboradores, deben de contextualizarse en la órbita de influjo de los militares; aunque, sobre todo estos últimos, su decisión de decantarse por la creación escenográfica no respondían únicamente a una necesidad de experimentación sino a otros motivos, como tendremos ocasión comprobar cuando abordemos cada caso.

Centrándonos en Néstor, es difícil saber por qué continuó cooperando con esta institución ya que no se conserva ninguna declaración del artista que lo explique. Sabido es su cercanía a los círculos liberales y de izquierda madrileños (con el propio Federico García Lorca, la Residencia de Estudiantes y otros intelectuales contrarios al Bando Nacional)[1193], y hasta su condición de homosexual le presuponía una mentalidad abierta y libre de prejuicios. Nosotros nos decantamos por pensar que en dicha institución halló un espacio seguro tanto para mantenerse a salvo como para continuar sus actividades escénicas y su proyecto tipista.

De modo que en 1937 nos encontramos ante un nueva propuesta escénica de nuestros protagonistas y que contó con también con el patrocinio del Gobernador Civil: *Una noche romántica*, inspirada en la música de Chopin. Néstor se hizo cargo del diseño del decorado y del vestuario mientras que las coreografías corrieron a cargo de Paquita Mesa[1194]. Se estrenó el 9 de junio de ese año en el Teatro Pérez Galdós a beneficio de las personas enfermas de tuberculosis[1195] y se repuso nuevamente el 16 de junio cuya recaudación se donó a la *Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y*

[1192] MILLARES (1998), p. 123.

[1193] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 32.

[1194] GONZÁLEZ (2012), p. 258.

[1195] <<Cartel de Una noche romántica>> (08-06-1937). Diario de Las Palmas, p. 2.

de las JONS[1196]. Nuevamente, el éxito del espectáculo fue corroborado por la crítica y el público:

> *"(...) Augurábamos para esta fiesta una noche inolvidable, y no nos equivocamos, pues el espectáculo plástico-musical, "Una noche romántica" resultó grandioso; no en balde contribuyeron a su realización, elementos de tanta valía como el maestro Moya, Paquita Mesa, Maruja Rodríguez Lizón, Cástor Gómez, Néstor, etc. (...)"*[1197]

> *"(...) Un auditorio de noche llena, que colgó en taquilla el tarjetón de "no hay entradas". (...)"*[1198]

Como viene siendo habitual, las fuentes hemerográficas cotejadas no ofrecen muchas informaciones sobre el decorado, tan solo que posee un carácter sobrio[1199] y que se ambientó en un salón romántico[1200].

En el Museo Néstor se conservan una fotografía y un estudio de los peinados y tocados femeninos [Figs. 120 y 122][1201], siendo éstos uno de los elementos escénicos que mayores elogios recibió por parte de la crítica[1202].

Fuera de la institución, hemos documentado otra fotografía [Fig. 122] y el programa de mano del evento[1203] [Fig. 123]. Estas fuentes nos confirman la autoría de los diseños de vestuario de Néstor puesto que en el programa de mano se publicaron dos figurines que concuerdan estéticamente tanto con el diseño de los peinados y tocados como con las

[1196] <<Una noche romántica a beneficio de la a Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS>> (14-06-1937). *Falange*, p. 8.

[1197] <<La función anoche en el teatro Pérez Galdós>> (10-06-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1

[1198] <<Una noche romántica, en el Pérez Galdós>> (11-06-1937). *Falange,* p. 1.

[1199] <<Una noche romántica, en el Pérez Galdós>> (11-06-1937). *Falange,* p. 1.

[1200] (08-06-1937), p.8

[1201] ALMEIDA CABRERA (1995), p.309.

[1202] <<Néstor y su colaboración en el espectáculo Una noche romántica>> (08-06-1937). *La Provincia*, p. 8.

[1203] ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 215 y 217.

fotografías. Además, permiten confirmar que nuestro artista diseñó un espacio escénico basado en decorados corpóreos.



Fig. 120. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de peinados para Una noche romántica.* 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 14x43 cm. Archivo Museo Néstor.



Fig. 121. Fotografía de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Museo Néstor.



Fig. 122. Reproducción fotográfica de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Extraída de MORENO (26-12-1982), p. 28



Fig. 123. Reproducción del programa de mano de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Extraída de VV.AA. (2015), p. 259.

En este mismo año tuvo lugar el estreno de *La verbena de la Paloma*, en el Teatro Pérez Galdós, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón, llevada a escena por la en octubre de 1937. Entre los distintos interpretes, podemos destacar a Paquita Mesa. Por su parte, la dirección escénica corrió a cargo de José García Romeo y la

musical en Jose Moya[1204]. Se trata de una zarzuela ambientada en el Madrid del siglo XIX, que se representó en varias ocasiones debido al éxito y demanda del público: el 9, 10 y 12, 17 y 24 de octubre[1205]:

> *(...) De acierto extraordinario puede catalogarse la función, ya que tanto la presentación de la obra, de la que los dos primeros cuadros es una perfectísima reproducción del Madrid antiguo y castizo, como la interpretación por distinguidos aficionados de los personajes, con una propiedad y desenvoltura asombrosa, mereció las mayores alabanzas y los más cálidos aplausos del público. (...) El coro causó asimismo un efecto sorprendente por la magnífica desenvoltura de sus bellísimas integrantes y el garbo con que adornaban sus cuerpos coa la castiza prenda madrileña (...)"*[1206]

Pedro Almeida afirma que Néstor creó dos bocetos de escenografías y pintó cinco telones[1207]. Uno de los bocetos, el correspondiente al acto primero, pertenece a la colección del Cabildo aunque hoy día están en depósito en el Museo Néstor; mientras que el segundo se encuentra en una colección privada [Figs. 124 y 125]. Además en dicha pinacoteca se conservan once fotografías del montaje [Figs.126, 127 y 128].

[1204] << Cartel de La verbena de la paloma>> (23-10-1937). La Provincia, p. 4.

[1205] << Cartel de La verbena de la paloma>> (08-10-1937). *La Provincia*, p. 3; << Cartel de La verbena de la paloma>> (14-10-1937). *La Provincia,* p. 8; <<Esta noche en el Galdós: La verbena de la paloma>>. (09-10-1937), *La Provincia*, p. 4.

[1206] <<El gran éxito de La verbena de la Paloma en el Pérez Galdós anoche>> (10-10-1937). *La Provincia*, p 9.

[1207] ALMEIDA CABRERA, p. 62.



Fig. 124. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para el primer cuadro de La verbena de la paloma de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega*. 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 35x50 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno (en depósito en el Museo Néstor).



Fig. 125. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción del *Boceto de escenografía para el segundo cuadro La verbena de la paloma de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega*. 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 29x40 cm. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 217.



Fig. 126. Fotografía del primer cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Museo Néstor.



Fig. 127. Fotografía del segundo cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Museo Néstor.



Fig. 128. Fotografía del tercer cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Museo Néstor.



Fig. 129. Reproducción fotográfica de Paquita Mesa caracterizada en uno de los personajes femeninos de *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Extraída de VV.AA. (2015), p. 171.

Cabe destacar que los decorado basados en telones pintados que se usaron en 1937 aún hoy se conservan y se encuentran en los fondos del citado museo[1208]. Creados a partir de *gouache* sobre papel adherido a tela, se custodian de manera completa los tres decorados correspondientes a los tres actos de la obra. Según hemos podido contabilizar, se tratan de veintidós telones pintados que a modo de rompecabezas que permiten el montaje de cada decorado. En el capítulo séptimo de este estudio incluimos algunas fotografías de los mismos.

La existencia de estos decorados es bastante importante porque debido a su vida efímera es bastante difícil su conservación hasta nuestros días. Pero sin lugar a dudas, corroboran la importancia de los fondos teatrales del Museo Néstor y contribuye a reafirmar el gran conocimiento que sobre lo escénico profesaba nuestro artista poseía.

Junto a ello, también nos permite reconocer la complicación del proceso creativo que supone la creación de un decorado de grandes dimensiones y que un solo artista no podía acometer. Por ello Néstor contó con el joven Sergio Calvo, considerado como su auténtico discípulo, de quien hablaremos en el siguiente capítulo, como ayudante en estas tareas.

Por tanto, estamos ante un hecho excepcional dentro del panorama de la investigación artística de la escenografía porque contamos con casi todas las fuentes que se generaron en torno a su representación[1209].

Por otro lado, también hemos hallado un interesante documento publicado en la prensa que refleja la recaudación total de las cinco funciones que se llevaron a cabo, los gastos y el destino de los beneficios[1210]. Los precios de las entradas oscilaban entre 2 y 4

[1208] Tras su creación se han usado de manera periódica. Por ejemplo, la bailarina y coreógrafa Trini Borrul los rescató en 1959 y el escenógrafo Ramón Sánchez Prats los reprodujo de forma exacta para su reposición en 1994, como tendremos ocasión de comprobar cuando abordemos sus trayectorias en el capítulo sexto y séptimo respectivamente de la presente investigación.

[1209] Además de las fuentes hemerográficas, de los bocetos de escenografías, del decorado, en el Museo Néstor se conservan once fotografías del montaje.

[1210] << Los ingresos, los gastos y la aplicación benéfica de la Verbena de la Paloma>> (13-12-1937). *Diario de Las Palmas,* p. 2.

pesetas[1211] y se recaudó en total 14.685 pesetas. De estos beneficios se restaron los gastos que generó el montaje: 9.062, 66 pesetas (de los que 3.131,7 se destinaron a la confección de los decorados, los trajes, la peluquería y el trabajo del artista); siendo lo sobrante destinado a distintos servicios de asistencias primerias, sanitarios y militares de la capital de grancanaria[1212].

Además de la gran variedad de fuentes que conservamos este montaje, su importancia radica no solo en la continuación de la superación del decorado realista ochocentista, sino en la petición del propio escenógrafo al público de los palcos y plateas asistente a la obra para que llevaran mantones de manila[1213]; lo que implicó la protomaterialización de la trascendental ruptura de la cuarta pared, es decir, la superación del espacio a la italiana del teatro al incorporar al propio público en la obra mediante su integración en la historia que se estaba narrando bajo la forma de *"(...) un aire de corrala dentro del Teatro Pérez Galdós (...)"*[1214].

Esta ruptura tendrá sus mayores logros y éxitos a partir de la década de los sesenta del siglo XX ayudada con el desarrollo de las *performance* y el *happening,* como pone al descubierto la compañía *The Living Theatre*[1215]*,* por ejemplo. Pero ya aquí tenemos un precedente y demuestra el carácter vanguardista de nuestro pintor que enlaza con la propia idea de Meyerhold[1216] de utilizar todos los recursos teatrales posibles para garantizar una mayor efectividad de comunicación con el público.

[1211] << Cartel de La verbena de la paloma>> (14-10-1937). *La Provincia,* p. 8.

[1212] No siempre nuestro artista recibiría su merecida contribución económica. Véase: <<Los reyes y los niños pobres>> (16-12-1937). *Falange*, p.1.

[1213] <<Esta noche en el Galdós: La verbena de la paloma>>. (09-10-1937), *La Provincia*, p. 4.

[1214] <<El gran éxito de La verbena de la Paloma en el Pérez Galdós anoche>> (10-10-1937). *La Provincia*, p 9; ALMEIDA CABRERA (1995), p. 62.

[1215] OLIVA y TORRES MONREAL (2008), pp. 399-405.

[1216] SÁNCHEZ (1999), p. 36.

El último montaje de Néstor tuvo lugar el 23 y 29 de diciembre de 1937 y el 1 de enero de 1938[1217], en el Teatro Pérez Galdós, según reza en el programa de mano consultado en el Museo Néstor y en los carteles publicados en la prensa que llegaban a ocupar páginas enteras [Fig. 130], como en el montaje de 1934. Estuvo vinculado nuevamente a su proyecto tipista y bajo el patrocinio y apoyo económico del ayuntamiento de la ciudad y de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, como todos las producciones de esta etapa. El espectáculo se denominó *La Gran Fiesta Pascual de la Isla* y consistió, como la anterior, en la representación en toda una serie de danzas (coreografiadas por Paquita Mesa) y canciones con el fin de revalorizar las tradiciones populares[1218].

En el Museo Néstor se conserva un boceto de escenografía del montaje[1219] y tres fotografías que nos permiten reconocer que para esta ocasión recurriría a telones pintados para la confección de sus decorados [Figs. 131 y 132] . Cabe destacar que la fiesta estuvo vinculada con la Navidad y se representó el belén y el cortejo de los Reyes Magos[1220], custodiándose un jubón que fue donado al Museo Néstor por Diego Perdomo quien participó como rey mago en la función[1221]. Los beneficios obtenidos fueron destinados a los niños pobres de la ciudad[1222].

[1217] << Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (19-12-1937). La Provincia, p.8; << Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (28-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1; <<Cartel de Fiesta Pascual de la isla>> (30-12-1937). *Falange*, p. 5.

[1218] <<En el teatro Néstor prepara una gran fiesta pascual>> (15-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1219] ALMEIDA CABRERA (1995), p.219.

[1220] <<En el teatro Néstor prepara una gran fiesta pascual>> (15-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2

[1221] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 312-313.

[1222] <<Los reyes y los niños pobres>> (16-12-1937). *Falange*, p.1.


Pág. 4 LA PROVINCIA

Teatro Pérez Galdós

La gran

"FIESTA PASCUAL DE LA ISLA"

en

Funciones Populares

ALEGRIA DE LOS NIÑOS — ORGULLO DE LA ISLA

HOY domingo, a las 6 de la tarde

Revalorización de las viejas tradiciones populares. — Desfile de campesinos. — Ofrendas. — Cantos y bailes de la tierra. — Cortejos de reyes con sus séquitos. — Princesas. — Príncipes. — Pajes. — Esclavos. Visión animada de un Belén isleño.

Realización y decorados

NESTOR

Masa Coral: Dirección, García Ramos. — Canciones: "Fallas". — C ...siciones: A. Canch. Danzas: Sra. Mesa de Christesen. — Rondallas: "La Sicilona" y "La Isleña" — Coplas: Dedicatoria. — Banda Municipal: M. Agustín Hernández.

Cooperación de la Sociedad "Amigos del Arte" y de elementos de FET y de las JONS. — Vestuario, Nestor y Sindicato de Iniciativas de Turismo. — Atrezzo, Rivero Montañez.

HOY domingo, a las 6 de la tarde

¡¡¡GRAN REPRESENTACION POPULAR!!!

Fig. 130. Reproducción del cartel de la producción *La Gran Fiesta Pascual de la Isla* dirigida y con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937-1938. Extraída de <<Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (02-01-1938). *La Provincia*, p. 4.

Como la anterior vez, los medios escritos se hicieron bastante eco del acto y publicaron carteles que ocuparon páginas enteras[1223]. Por su parte, las críticas fueron nuevamente positivas[1224]. Mas se centran en los aspectos musicales fundamentalmente y en menor medida en las cuestiones referidas a la escenografía y al vestuario diseñados por Néstor. Pese a esa tendencia, hemos podido hallar una pequeña valoración con algunas alusiones al decorado:

[1223] <<Cartel de Fiesta Pascual de la isla>>(29-12-1937). *Falange*, p. 5; <<Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (02-01-1938). *La Provincia*, p. 4.

[1224] <<En el Pérez Galdós. Fiesta Pascual de la Isla>> (28-12-1937). *La Provincia*, p. 5; <<Para convertir la masa en pueblo. En el Pérez Galdós se celebró brillantemente la Fiesta Pascual de la Isla, concebida por Néstor y patrocinada por al Ayuntamiento nacional-sindicalista de esta capital>> (27-12-1937). *Falange*, p. 8

"(...) una de las más hermosas realizaciones conseguidas en el teatro. Una plástica de primer orden, sombreada por una erecta montaña de la isla; un movimiento de masas perfectamente acoplado; un ambiente navideño de escueto perfil canario, porque las Pascuas se tiñen en cada lugar del color local y es estúpido intentar darles tonalidades "standard"; (...)"[1225]



Fig. 131. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para La Gran Fiesta Pascual de la Isla.* 1938. Lápiz y cera sobre cartulina. 1937. Museo Néstor.

[1225] <<Para convertir la masa en pueblo. En el Pérez Galdós se celebró brillantemente la Fiesta Pascual de la Isla, concebida por Néstor y patrocinada por al Ayuntamiento nacional-sindicalista de esta capital>> (27-12-1937). *Falange*, p. 8



Fig. 132. Fotografía de la producción *La Gran Fiesta Pascual de la Isla* dirigida y con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. C. 1937-1938. Museo Néstor.

Aunque se escape de nuestro objeto de estudio, la realización de cabalgatas de Reyes Magos fue algo que Néstor realizó en esta etapa con alguna asiduidad, llegando hasta realizar un diseño de uno de los reyes magos sobre un camello y rodeado de su cortejo[1226] [Fig. 133]. Pero nosotros queremos destacar la de 1936 ya que llegó a participar los artistas vanguardistas Felo Monzón, quien encarnó al Rey Baltasar caracterizándose como tal [Fig. 134], y Eduardo Gregorio, como el Rey Gaspar[1227]. Ello prueba la relación de Néstor con los alumnos de la Escuela Luján Pérezy la influencia que pudo llegar a ser en la dedicación que muchos de los artistas salidos de ella se enfrentaran a la creación escenográfica.

[1226] MONTESDEOCA (2011), p. 107; RODRÍGUEZ DORESTE (1960), p. 168.

[1227] <<Entre un gentío extraordinario hizo su recorrido la cabalgata de los Reyes Magos>>. (06-01-1936). *Diario de Las Palmas,* p. 5.

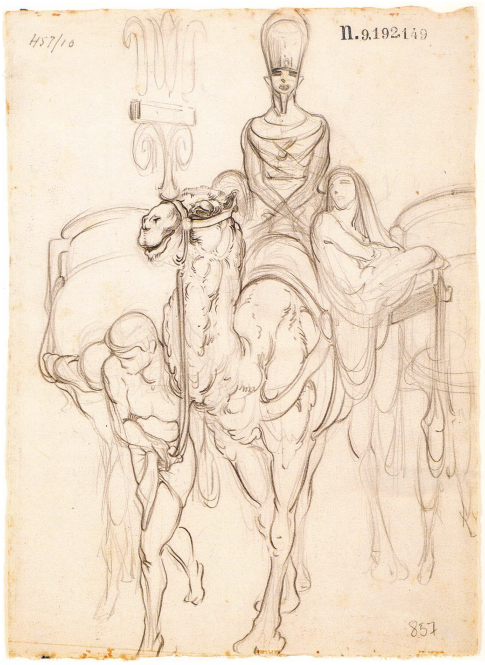


Fig. 133. Martín-Fernández de la Torre, N. *Diseño de Rey mago sobre camello y su cortejo*. c. 1936-1937. Lápiz sobre papel. 35x22 cm. Museo Néstor.



Fig. 134. Fotografía de Felo Monzón caracterizada como el rey mago Baltasar para cabalgata navideña dirigida y diseñada por Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1936. Museo Néstor.

En realidad, estos espectáculos tipistas, que gozaron de una gran participación y recepción popular, estaban muy vinculada también a la idea de conseguir una mayor fluidez comunicativa, con las *performances* y, al mismo tiempo, con lo que ya había hecho Antonia Mercé, pues no dejaron de ser una modernización de las tradiciones

folclóricas y del vestuario isleño. Sin embargo, su gran novedad consistió en la utilización deliberada por parte de Néstor del escenario para difundir su proyecto, 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.

De este modo queda patente una vez más el gran conocimiento de Néstor sobre la escena al reconocer el gran poder que ejercía el teatro como instrumento de divulgación y que utilizó en su beneficio propio para, a través de decorados corpóreos en 1934 o telones pintados en 1937, para crear espacios imaginarios con personajes con una indumentaria innovadora y difundir un proyecto que tras su muerte acabó por convertirse en realidad[1228].

Pese al éxito, este montaje le causó tantos quebraderos de cabeza que le agravó la pulmonía que venía arrastrando desde hacía cierto tiempo y que le causó de la muerte el 6 de febrero de 1938.[1229]

5.2. Paquita Mesa y los pintores modernos

Francisca Mesa Suárez (1913-2000), cuyo nombre artístico en principio fue Pacota Mesa, y luego Paquita Mesa o Paquita Mesa de Christensen, mostró desde su más tierna infancia cierta predilección por las artes escénicas. Parece ser que su primera actuación tuvo lugar en el Colegio de Nuestra Señora del Carmen, donde recitó unos poemas en una velada artística[1230]. Posteriormente, en octubre de ese año, volvería actuar la joven artista en presencia del mismísimo Alejandro Lerroux, antes de ser presidente de la II República española[1231]. Pero será en la década de los treinta cuando consolide su carrera profesional

[1228] Se materializó en la construcción del Pueblo Canario, un conjunto arquitectónico inscrito en el Parque Doramas, uno de los pulmones verdes de la capital grancanaria, ubicado en el barrio de Ciudad Jardín, cuyas trazas datan de 1937 a partir de un dibujo elaborado por él mismo artista y que su hermano, Miguel Martín-Fernández de la Torre, erigió desde un lenguaje neocanario entre 1939-1956. Promovido por el propio Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el conjunto se articula en torno a una plaza irregular franqueada por diferentes edificaciones donde su ubica el Museo encargado de divulgar su obra y trayectoria.

[1229] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 63.

[1230] A (23-06-1922), p. 2

[1231] UN EXCURSIONISTA (04-10-1922), p. 1.

como una de las primeras damas de las escena canaria a partir de su colaboración en producciones como el homenaje a Benito Pérez Galdós que la *Asociación de Presa* que le realizó[1232], en el que recitó *La ofrenda emocionada* de Tomás Morales, o con los músicos Prieto, Agustín Conchs y Ribó y la banda de Jazz *The Metro Revels Band*[1233]. Pero fue partir de su activa participación en la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* cuando su trabajo sobre las tablas fue reconocido y valorado[1234].

A medida que fueron pasando los años, fue ganando mucho más peso creativo en los distintos montajes que la sociedad produjo y que provocó algunos ciertos malentendidos con el propio Néstor. Según Pedro Almeida, las primera noticias que difundían el montaje de *Una noche romántica*, estrenado en junio de 1937, se afirmaban que lo dirigía Mesa en colaboración con Néstor[1235], cosa que no gustó al polifacético artista quedando claro en los programas de mano que él se hacía cargo de la decoración y el vestuario, con su nombre en mayúscula[1236], mientras que Paquita haría lo propio con la dirección coreográfica[1237]. Sin duda alguna, estamos convencidos que esta disputa era más bien resultado de una lucha de egos y de protagonismo dentro de la Sociedad, que de considerar a Néstor como representante del teatro viejo[1238] puesto que él era quién había difundido las ideas renovadoras en lo que a la puesta en escena y montajes se refiere.

[1232] <<Noticias>> (01-10-1930). *La Provincia*, p. 12.

[1233] Banda compuesta por la colonia de extranjeros que residía en Gran Canaria, siendo su líder el danés, músico y director artístico Tommy Christy o Christensen, con quien se casaría Mesa en 1936. Véase: GONZÁLEZ (2015), p. 45.

[1234] Su colaboración en la sociedad data desde sus inicios y se prolongó hasta su desaparición. En 1934, participó en el acto inaugural recitando un texto creado por Luis Doreste Silva en honor del barítono Néstor de la Torre. Su última colaboración fue en 1944, cuando llevó a cabo la dirección e interpretación del montaje *Matiné Otoñal.*

[1235] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 60.

[1236] <<Cartel de Una noche romántica>> (09-06-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1.

[1237] GONZÁLEZ (2012), p. 258.

[1238] Pedro Almeida confirma que en algunos de los espectáculos en los que ambos participaron (*La Sirena Varada, Una noche romántica, La verbena de la paloma* y los espectáculos tipistas), la polifacética artista creó algunos malentendidos. El citado investigador le atribuye a ella la calificación que profirió a Néstor como creador de teatro viejo. Véase: ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 58 y 60.

Tras la muerte del genial artista, Paquita Mesa se convirtió en el principal baluarte de la creación de espectáculos de los *Amigos del Arte Néstor de la Torre*[1239]. Para ello recurrió y se rodeó de los mejores colaboradores, que no eran otros que los principales agentes creativos y artístico de finales de los años treinta y principios de los cuarenta [Fig. 135].

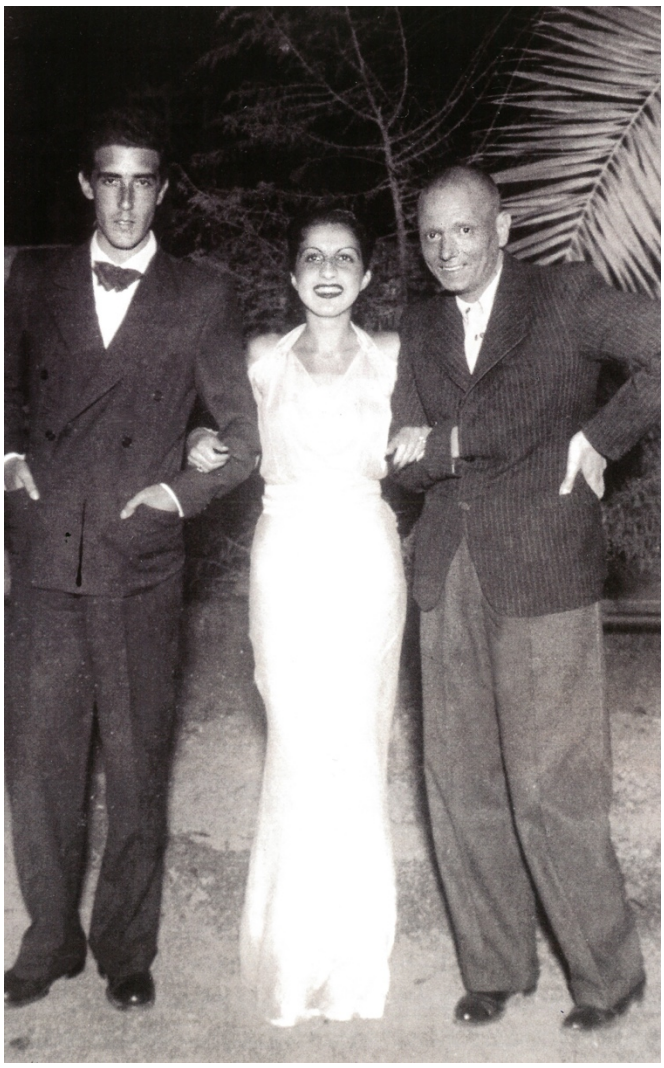


Fig. 135. Reproducción fotográfica Pancho Guerra, Paquita Mesa y Néstor Álamo. 1936. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV. (2012), p. 239.

Realmente, ella era el elemento aglutinante de los distintos artistas que participaron en los montajes que en nombre de esta sociedad se realizaron desde 1938, como lo demuestra el mismo Pancho Guerra cuando afirmó en 1944: *"(...) Paquita Mesa y el grupo de sus*

[1239] MORENO (19-12-1982), pp. 32-33; MORENO (26-12-1982), pp. 28-29.

colaborares (...)"[1240]. Así pues, Paquita Mesa protagoniza el segundo período en la Historia de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, aunque desde el estreno en 1935 de *Soyons Gais* en el Teatro Pérez Galdós ya demostró su gran habilidad para la producción, montaje y dirección de espectáculos[1241].

Por tanto, podemos afirmar que la concepción teatral que Mesa desarrolló es claramente heredera del pensamiento de Néstor. Así que las posibles rencillas que surgieran en torno a ambos, por tanto, no vendrían por cuestiones teatrales o la dicotomía de teatro viejo o nuevo, sino de otra índole.

Por otro lado debemos recordar que la sociedad que tratamos estaba bajo el influjo de las autoridades militares y franquistas. Y la misma permisividad que se desarrolló durante la etapa de Néstor, se estableció durante la de Mesa. Todos eran conscientes de lo que sucedía y participaron porque sabía que esa situación les permitía desarrollar una gran libertad creativa. Ello se demuestra, por ejemplo, en numerosas fotos que se conservan de las distintas revistas que se montaron, como las *Boo Hoo* (1938) o *Ti pi tin* (1939)[1242], donde se percibe un alto contenido sensual y erótico que nunca fue censurado[1243]. Además, en su mayoría fueron alabados y fomentados, aunque tampoco faltaron voces que criticaron y denunciaron de la interpretación de Paquita[1244]. Otra prueba de esa condescendencia la encontramos cuando se representó a modo de ensayo *Bodas de Sangre*[1245]. Los militares prohibieron la representación teatral puesto que era la obra de Federico García Lorca, fusilado en 1936. Pero permitieron el ensayo con la presencia de público. Obviamente, no hay pruebas gráficas de tal acontecimiento, sino simplemente

[1240] GUERRA (21-11-1944), p. 3.

[1241] Esta fue el primer montaje donde trabajaron Mesa, Christy y Guerra de forma conjunta, tratándose de la primera revista que produjo la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* y la que afianzó el papel de Mesa como directora de espectáculos, aunque no lo volvería a desarrollar más hasta la muerte del pintor.

[1242] Conservadas en el archivo privado de Jenny Chistersen Mesa, han sido reproducidas en AA. VV. (2012), pp. 267- 274 y 282-284

[1243] Ambos montajes se repusieron en numerosas ocasiones. *Boo Hoo* en diecisiete ocasiones, tanto en Las Palmas de Gran Canaria como en Santa Cruz de Tenerife con el apoyo de la *Escuela de Arte*; y *Ti-pi-tín* en diez.

[1244] <<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4

[1245] GONZÁLEZ (2015), p.103.

las declaraciones que misma artista realizó años después[1246]. Mas el hecho de que ella ni ninguno de sus colaboradores fueran apresados por su participación en algún montaje teatral nos prueba la independencia creativa que disfrutaban. Cabe destacar que en 1977 se afirmó que Santiago Santana se haría cargo de los decorados de esta versión de la obra lorquiana, pero, como ya manifestamos, la ausencia sobre esta producción nos obliga a ser cautelosos y reconocer que la única fuente sobre esta versión son las propias declaración de Mesa [1247].

En cualquier caso, el equipo artístico que Mesa tuvo a su alrededor de forma más o menos estable fueron su marido, el danés Tommy Christy o Christensen, dedicado a las tareas musicales y de dirección de orquesta; Pancho Guerra[1248], dramaturgo; y el también danés Christen Jöergensen[1249], encargándose de la tareas de fotografía y de composición y de los arreglos musicales. Por su parte, ella estuvo al frente de la dirección artística, de creación coreográfica, de la confección del vestuario y de la interpretación, tanto en calidad de actriz, cantante y bailarina, según lo requiriera el acto. Realmente fue la auténtica protagonista de todas las producciones que organizó, estando su nombre siempre por encima del resto de los agentes creativos en los programa de manos. Existió

[1246] <<Paquita Mesa, eje de la vida teatral de la capital grancanaria de los años 30 y 40>> (15-05-1999). *Canarias7*, p. 82.

[1247] En 1977 se afirmó que Santiago Santana se haría cargo de los decorados de esta versión de *Bodas de Sangre*, pero como ya manifestamos la ausencia sobre esta producción nos obliga a ser cautelosos y reconocer que la única fuente sobre esta versión son las propias declaración de Mesa. Véase: L.L.B. (26-01-1977), p. 7.

[1248] Conocido como Pancho Guerra, su nombre completo era Francisco Guerra Navarro (1909-1961). Fue un importante periodista grancanario que se adentró en el mundo de la creación literaria y dramaturga. También fue letrista de canciones populares y guionista. Responsable del personaje ficticio *Pepe Monagas,* constituye un importante agente en la renovación cultural grancanaria en el primer tercio del siglo XX. Para ahondar en su biografía y en su relación con el contexto artístico isleño y con el teatro recomendamos los estudios que el investigador Frank González realizó en 2012 y luego, de manera revisada y ampliada, en 2015. Este investigador considera que bajo el pseudónimo Bambalina se dedicó a la crítica teatral. Además, afirma que su cercanía a los artistas vanguardistas grancanarios parte de su relación escolar con Santiago Santana en el Instituto Pérez Galdós quien lo introdujo en La Escuela Luján Pérez, donde inició su amistad con Domingo Doreste-Fray Lesco, Felo Monzón, Eduardo Gregorio y se introdujo en los nuevos círculos renovadores de la capital Las Palmas.

[1249] Para profundizar en este personajes recomendamos: SANTANA RODRÍGUEZ (2000), pp. 171-298.

entre todos ellos una auténtica intensa y sincera amistad, que se fraguó desde la etapa del Néstor y que permitió que congeniaran a la perfección a la ahora organizar nuevos espectáculos[1250]. También trabajaron en esta etapa otros artistas como Josefina de la Torre, Luis Benítez Inglott, Resurrección Acevedo, Luis Campanario[1251] y otros muchísimos más que sin ellos las producciones que esta gran dama del teatro canario promovía hubieran sido imposibles.

En el campo que nos interesa, los aspectos escenográficos, con Mesa se consolidaría la relación de los artistas vanguardistas con la creación de espacios escénicos al recurrir a pintores procedentes de la Escuela Luján Pérez, como Santiago Santana, Felo Monzón, Placido Fleitas y Cirilo Suárez[1252], a otros pintores que se encontraron al margen del

[1250] Todos ellos participaron de forma actica en las producciones que Néstor realizó en la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre.* Por ejemplo, Mesa, Christy y Guerra participaron como actores en el montaje de *La Sirena Varada*. Mesa también participó como coreógrafa en *Una noche romántica* y en *La verbena de la paloma* como intérprete. Y todos colaboraron de forma activa en sus espectáculos tipistas; el mismo Jöergensen llevaría a cabo los arreglos musicales en la armonización de las *Estampas canarias* de la *Fiesta Pascual* de 1937 y de *Una noche romántica*. Lo que nos demuestra nuevamente que conocieron de forma activa, y luego desarrollaron, las concepciones escénicas que aquel propugnaba.

[1251] Queremos subrayar su participación como actor en la mayor parte de las producciones de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. Pero también su labor como figurinista, siendo diseños suyos los de la producción de *Ti-pi-tín* (1939), *La bohème* (1940), *Madama Butterfly* (1940) y *El Camino de los Príncipes* (1941) y *Matiné Otoñal* (1943 y 1944). Aunque algunos de sus diseños se pueden percibir en algunas fotografías, no hemos encontrado ningún figurín suyo. Véase: MORENO (12-06-1983), pp. 32-33.

[1252] Todos ellos proclives a la participación teatral debido al tipo formación que recibieron. Recordemos que el mismo director de la escuela, Domingo Doreste contó con Felo Monzón para la escenografía de *La zahorina* en 1934. De modo que tiene el honor, junto a Juan Ismael, de ser los primero artistas, fuera del marco de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, quienes introdujeron la vanguardia artística en los escenarios canarios y los difundieron más allá del Archipiélago antes de La Guerra Civil. Cabe destacar que la relación de Doreste y el teatro no se limitó ahí, pues llegó a confeccionar las máscaras de algunos de los personajes del montaje de *El Camino de los Príncipes* (1940) y a participar como actor en *Ti Pi Tin* (1939).

Por otro lado, y como ya afirmamos en el apartado del estado de la cuestión de esta investigación, Franck González, en los mencionados estudios de 2012 y 2015 sobre Pancho Guerra, reconoce a estos artistas como responsables de la escenografía de los espectáculos durante estos momentos, siendo nuestro objetivo continuar, profundizar, ampliar y reflexionar en los siguientes apartados dicha afirmación.

academicismo oficial, como Juan Guillermo, y a otros personajes, como Ernesto Durán[1253] o el propio Tommy Christy que en puntuales ocasiones confeccionaron decorados. Todo ellos colaboraron para romper la tradición escenográfica imperante y consolidaron la vanguardia en los escenarios grancanarios, como podremos comprobar a continuación.

a. Santiago Santana

Uno de los pintores que colaboraron más asiduamente con Paquita Mesa fue Santiago Santana (Arucas, 1909-1996). Ello lo convierte en uno de los más importantes del todo el equipo creativo que conformó la artista puesto que participó en varias producciones teatrales, mientras que el resto de los que incluiremos en los siguientes apartados tan solo realizaron puntuales intervenciones.

Según él mismo escribió[1254], su formación artística comenzó en la Escuela Luján Pérez con tan solo nueve años tras recibir una beca privada de 375 pesetas. En 1932, una vez que consiguió una nueva beca de 300 pesetas mensuales del Cabildo Insular de Gran Canaria, así como algunas ayudas económicas de los ayuntamientos grancanarios de los municipios de Arucas y Moya, continuó sus estudios en París y Barcelona. En estas ciudades llegó a conocer a la vanguardia artística, así como a los grandes maestros de la Historia del Arte. Dos años después se trasladó a Madrid y no regresó de forma definitiva a su isla natal de Gran Canaria hasta 1940.

Todo ello le posibilitó, además establecer las bases de su formación y quehacer artístico, tejer y disponer de toda una serie de redes sociales que le permitieron demostrar su

[1253] Conviene aclarar que nos centraremos fundamentalmente en el trabajo de los artistas plásticos. Pero queremos añadir que Ernesto Durán era hermano de Gustavo Durán y se había casado con una de las hermanas de Néstor. Según Pedro Almeida, en la biografía que escribió sobre el artista Juan Guillermo, era ingeniero y había instalado la iluminación en el Teatro Pérez Galdós. Se encargó de los decorados de *Soyons Sons* (1935), *Boo Hoo* (1938) y *Una revista improvisada* (1938). Por su parte, el marido de Paquita Mesa fue el responsable de los diseños de la revista *Ti Pi Tin* (1939), que confeccionó Juan Guillermo, y también de los de *Madama Butterfly* de 1940.

[1254] SANTANA (1978). Texto corregido años después: SANTANA (1983).

capacidad en numerosas exposiciones, tanto en Canarias como en Barcelona y Madrid[1255]. Además de pintor y dibujante, también fue delineante, arquitecto[1256], escultor, grabador, cartelista[1257], ilustrador y escenógrafo teatral. Junto a ello, ha ejercido de profesor y director de La Escuela Luján Pérez(1947- 1957) y asesor artístico del Cabildo de Gran Canaria (1957- 1983).

[1255] Su obra se encuadra en lo que tradicionalmente se ha llamado indigenismo que, como ya mencionamos, era resultado de la reflexión del espacio insular árido isleño a través de las tendencias de la Nueva Figuración y de los postulados cubistas que recibió La Escuela Luján Pérez. Es común en la Historiografía artística canaria tildar a su obra plástica con un claro carácter poético-estético que expresó a través de una temática basada en la exaltación del mundo rural y en el especial protagonismo de la figura de la mujer. Durante y tras la Guerra Civil, mantuvo una misma estética, aunque presentada de una forma amable. Sin embargo, en sus últimos años, sus cuadros experimentan un progresivo esquematismo y una constante acentuación geométrica. Véase: BORREGO CASTRO (2008), pp. 124, 130-131 y 225.

[1256] Labor de gran importancia puesto que parte de la fisionomía urbanista actual de distintos puntos de la Isla, así como la remodelación y creación de diversos edificios y espacios públicos señeros de la misma, son autoría suya. Podemos destacar la reforma del edificio museístico de la *Casa de Colón* de la capital de Las Palmas, la plaza de *Teresa Bolivar* en el municipio de Teror o la unión de los barrios grancanarios de *Schamann* y *Escaleritas*, entre otros. Tildada esta faceta de carácter neocanaria o neoregionalista, no la comenzaría hasta su incorporación como delineante en el estudio del arquitecto de Miguel Martín-Fernández de la Torre en 1942. Para recopilación de sus dibujos y proyectos arquitectónicos recomendamos el libro que escribió el mismo Santiago Santana con el título *Arquitectura rural Gran Canaria, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Las Palmas* en 1991.

[1257] Probablemente sea una de las manifestaciones más claramente comprometidas con la política, sobre todo a principio del siglo XX. Cuando se produjo el pronunciamiento militar de los años treinta, Santana se encontraba en Madrid, donde acudía a la *Alianza de Intelectuales Antifascistas* y colaboraba como ilustrador de la revista *Espartacus,* afín a la Confederación Nacional del Trabajo. Llegó a diseñar un cartel con motivo de la alianza entre la UGT y CNT que resultó ser el ganador de un concurso que se organizó para celebrar tal unión. Ello nos demuestra la clara tendencia política de Santana. Pero le supuso durante la posterior dictadura de Franco que fuera víctima de un proceso de Depuración de Responsabilidades Políticas del que salió indemne y que le permitió incorporarse a la vida política y pública canaria a partir de 1940 de forma estable y sin represarías. Sin duda, una suerte muy distinta de la que corrió Felo Monzón. Véase: ABAD (1992), p. 42 y CASTRO, F. (2008)., p. 225.

Toda esta versatilidad artística lo convirtieron en un artista con una clara vocación social y pública, como lo demuestran los ensayos, estudios e investigaciones que sobre su persona, obra y trayectoria han desarrollado diversos autores[1258].

Centrándonos en nuestro objeto de investigación, Santiago Santana ha sido el único de los artistas procedentes de la Escuela Luján Pérezque ha reivindicado su relación con la creación escenográfica cuando redactó su texto autobiográfico *Algo de mí*:

> *"(…) Colaboré en festivales organizados en retaguardia, como Chinchón y Aranjuez, realizando escenarios, en los que actuó, entre otros, Pastora Imperio, con la cual tuve muy buena amistad(…)"*[1259]

Aunque no hemos encontrado datos que nos afirmen la existencia de estos actos, realmente fue común durante la contienda civil que sindicatos y partidos organizasen actividades teatrales y festivales. Estos se realizaban por razones benéficas, no cobrando en numerosas ocasiones los intérpretes y siendo obligados a ellos para evitar ser acusados de facciosos. Y en el caso de los festivales, los mismos a los que se refiere Santana, se caracterizaron por ser espectáculos de variedades y de folklore español, en el que participaron numerosas celebridades, como Estrellita Castro, Pompoff, Theddy y Emig, Nabucodonosorcito, Zampabollos, Pedro Marcet, Angelia Aparcio o la citada Pastora Imperio[1260].

En cualquier caso, lo importante, es que, además de vincular a nuestro artista con la realidad escénica española, dicha afirmación nos confirma que, según hemos podido contrarrestar con otras fuentes, sus participaciones en la creación de escenografías teatrales comienzan tras el pronunciamiento militar de 1936. Por otro lado, conviene tener en cuenta que el hecho de que el mismo Santiago Santana haya subrayado esta faceta en

[1258] ABAD (1992); ALEMÁN (1999); HERNÁNDEZ PERERA (1983); HERRERA PIQUÉ (1987); QUEVEDO PÉREZ. (1987); RODRÍGUEZ DORESTE (1987); SANTANA (1978). VV.AA. (1983); VV. AA. (1987).

[1259] SANTANA (1983), p. 99.

[1260] MONTOLIÚ (2000), p. 150.

1978 nos explica que se haya tenido en cuenta en las distintas monografías publicadas desde entonces[1261].

A diferencia de sus compañeros de Felo Monzón y Juan Ismael, Santana es prácticamente el único de los artistas de la Luján Pérez que ha reflexionado sobre el hecho teatral y la creación de espacios escénicos.

Sus pensamientos escénicos fueron plasmados a finales de la década de los sesenta del siglo XX cuando participó en el *II Festival de Ópera de Las Palmas* que organiza desde 1967 de manera ininterrumpida hasta la actualidad la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*. Su participación en el evento motivó que concediera una entrevista en la prensa en la que vertió sus concepciones escenográficas. En ellas afirmó cómo según él se debe de construir y resolver los decorados teatrales y cuál es el elemento fundamental en la puesta en escena:

> *"(...) Los primeros términos —me dice— se resuelven siempre con elementos fijos (rompimientos); los segundos términos, con elementos corpóreos (envarillados, sueltos, escalinatas, tarimas, etc.); los términos de lejanía, que se llaman fermas, se realizan con elementos de poca altura, convenientemente concebidos, de manera que den sensación de profundidad, y por último se juega con cicloramas o telones de fondo. El ciclorama es un semicírculo. (...) El elemento fundamental para que un decorado surta el efecto que es de desear es la luz. La luz, como usted sabe, juega un papel importantísimo en cada obra. Los decorados adquieren su sentido al ser iluminados y precisamente en función de este hecho se conciben y se realizan. (...)"*[1262]

Por otro lado, como en esa ocasión tenía el encargo de confeccionar unos decorados en base a unos bocetos de escenografías creados pos otro artista, como ya veremos en su momento, relató como traducía la construcción y confección de los mismos desde el diseño hasta el resultado final:

[1261] ABAD (1992), pp. 44-45; RODRÍGUEZ DORESTE (1987), pp. 19-21. VV.AA. (1983), p. 87. Recientemente, también ha subrayado la relación de Santana con la escenografía el investigador Frank González en: GONZÁLEZ (2015), p. 55.

[1262] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

"(...) Lo mío es una labor de interpretación —me dijo— sobre la base de los bocetos que ha ideado el director de escena. No he tenido dificultades para hacerlo, pero he debido realizar una adaptación. (...) Para adaptar los decorados a las dimensiones del escenario del Pérez Galdós he hecho esta maqueta, con las dimensiones a escala. Puedo poner los decorados de cartulina y ver el efecto. (...)[Luego] *Los decorados van pintados sobre papel y una vez están realizados se entelan y se montan sobre bastidores.(...)"*[1263]

No cabe ninguna duda que estas declaraciones son de una gran magnitud e importancia por varios motivos. En primer lugar, porque nos demuestra la destreza y el conocimiento de Santiago Santana sobre el escenario y de su terminología, además de la problemática e inconvenientes a la hora de llevar a cabo un decorado a partir de un boceto de escenografía. En segundo, porque podemos conocer el proceso creativo que desarrolló Santiago Santana en la creación de decorados pues, aunque no lo haga a partir de sus propios bocetos de escenografías, tampoco creemos que difiera de aquellas en que fueran de su propia autoría. Como podemos observar, esta se basó en la confección una maqueta a escala del escenario con los decorados y luego, tras ver sus posibles inconvenientes, aciertos y mejoras, los construía en la forma de telones pintados[1264].

De este modo este podríamos presuponer tres fases creativas que seguiría Santiago Santana en el proceso creativo de un decorado teatral. La primera sería a partir del dibujo la creación del boceto escenográfico. Luego una maqueta a escala del escenario donde se establecería el decorado. Y, finalmente, la confección del decorado a partir de telones pintados. No obstante, es más que evidente que este proceso creativo es solo aplicable a los decorados que confeccionó para el II Festival y no puede extenderse al resto de los montajes en los que participó debido a la ausencias de fuentes.

[1263] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

[1264] En la citada entrevista aparece una fotografía en la que se comprueba la dificultad que conlleva la construcción un decorado teatral, puesto que las grandes dimensiones en los que debe hacerse implica la necesidad de colaboración, como se demuestra en esa fotografía en la que anónimos pintores ayudan a Santiago Santana en su elaboración. Véase: HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

Sin embargo, estamos convencidos que su interés por el dibujo le hizo realizar siempre diseños previos del espacio escénico que iba a crear y a partir de ellos confeccionar sus decorados:

> *"(...) En la escuela Luján Pérez siempre se dio preferencia al dibujo (...). Siempre parto del dibujo, todos mis cuadros los he realizado sobre una base de dibujo. Cuando voy a llevarlos al lienzo no pienso en el color, pienso en el dibujo (...)"*[1265]

Lo cierto es que esa especial predilección por el dibujo, que nos prueba la cantidad de ellos conservados en instituciones públicas y privadas, así como su vocación por interesarse por diversas manifestaciones artísticas, hacen que Santana siguiese la idea de Francisco Nieva que para ser un buen escenógrafo:

> *"(...) es necesario ser antes un hábil dibujante (...) y, ante todo sentir los estilos arquitectónicos y pictóricos; el escenógrafo ha de vivir en comunión con todas las artes del presente y del pasado, pues su labor consiste en dar corporeidad ambiental a los diferentes dramas o comedias, sólo sugerida en el manuscrito original. (...)"*[1266].

Y, por último, lugar, nos sirve para conocer que disponía, al menos desde un punto de vista técnico, una concepción tradicional del espacio teatral al otorgarle un total protagonismo a los telones pintados. Sin embargo, debemos afirmar que esta es moderada puesto que concedía a la iluminación la máxima importancia en el espacio escénico y en ocasiones recurrirá a elementos escenográficos corpóreos, como podremos comprobar cuando analizamos sus diferentes propuestas; pero, si recordamos, se tratan de algunas de las preocupaciones que tenían Appia y Craig ya durante los primeras décadas del siglo XX.

Y es que esta preocupación se puede extender a su misma producción pictórica, puesto que en ella hay una clara intención de captar la luz, y no una cualquiera, sino la propia de Canarias; una luz atlántica, cálida y, al mismo tiempo, cegadora. Por eso, no es de extrañar que hayan dicho de él que:

[1265] ABAD (1992), p.36

[1266] NIEVA (2000), p. 123.

"(...) es, con Jorge Oramas, el pintor que con mejor sensibilidad ha percibido y reflejado la luz característica de esta tierra de atlantes (...)"[1267]

En definitiva, las palabras de Santiago Santana nos demuestran que comprende y que es consciente de la realidad del espacio del escenario, no anteponiendo sus predisposiciones pictóricas, siendo ello lo que nos sirve para considerarlo un auténtico escenógrafo. Aunque, según declaraciones de su propio hijo, en una entrevista que le realizó el investigador Frank González, debemos de tener en cuenta que el acercamiento inicial a esta rama artística no era resultado de una vocación encontrada, sino producto del intento de satisfacer las necesidades básicas durante la dura y terrible posguerra:

"La posguerra fue tremenda. Para sobrevivir, mi padre vivía de los decorados que realizaba para el Teatro Pérez Galdós y de ahí al taller, y nada más"[1268]

Teniendo en cuenta estas cuestiones esenciales para comprender la carrera escenográfica de Santana, a continuación, trataremos de averiguar las diferentes incursiones teatrales que realizó durante la década de los cuarenta. Él mismo, en esas citadas declaraciones de 1969, realizadas antes de su texto autobiográfico de 1978, nos ofrece algunas pistas de ello en un claro intento de justificar su bagaje, relevancia y profesionalidad como hombre que de teatro:

"(...) Hice los decorados de "Madame Buterfly" y "Bohemios", que son dos títulos de los que cantó Maruca Rodríguez Lisón en su último recital aquí. De teatro, he hecho varias obras completas, entre ellas "Ven acá vino tintillo", de Víctor Doreste, y prácticamente todas las que representó el Cuadro Atenas durante su período de vida. También he realizado decorados para revista. (...)"[1269]

De este modo, nuestro protagonista nuevamente nos vuelve confirmar que su relación con la escenografía comienza tras el estallido de contienda civil de 1936. Ello lo hemos podido confirmar en las distintas fuentes cotejadas. Estas nos han permitido saber que la mayor parte de los encargos teatrales a los que se enfrentó durante su trayectoria se

[1267] HERRERA PIQUÉ (1987) , p. 12.

[1268] GONZÁLEZ (2001-b), p. 78

[1269] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

encuadran en la década de los cuarenta del siglo pasado. En general, fueron puestas en escenas promovidas por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* y el *tándem* Guerra y Mesa, aunque también colaboró con otras sociedades y creadores, como con la sociedad *Cuadro Atenas* y con Víctor Doreste. En los años siguientes, su relación con el mundo escénico se reduce considerablemente, quizás por atender otras responsabilidades laborales, y tan solo documentamos participaciones esporádicas.

Por tanto, en este epígrafe nos centraremos fundamentalmente en dar a conocer los distintos montajes en los que Santiago Santana se hizo responsable de los decorados en el intervalo de tiempo que transcurren durante las década cuarenta, dejando para el capítulo sexto su relación con el mundo de la ópera a finales de los sesenta.

Estamos convencidos que la gran cantidad de trabajos escénicos que Santiago Santana realizó en los años cuarenta podrían quedar justificados en la declaración anterior de su hijo. Pero tenemos que tener en cuenta también que cuando regresó definitivamente a Gran Canaria en 1940 se produjo una vez que había superado un proceso de Depuración de Responsabilidades Políticas del que salió absuelto. Por ello, la realización de estos encargos no solo tenían la misión de sobrellevar la dura posguerra, sino también de demostrar su afinidad al nuevo régimen político ya que entre abril y diciembre de ese año colaboró en diversas producciones que acabaron siendo elogios públicos a la figura y sistema político de Franco[1270].

En cualquier caso**,** la primera creación escenográfica de Santiago Santana de la que tenemos constancia documental se produjo para el primer y tercer acto de la ópera de *La bohème* de Puccini[1271], siendo muy posiblemente también uno primeros trabajos de Santiago Santana en el que cobraría nada más llegar a la Isla. Desconocemos cómo le llegaría encargo, aunque muy presumiblemente fuera el resultado de amigos y conocidos que mantendría desde su época de formación en la Escuela Luján Pérez. Según los programas que se publicaron en la prensa, formó parte de una velada artística en la que también se representó parte de *Madama Butterfly*, también de Puccini, en el que Tommy

[1270] En el que quedó totalmente integrado al ser nombrado asesor histórico-artístico en la década de los cincuenta como afirman sus investigadores.

[1271] <<Cartel de La bohéme>> (19-10-1940). *Falange*, p. 4.

Christy se hizo cargo de la escenografía. Los principales intérpretes del evento fueron Maruca Rodríguez Lisón, Saro Morales, Marcial Martín y Marcos Cubas[1272].

Se trató de una producción de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* que se representó el 25 de abril de 1940 y luego se repuso en tres ocasiones más: el 19, 20 y 31 de octubre de 1940, todas ellas en el Teatro Pérez Galdós. El estreno absoluto, aunque formaba parte de las fiestas conmemorativa de San Pedro Mártir y del 457 aniversario de la incorporación de la Isla de Gran Canaria a la Corona española, también sirvió para homenajear a los miembros de la División de la Escuadra que habían recalado en el puerto de la ciudad[1273]; mientras que las representaciones del 19 y 20 octubre pretendían ser una despedida de la cantante Rodríguez Lisón[1274]. La del 31 de octubre se repuso con la misión de servir como una gala homenaje al Ministro de Guerra de Franco, José Enrique Varela Iglesias, bajo el patrocinio del Cabildo de Gran Canaria y del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria[1275].

A pesar de la importancia política que acabó teniendo esta producción, las críticas se centraron en destacar el éxito del montaje y se explayaron en elogios en las actuaciones de los intérpretes, dejando para el final la autoría de las escenografías y su mera calificación positiva[1276]. Ello obviamente nos dificulta el conocimiento del trabajo de Santiago Santana, aunque en esta ocasión se conservan excepcionales fuentes artísticas que nos permiten conocer cómo fue la escenografía planteada por nuestro artista. Cabe destacar que las existencias de algunas de ellas son reconocidas por Juan Rodríguez

---

[1272] <<La gran Fiesta de Ópera de anoche en el Pérez Galdós>> (26-10-1940). Falange, p. 4.

[1273] << Cartel La bohème y Madame Buterfly>> (25-04-1940). *Falange*, p. 3.

[1274] <<Cartel de La bohéme>> (19-10-1940). *Falange*, p. 4; <<En el Galdós. Boheme y Madame Buterfly>> (16-10-1940). Falange, p. 2.

[1275] << Cartel La bohème y Madame Buterfly>> (29-10-1940). *Falange*, p. 4. Cabe destacar que el cartel publicado en la página cuatro del diario Falange del día 29 de octubre de 1940 no aparece Tommy Christy como decorador sino solamente Santiago Santana. Pese a que en los anteriores aparecían ambas, como en el publicado en la página cuatro del mismo periódico el día 19 de octubre de 1940. Quizás esta ausencia del danés deba entenderse como un intento de desligarse de este acto de carácter político.

[1276] <<En el Galdós>> (20-10-1940). *Falange*, p. 3; <<La gran Fiesta de Ópera de anoche en el Pérez Galdós>> (26-10-1940). Falange, p. 4.

Doreste cuando describe el trabajo de Santana en esta producción en la década de los ochenta:

> *"(...) Santiago hizo con verdadero primor el decorado completo –telones, moblaje, trajes e iluminación- de la obra de Puccini con diseños certeros, que él conserva todavía. (...)"*[1277]

Desconocemos si esos diseños a los que alude Rodríguez Doreste se conservan en la actualidad, pero en el catálogo de una exposición antológica dedicada al artista de 1983, se encuentra un apartado titulado *Escenografías y Murales*. Sin duda, se trata de un claro intento de reivindicar su faceta escénica, pues se publicaron dos fotografías, en blanco y negro, de los dos primeros actos que se representaron de la ópera de Puccini[1278][Fig. 137]. Para este trabajo tan solo reproducimos una de ellas ya que hemos tenido la suerte de hallar la otra que aparece en ese catálogo en el Archivo de fotografía histórica de la FEDAC, perteneciente a la colección Martín Moreno, que presenta una mejor calidad [Fig.136].

Si comparamos el libreto de *La bohème*[1279] con estas fotografías de la escenografía de Santana, llegamos a la conclusión que, efectivamente se representaron los dos primeros actos de la ópera, y que, además, siguió a raja tabla las acotaciones de Giacosa e Illica habían establecido para la representación de su texto para el cuadro primero y tercer[1280].

[1277] RODRÍGUEZ DORESTE (1987), p. 20.

[1278] VV.AA. (1983), p. 87.

[1279] La obra se estrenó por primera vez el 1 de febrero de 1896, en el Teatro Regio de Turín. Puccini se hizo cargo de la parte musical mientras que el libreto fue producto de Guiseppe Giacosa y Luigi Illica, basada en la novela de *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger.

[1280] ILLICAy GIACOSA (1896).



Fig. 136. Fotografía del primer acto de la producción *La bohéme* con música de Giacomo Puccini, libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa y diseño de escenografía de Santiago Santana. 1940. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00078230MO&supo si=658&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 11:14)



Fig. 137. Reproducción fotográfica del cuarto acto de la producción *La bohéme* con música de Giacomo Puccini, libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa y diseño de escenografía de Santiago Santana. 1940. Extraída de VV.AA. (1983), p. 87.

Sin embargo, junto a estas fotografías, además, se conserva el programa de mano de esta producción en cuya portada se incluye el boceto de escenografía firmada por Santiago Santana del cuarto acto de *La Bohème*[1281] [Fig.138]. Lo interesante es que en ella vemos una factura de clara tendencia dalianiana ya que los edificios y toldos que representa están totalmente reblandecidos[1282] a la manera de la *Persistencia de la Memoria* que Salvador Dalí pintó en 1931. Concepto de carácter vanguardista que queda corroborado con la descripción del montaje que aparece en dicho programa: *"La boheme y Madame Butterfly en versiones parciales y modernas"*[1283].



Fig. 138. Portada del programa de mano de la velada artística en la que se representaron *La bohéme y Madama Butterfly en versiones parciales y modernas* que representa el diseño de la escenografía de Santiago Sanana. 1940. Colección del autor.

[1281] VV.AA (2012), p. 177.

[1282] Reblandecimiento que se percibe también en las en los decorados que se confeccionaron, como se demuestra en las fotografías conservadas, aunque de una manera más tenue.

[1283] VV.AA. (2012), p. 178.

Ello supone que este montaje quedaría ligado a la idea que han desarrollado distintos investigadores de que tras la Guerra Civil Española continuaría vigente la práctica del surrealismo en el panorama plástico[1284]. En el campo de la escenografía, se emplearía, por ejemplo, en *La Barraca* de Lorca con la puesta en escena de Benjamín Palencia para *La Vida es Sueño*[1285] de Calderón de la Barca durante los años treinta, o en los mismos ballet que Dalí realizaría en Estados Unidos en la década siguiente[1286].

Como podemos comprobar, en la escenografía reproducida en el programa, Santana abandonó la práctica de la estética de la Escuela Luján Pérez para recurrir al surrealismo daliniano, lo que lo vincularía a esa tendencia que algunos artistas españolas desarrollaron tras la contienda. Cabe destacar que este diseño constituye hasta el momento la más antigua referencia escenográfica de la que tenemos evidencias de este creador.

Por último, la existencia de este programa contradice las informaciones de Rodríguez Doreste, pues nuestro artista tan solo se haría cargo de la puesta en escena de *La Bohème*, siendo los autores de los figurines Luis Campanario, confeccionados por los talleres *El Arte y la Moda*, de Clemita G. de Suárez y por los talleres de la sociedad que produjo el montaje. Tampoco sería el responsable de la iluminación, sino Tommy Christi (el mismo que elaboró los decorados para *Madama Butterfly*). Lo relevante es que en el programa aparece también como encargada de la dirección artística la *Sra. de Christensen*, quien nos es más que otra que Paquita de Mesa. De modo que a partir de esta producción se inauguraría una relación, en el que se incluye también Pancho Guerra, donde sería habitual la colaboración de nuestro artista como responsable de la escenografías en las producciones sucesivas que llevarían a cabo:

> *"(...) Recuerdo con particular nostalgia los años en que prestó* [Santiago Santana] *su valiosa colaboración en el montaje de algunas piezas que animó e interpretó bajo la*

[1284] BOZAL (1992); CALVO SERRALLER (2014).

[1285] PLAZA CHILLÓN (1998); PLAZA CHILLÓN (2001).

[1286] DESCHARNES y GILLES (1992); VV.AA. (2008).

dirección escénica de Pancho Guerra, ese ejemplar único, irrepetible, de gracia, ingenio y vivacidad, de mujer y de artista, que es Paquita Mesa de Christensen. (...)"[1287]

El 15 de junio de 1940 Santiago Santana, junto con Plácido Fleitas, participó en el diseño y confección del decorado de algunos números de la obra *La zahorina*, con música de Víctor Doreste y letra de Domingo Doreste, en el que colaboraron los integrantes del coro de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. Ello formó parte de una gran velada y fiesta que se celebró en el Teatro Pérez Galdós el 15 de junio de 1940 con motivo de la conmemoración del sesenta aniversario de El Museo Canario, donde tuvieron diversos actos, discursos y números musicales[1288].

Ello nos demuestra que la obra de los Doreste volvería a representarse seis años después de su estreno absoluto, con la escenografía de Felo Monzón. Aunque, a diferencia de aquel momento, las críticas no le prestaron demasiada atención, entendible porque era un elemento más de una celebración en el que tuvieron diversos actos. Lo que justifica también, siguiéndose la misma tónica, que no se centrasen en describir el decorado más con una calificación positiva[1289].

Aunque con la producción *La bohème*, Santana ya había ingresado en la órbita de los colaboradores de Paquita Mesa, no será hasta la producción de la obra teatral *El camino de los príncipes* cuando participe en la escenificación de un drama de Pancho Guerra. En esta ocasión, según el programa de mano [Fig. 139], se trataba de un *"cuento infantil para niños, menores de 100 años, original de Francisco Guerra"*[1290]. La obra se estrenó el 13 de julio de 1940[1291] y se repuso nuevamente el 18[1292] y 21[1293] de julio de 1940.

[1287] RODRÍGUEZ DORESTE (1987), p. 20.

[1288] Cabe destacar que esta celebración contó y el reconocimiento con el apoyo oficial de las instituciones franquista: << 60º aniversario del Museo Canario>> (15-06-1940). *Falange,* p. 3.

[1289] <<El sesenta aniversario de El Museo Canario>> (18-06-1940). *Falange*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4.

[1290] AA.VV. (2012), p. 286.

[1291] <<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 4.

[1292] <<Cartel de El camino de los Príncipes>> (17-07-1940). *Falange*, p. 4.

[1293] <<Cartel de El camino de los Príncipes>> (21-07-1940). *Falange*, p. 4



Fig. 139. Reproducción de la producción del cuento *El camino de los príncipes* de Pancho Guerra. 1940. Extraída de VV.AA. (2012), p. 286.

Lo interesante de este montaje fue todo el planteamiento publicitario que se desarrolló durante todo el mes de julio, y antes de las representaciones, puesto que se insertaron diversas notas de prensa entre las noticias diarias donde se reconocía el patrocinio del montaje por parte de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* así como los distintos agentes creativos de la producción[1294]. De este modo, sabemos que Christian Jøergense compuso la música mientras que Guerra hizo lo propio con el texto, siendo el primero el director musical y el segundo el director escénico de la obra[1295]. Paquita Mesa se encargó de la coreografía y de la supervisión de la confección del vestuario en base a los figurines diseñados por Luis Campanario[1296]. Junto a ello, se destacaron a algunos intérpretes, de un total de 37 actores, actrices y cuerpo de baile, en el que participó la misma Mesa y el

[1294] <<Sin título>> (06-07-1940). *Falange*, p. 4; <<Sin título>> (06-07-1940). *Falange*, p. 4; << Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 2; << Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 3; << Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 4; <<Sin título>> (09-07-1940). *Falange*, p. 3; <<Sin título>> (09-07-1940). *Falange*, p. 4; <<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 2; <<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 3; <<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 4; <<Sin título>> (16-07-1940). *Falang*e, p. 3.

[1295] Direcciones artísticas confirmadas en el programa de mano: AA.VV. (2012), p. 286-289.

[1296] Según el programa de mano, los trajes fueron confeccionados en los Talleres de la Profesora de Corte Carmen Barreto de González y en el Taller de Sastrería de Domingo Jiménez. Véase: AA.VV. (2012), p. 287.

futuro pintor Carlos Morón[1297]. Tommy Christy fue el responsable de los efectos y de la iluminación y Santiago Santana se haría cargo de las escenografías. Sin embargo, no es nombrado por la prensa en ningún momento, aunque sí por el programa de mano, la participación de Domingo Doreste en la confección de tres máscaras para los personajes animalísticos de Pirincho, Parranda y Pedrote[1298].

Obviamente, lo interesante de estos nombramientos no se encuentran solamente en el reconocimiento de cada una de ellas, sino que son utilizadas como estrategias publicitarias así como para ensalzar la importancia de la obra. Además de ello, también se publicaron breves reclamos con los que atraer al público:

> *"Todo el mundo ha visto en el cielo el camino de Santiago, empedrado de luminosas estrellas. Pero todo el mundo no ha visto en la tierra El Camino de los Príncipes, empedrado de color, de alegría, de belleza y de músicas maravillosas*[1299]

> *"El Camino de los Príncipes regocija a los niños, divertirá y entretendrá a los jóvenes y procura a los viejos, sobre estos mismos sanos sentimientos, la sensación inefable de sentirse niños ctra vez por milagro de un espectáculo."*[1300]

Sin duda alguna, todos estos datos nos demuestran que estamos ante una gran producción en el que no se escatimó gastos en cuanto a la producción escénica ya que se llegaron a confeccionar seis escenografías que se corresponden con los cuatro actos que Pancho Guerra escribió para su cuento[1301]. Todo ello generó numerosa expectación, lo que explica que la prensa se hiciera eco del estado de los preparativos del montaje:

> *"(...) Como hemos dicho trabaja intensamente en la preparación de los seis escenarios que «El Camino de los Principes» [Sic] el pintor Santiago Santana, decorador*

[1297] El conjunto de los intérpretes, así como sus nombres aparecen en el programa de mano: AA.VV. (2012), p. 289. Cabe destacar que la relación entre Morón y la sociedad *Amigos del Arte Néstor de la Torre* fue muy destacable puesto que permitió que se celebrara su primera exposición individual.

[1298] AA.VV. (2012), pp. 286-287.

[1299] <<Sin título>> (06-07-1940). *Falange*, p. 4

[1300] <<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 2.

[1301] Texto que se conserva de forma incompleta (tan solo sus dos primeros actos) en el Archivo Fundación Canaria Pancho Guerra. Se ha publicado en: GUERRA (2015), pp. 319-342.

afortunado de «La Boheme» y la [sic] *canaria de la reciente fiesta del* [sic] *que rápidamente lo han acreditado como nuestro más fino y completo escenógrafo.*

Compartidos por distintos talleres de lo ciudad, están ya acabando la confección de los ochenta trajes que visten los personajes del cuento, trajes que ha diseñado el directivo de Amigos del Arte, gran actor y fino dibujante Luis Campanario y que se cortan y confeccionan bajo la supervisión de Paquita Mesa de Christensen. Aparte los vestidos individuales, destacan, por la belleza, la gracia y la propiedad de los conjuntos, los de los ballets de «Los Pájaros Azules», «Los Gnomos del Bosque» y «Las sombras de Pasadilla» (...)"[1302]

La crítica, sin duda alguna, elogió con importante éxito la representación del montaje, aunque no hace ninguna descripción de las distintas escenografías de Santana, sino que valora positivamente el trabajo de cada uno de los integrantes. No obstante, subrayan el hecho del éxito del montaje en base a que se trata de un montaje de carácter frívolo, como el anterior montaje, la revista *Boo Hoo,* es decir, en que la presencia de mujeres favorece la asistencia del público[1303].

Una breve descripción del montaje escénico que confeccionó nuestro artista ha sido proporciona el citado Rodríguez Doreste en el que afirma:

"(...) Santiago confeccionó igualmente, con el tierno acento poético que la obra requería, la puesta en escena, decorados incluidos, de un precioso cuento teatral en varios cuadros, obra del malogrado Pancho Guerra, titulado El camino de los príncipes. Es curioso saber que uno de los forillos de aquella bella obrita, que evoca un espeso bosque, se utiliza todavía con cierta frecuencia en algunas representaciones de nuestro teatro en las que se requiere un fondo con tal requisito (...)."[1304]

A pesar de la ausencia de descripciones, estamos convencidos que en la época se reconoció la importancia de la labor de nuestro artista, así como de toda la producción, ya que la prensa llegó a publicar una fotografía en el diario *Falange* de Hernández Gil en

[1302] <<Próximo estreno en el Pérez Galdós de El camino de los príncipes>> (07-07-1940) Falange, p. 2.

[1303] P. (14-07-1940), p. 3.

[1304] RODRÍGUEZ DORESTE (1987), p. 21.

el que muestra uno de los decorados confeccionados por Santana[1305]. Desconocemos si en la actualidad se conservan las escenografías que el artista confesionera, o fotografías originales del montaje (la reproducida en el mencionado periódico es de muy mala calidad), pero si se conservan doce fotografías [Figs. 140 y 141] que muestran a los intérpretes con el vestuario diseñado por Luis Campanario de los personajes *El Hada Mariposa, Pituso, Pimpinela, el perro Pirincho (con la máscara elaborada por Domingo Doreste Fray Lesco), El rey de los Pájaros Azules, La bruja Martingala, los gnomos del bosque, las sombras, La pastora de trenzas rubias y el Príncipe*[1306]. La riqueza del vestuario nos predispone a pensar que la calidad de las escenografías debieron de estar a la altura, siendo bastante probable, como ya pasó Massieu y Matos y Tomas Morales y, luego con, Monzón Grondona y Sebastián Suárez León, que, tanto Campanario como Santana, siguieran las directrices creativas a la hora de dar imagen al espacio y los personajes de Pancho Guerra. La participación y la opinión de este como dramaturgo del texto a representar debió de ser muy tenida en cuenta por ambos artistas puesto que, además, era el director de la obra.

En cualquier caso, estamos ante una producción donde todos los elementos creativos fueron realizados *ex profeso* para la representación de *El camino de los príncipes*, siguiendo la estela de lo que ya hicieron *Los Doce* o las grandes compañías teatrales y de danza nacionales, como *La Barraca*, los *Ballet Russes* de Diaghilev o la compañía de baile Antonia Mercé *La Argentina*. La diferencia, sobre todo, con la mencionada sociedad canaria, es que a partir de ahora los elementos que conforman la producción son reconocidos igual de importantes para su representación, como se evidencia en el proyecto de difusión y *marketing* que se esbozó para difundir el montaje.

[1305] P. (14-07-1940), p. 3.

[1306] Realizadas por Christian Jøergense y conservadas en el Archivo privado Jenny Christensen Mesa, fueron publicadas en AA.VV. (2012), pp.290-303.



Fig. 140. Jøergense, C. Reproducción fotográfica de los personajes Pituso (interpretado por Paquita Mesa) y Pimpinela (interpretado por Lolina Lozano) incluidos en el cuento de Pancho Guerra *El camino de los príncipes* en base a los figurines de Luis Campanario. 1940. Archivo privado Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 293.



Fig. 141. Jøergense, C. Reproducción fotográfica de los personajes Las sombras y el perro Pirincho incluidos en el cuento de Pancho Guerra *El camino de los príncipes* en base a los figurines de Luis Campanario. 1940. Archivo privado Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 293.

La última escenografía que Santiago Santana creó en 1940 tuvo lugar para el título *Como hormigas* de Manuel Linares Rivas que patrocinó el *Cuadro de Declamación de Radio Las Palmas.* Se estrenó el 11 de diciembre en el Teatro Hermanos Millares[1307]. Sin embargo, más allá de esta autoría no hemos podido encontrar una mayor documentación con la que ampliar la información sobre esta participación de Santana.

En el siguiente año, el 8 febrero de 1941, en el Teatro Pérez Galdós, se produjo el estreno absoluto de la comedia costumbrista canaria escrita por Víctor Doreste *Ven acá, vino tintillo*, obra de tres actos en el que Santiago Santana se hizo cargo de la escenografía de los dos primeros actos según se recoge en el programa [Fig. 142]. Se trató de una producción de la sociedad *Cuadro de Atenas* que se representó en unas cien ocasiones entre los años 1941 y 1954[1308] en distintos teatros de Gran Canaria y de otras islas, como en el Teatro Leal de La Laguna, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife o en el Teatro Olimpia del Puerto de la Cruz[1309]. Nuestro artista sería el responsable de la puesta en escena, siendo la misma en todas las reposiciones, como se demuestra en los programas de manos, muchos de los cuales han sido reproducidos por Lorenzo Doreste[1310]. Entre los muchos intérpretes que participaron, podemos destacar a Resurrección Acevedo o Agustín Sánchez.

[1307] <<Cartel de Cómo hormigas>> (10-12-1940). *La Provincia*, p. 4.

[1308] Con ocasión a tal magno acontecimiento, Víctor Doreste escribió tres artículos entre el 10 y 13 de noviembre de 1954, en el *Diario de Las Palmas*, bajo el título *Ya soy centenario,* en el que narra la génesis del texto y de la representación, aunque no menciona en ningún momento al autor de la escenografía.

[1309] <<De teatro>> (11-11-1941). *El Día*, p. 1; <<Notas teatrales>> (12-11-1941). *El Día*, p. 1; JRB (17-11-1941), p. 2.

[1310] DORESTE (2007), pp. 174 y 177.


Teatro Hermanos Millares

FERRERAS, 1 — Teléfono 1935

HOY, Jueves, 1.º de Mayo de 1941, HOY

A LAS 9 Y MEDIA

PRO-ARTE ATENAS

PRESENTA

la regocijante Comedia Canaria en 3 actos, original de

VICTOR DORESTE

Ven acá, vino tintillo

NOVENA REPRESENTACION

REPARTO:

Tomasita ..... Resurrección Acevedo
Doña María ..... Capitolina Gaspar
Pinito Santana ..... Sabina Rivera
Frasquita ..... Holanda Herrera
Pilarito ..... Pino Rivera
Anastasia ..... Marija Cabrera
Vicenta ..... Olga Hernández
D. Bonifacio Santana ..... Isidoro Bermúdez
Paulito "el platanero" ..... Manuel Marrero
Tomás "el guapo" ..... Agustín Sánchez
Alfredo ..... José Artiles
D. Cayetano Monzón ..... Manuel Fleitas
D. Pascasio ..... Oscar G. Calhay
Un cosechero ..... I. S. Sosa
Un muchacho ..... Rafael Hernández
Un mago ..... Antonio Batista
Un mozo ..... Nico Hernández
Una sirvienta y vecinos.

Apuntadores: Antonio Pérez Gutiérrez, Manolo Suárez

El primer acto, se desarrolla en el risco de San Juan. El segundo, en Arucas, en el Balneario «Los Berrazales». El tercero, en el interior de una casa de la calle de Triana.

Decorados 1.º y 2.º acto: SANTIAGO SANTANA

PRECIOS (incluidos impuestos)

BUTACA . . . . . 4'00
DELANTERA ANFITEATRO . . . 3'00
ANFITEATRO . . . . . 2'00
GENERAL . . . . . 1'00

Taquilla abierta desde las 2 de la tarde.

AVISOS. - No se reservan localidades. No se permite la entrada con niños que perturben molestia a los demás espectadores. Si por causas ajenas a la voluntad de la Empresa, se suspende la función, no tendrá el público derecho a reclamación alguna.

MUY IMPORTANTE. - Los encargos de localidades se considerarán hechos en Contaduría y por lo tanto llevan un aumento del 15 % sobre el valor de la entrada, de conformidad con el artículo 85 del vigente Reglamento de Espectáculos.

Imp. IBERICA - Las Palmas

Fig. 142. Programa de mano de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1941. El Museo Canario.

Las noticias sobre su representación comenzaron desde enero de 1941[1311]. Se publicaron noticias sobre los intérpretes, el estado de los ensayos y de los preparativos[1312]. Aunque no fue hasta la publicación del cartel del montaje, el mismo día del estreno, cuando

[1311] <<Sin título>> (05-01-1941). *Falange*, p. 4. Desde ésta publicación, hasta el estreno de la obra, fue habitual, sobre todo en el diario *Falange*, continuó la publicación de las fotografías de los intérpretes insertadas entre las noticias. Lo que es sin duda una estrategia de *marketing* para familiarizar y acercar el montaje a los futuros espectadores, algo que ya había sido iniciado con *El camino de los príncipes*. Algunos de los más destacados actores y actrices fueron Resurrección Acevedo, Manuel Marrero, Agustín Sánchez, Olga Hernández de Balboa, entre otros.

[1312] X (23-01-1941), p. 2; (26-01-1941), p. 4; (31-01-1941), p. 4.

aparece el nombre de Santiago Santana vinculado con la producción. Esta situación se explica porque el peso de Víctor Doreste y de su creación dramaturga, como ya ha pasado anteriormente, es mucho mayor que la del resto de los agentes creativos, puesto que su participación no se limitó a la autoría del texto sino también a las tareas de dirección del montaje. Ello explica que las críticas del estreno reproduzcan estas circunstancias, centrándose sobre todo en su figura, luego en el cuerpo de actores y finalmente, en el último párrafo, en Santiago Santana como responsable de la escenografía[1313]. Cabe destacar que en las críticas de las representaciones en Tenerife no se nombra en ningún momento a Santiago Santana[1314] y el mismo Víctor Doreste tampoco lo nombra en sus entrevistas o artículos cuando habla del montaje[1315].En cualquier caso, lo que resulta obvio es que el montaje fue un éxito como lo demuestran sus cien representaciones

Aunque nuevamente nos encontremos ante escasez de fuentes visuales sobre el montaje montaje[1316], hemos podido saber que Santana realizaría unos decorados basados en telones pintados[1317]. Aunque creemos que su creatividad estuvo algo limitada debido al gran activismo de Víctor Doreste en la producción pues, además del compositor y libretista, había dirigido la obra[1318].

Ello se comprueba en una fotografía digitalizada en el Archivo de fotografía histórica de la FEDAC que hemos hallado sobre la representación [Fig. 143], perteneciente a la colección Martín Moreno, que nos evidencia que Santana siguió todas las indicaciones y

[1313] <<Estreno de Ven acá, vino tintillo. Comedia canaria original de Víctor Doreste>> (09-02-1941). *Falange*:, p. 2; BAMBALINA (10-02-1941), p. 2.

[1314] <<De teatro>> (11-11-1941). *El Día*, p. 1; <<Notas teatrales>> (12-11-1941). *El Día*, p. 1.
JRB (17-11-1941), p. 2.

[1315]R. (13-02-1941), p. 4; DORESTE (10-11-1954), p. 6; DORESTE. (12-11-1954), p.6; DORESTE (13-11-1954), p. 6.

[1316] En ese sentido, en un programa de mano de 1941 se reproduce una ilustración que representa una botella que es cogida con una mano, que es muy probable que fuera resultado de Santiago Santana: DORESTE (2007), p. 173.

[1317] <<Estreno de Ven acá, vino tintillo. Comedia canaria original de Víctor Doreste>> (09-02-1941). *Falange*, p. 2.

[1318] DORESTE (13-11-1954), p. 6.

acotaciones dramáticas establecidas por Doreste[1319]. En ella el decorado representa el barrio de San Juan, como se lee en el rotulo al lado del portón, localización real de la ciudad Las Palmas de Gran Canaria, que es donde transcurre el primer acto[1320] como se demuestra en el programa de mano incluido sobre el montaje.

Por otro lado, debemos de reconocer que estéticamente la escenografía recuerda al lenguaje de la Escuela Luján Pérez de los años del franquismo. Muestra el paisaje de los riscos canarios de una forma pintoresca, amable y sin contenido político[1321]. Ello evidencia que Santiago Santana, tras Felo Monzón, volvió a recurrir nuevamente al lenguaje promovido por dicha institución para la representación de un decorado sobre los escenarios.



Fig. 143. Fotografía del primer acto de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste. 1941. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016404MO&suposi=621&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 11:41).

[1319] Esta fotografía fue reproducida en por Martín Moreno: MORENO (05-02-1995), p. 60.

[1320] DORESTE (2007), p. 55.

[1321] CASTRO BORREGO (2008), p. 225.

Avanzando en el tiempo, y pese del poco protagonismo a su figura en el montaje, Santana volvió a participar en las nuevas representaciones de esta comedia en 1979, que desde 1954 no se había repuesto nuevamente[1322]. Según hemos podido investigar, esta sería la última participación en un montaje teatral de Santiago Santana que hemos constatado y que incluimos en este epígrafe ya que está estrechamente con la obra que tratamos.

Su vuelta a los escenarios se justificó como un homenaje a todos los elementos que conformaron la producción de 1941. Pero en esta ocasión fue una producción de la sociedad del *Círculo Mercantil*, que al mismo tiempo celebraba su centenario.

En propias declaraciones de nuestro de artista, cuya participación tuvo un mayor reconocimiento mediático[1323], confeccionó unos decorados similares a los primero, pero simplificándolos al tener que ajustarlo a un nuevo escenario que poseía unas dimensiones menores ya que se montó en un espacio escénico propio de la sociedad y no en el Teatro Pérez Galdós[1324]. Sin embargo, resulta interesante que, casi cuarenta años después, rondase por su cabeza y llegara a considerar la posibilidad de crear una escenografía con un carácter algo más abstracto y sintético, entendiéndolo como que no habría de seguir a raja tabla las acotaciones del autor del texto, pero finalmente prefirió no arriesgar y seguir los mismos patrones del primero creativos del anterior decorado[1325]:

> *"(...) Para mí representa el problema de tener que resolver en un espacio bastante corto, un decorado que en la primera edición se hizo en el teatro Pérez Galdós con una amplitud fantástica y con unas posibilidades de conseguir efectos de luz y demás, que en este local del Círculo Mercantil no reúne esas condiciones, pero yo creo afortunadamente que el decorado y el efecto que va a tener va a ser tan bueno como el que tuvo en el Pérez Galdós, porque he tratado de resolverlo a una escala menor pero sin suprimir nada de lo que fue la primera edición. (...) La obra se ha puesto*

[1322] <<Teatro costumbrista en el Círculo Mercantil>> (24-09-1979). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

[1323] El círculo mercantil le llegó a ofrecer una medalla conmemorativa por haber participado como responsable de la escenografía de *Ven acá, vino tintillo*: <<El Círculo Mercantil celebró ayer el homenaje al deporte canario>> (11-10-1979). *La Provincia*, p.21.

[1324] Según se confirma en el programa de mano publicado en DORESTE (2007), pp. 180-182.

[1325] Lo que implica que representase un decorado de claro corte estético similar al que que había representado en 1941.

simplificando los decorados, pero para esta nueva reposición del «Vino tintillo», estos elementos que han tomado por su cuenta esta iniciativa, que son todos parientes de los que hicieron la primera representación de la obra, que fué un éxito extraordinario, yo no digo que lo igualen ni que lo superen, pero yo digo que lo hacen estupendamente bien. El decorado podría hoy resolverse de una manera más abstracta, de una forma más sintética, pero precisamente por haber sido yo quien hizo el decorado en el año 41 (que fue el año en que se estrenó la obra), a los 38 años de haberlo hecho, el resolverlo nuevamente, pues no he querido desfigurar la imagen de aquella primera edición. (...)"[1326]

Martín Moreno en su célebre sección *Siesta de Memorias* del diario de *La Provincia* reprodujo una fotografía del primer acto de la producción [Fig. 144], que gozó de distintas reposiciones en 1980 y 1981, pero en estas ocasiones en el Teatro Pérez Galdós[1327], contrariando la preocupación inicial del cambio de escenario de Santana.



Fig. 144. Reproducción fotográfica del primer acto de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste y diseño de Santiago Santana. 1979. Extraída de MORENO (04-05-1986), p. 33.

[1326] GUTIÉRREZ (28-09-1979), p. 2.

[1327] <<El jueves, en el Pérez Galdós, Ven acá, vino tintillo. Puesto en escena por el grupo de teatro Círculo Mercantil>> (25-11-1980). *El Eco de Canarias*, p. 4.; <<Teatro>> (30-01-1981). *La Provincia*, p. 2.

Pese a todo, debemos de considerar que la escasez de fuentes visuales obviamente nos dificulta valorar correctamente cada una de las puestas en escenas. Sin embargo, las fotografías halladas de este primer acto de *Ven acá, vino Tintillo* de 1941 y 1979 nos evidencian que la producción de los setenta tuvo unos decorados de claro corte corpóreo, como afirma Martín Moreno[1328]. Pero analizando y comparando ambas fuentes, creemos que los elementos del primer término del decorado de 1979 sí son corpóreos, pero el fondo es claramente un telón pintado muy similar al de los años cuarenta. Aunque usara decorados de distinto tipo, ello nos demuestra el conocimiento del medio escénico por parte Santana, cuyo dominio de la profundidad sobre el escenario se evidencia en el uso de ese telón pintado ubicado en el último término con la representación del paisaje de los riscos del barrio grancanario de San Juan.

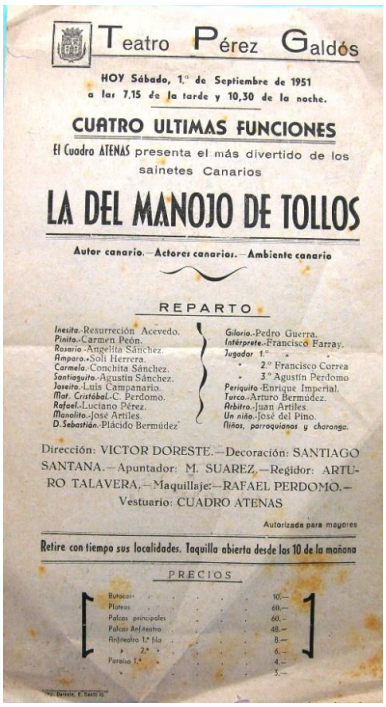
Obviamente, la utilización de elementos corpóreos en detrimento de telones pintados, principal característica de las escenografías de Santiago, implica un cambio consustancial su producción escenográfica. Este cambio se podría explicarse por una cuestión económica ya que la situación entre 1941 y 1979 había cambiado considerablemente, siendo probable que para este nuevo montaje hubiera unos mayores recursos económicos que permitieran hacer unos decorados más complejos. Pero también por el propio deseo de Santana de cambiar conscientemente su predilección por los telones pintados y decidiera innovar y combinar elementos, volviéndose a conectar con las teorías vanguardias que desde el principio del siglo XX criticaban la preeminencia de los telones pintados.

Por otro lado, debemos incluir también en este epígrafe que, tras el éxito que había supuesto *Ven acá, vino Tintillo,* Víctor Doreste escribió una nueva comedia costumbrista que tituló *La del manojo de Tollos*. Fue puesta en escena nuevamente por el *Cuadro Atenas* con la participación de los actores Resurrección Acevedo, Agustín Sánchez o Luis Campanario y con Santiago Santana como autor de los decorados [Fig. 145]. Su estreno se produjo el 25 de agosto de 1951 en el Teatro Pérez Galdós[1329], aunque luego se repuso

[1328] MORENO (04-05-1986), p. 33.

[1329] M. (25-08-1951), p. 2.

en varias ocasiones[1330], como lo podemos comprobar en los programa de mano publicados por Lorenzo Doreste[1331].


Teatro Pérez Galdós

HOY Sábado, 1.º de Septiembre de 1951
a las 7,15 de la tarde y 10,30 de la noche.

CUATRO ULTIMAS FUNCIONES

El Cuadro ATENAS presenta el más divertido de los sainetes Canarios

LA DEL MANOJO DE TOLLOS

Autor canario.—Actores canarios.—Ambiente canario

REPARTO

Inesita-Resurrección Acevedo.
Pinito-Carmen Peón.
Rosario-Angelita Sánchez.
Amparo-Soli Herrera.
Carmela-Conchita Sánchez.
Santiaguito-Agustín Sánchez.
Joselito-Luis Campanario.
Mat. Cristóbal-C. Perdomo.
Rafael-Luciano Pérez.
Manolito-José Artiles.
D. Sebastián-Placido Bermúdez

Gloria-Pedro Guerra.
Intérprete-Francisco Farray.
Jugador 1.º "
" 2.º Francisco Correa
" 3.º Agustín Perdomo
Periquita-Enrique Imperial.
Tarca-Arturo Bermúdez.
Arbitro-Juan Artiles.
Un niño-José del Pino.
Niños, parroquianos y charanga.

Dirección: VICTOR DORESTE.—Decoración: SANTIAGO SANTANA.—Apuntador: M. SUAREZ.—Regidor: ARTURO TALAVERA.—Maquillaje:—RAFAEL PERDOMO.—Vestuario: CUADRO ATENAS

Autorizada para mayores

Retire con tiempo sus localidades. Taquilla abierta desde las 10 de la mañana

PRECIOS

Butacas . . . . . 10.—
Plateas . . . . . 60.—
Palcos principales . . . . . 60.—
Palcos Anfiteatro . . . . . 48.—
Anfiteatro 1.ª fila . . . . . 8.—
" 2.ª " . . . . . 6.—
Paraiso 1.ª " . . . . . 4.—
" . . . . . 3.—

Fig. 145. Programa de mano de la producción *La del manojo de tollos* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1951. Colección del autor.

El proceso creativo del montaje fue motivo de numerosas noticias en los medios de comunicación, como lo evidencias las referidas lecturas iniciales del libreto, los días de ensayo o las reflexiones del montaje realizadas por el propio Doreste[1332]. La expectación generada se tradujo en una muy buena acogida por parte de la crítica, aunque el trabajo de nuestro artista tan solo se valoró positivamente. Las únicas fuentes artísticas que hemos hallado son dos fotografías de mala calidad publicada por Martín Moreno en la prensa[1333]. No obstante, pese a esta situación, hemos podido identificar que una de ellas se corresponde con el primer acto de la obra [Fig. 146], lo que nos indica que Santana

[1330] <<El teatro en el Hermanos Millares>> (26-10-1951). *La Provincia,* p. 2.

[1331] DORESTE (2008), pp. 144-151

[1332] <<El teatro. Punto y final>> (19-06-1951). *La Provincia*, p. 6; <<Seson. Tiene papel>> (19-07-1951). La Provincia, p. 7; <<Ya tiene segundo acto la del manojo de tollos>> (12-06-1951), p. 7; DORESTE (15-07-1951), p. 4; M (17-08-1951), p. 2

[1333] MORENO (13-06-1983), p. 33; MORENO (04-05-1986), p. 32.

siguió las acotaciones del dramaturgo ya que reprodujo sus acotaciones[1334], aunque no es imposible asegurar qué tipo de decorado confeccionó.



Fig. 146. Programa de mano de la producción *La del manojo de tollos* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1951. Extraída de MORENO (04-05-1986), p. 32

Retomando el año 1941, Santana también colaboró en la farsa cómica en tres actos *¡Usted es Ortiz!,* de Pedro Muñoz Seca, que se estrenó el 2 de octubre en el Teatro Pérez Galdós. Antes de su estreno, se desarrolló un similar sistema de publicidad como en *El camino de los príncipes*[1335].

[1334] DORESTE (2008), p. 45-46.

[1335] Se publicaron fotografías de los intérpretes y diferentes eslóganes incrustados entre los textos en el diario *Falange* antes del estreno, como: *"¡Caballero, usted es Ortiz!"* o "*¿Usted es Ortiz? o ¿Fungela?*". Véase: <<Sin titulo>> (20-09-1941). *Falange*, p. 2; <<Sin título>> (28-09-1941). *Falange*, p.4; <<Sin título>> (26-08-1941). *Falange*, p. 2.

Fue una producción del *Cuadro Atenas*[1336], pero no hemos encontrado más información sobre esta participación de nuestro artista, salvo su valoración positiva[1337] y una ilustración en un cartel promocional de la obra que creemos que obra suya [Fig. 147]. Este demuestra el conocimiento de la vanguardia estética de Santana puesto que estaría en contacto con lo que realizó en *La bohème* el año anterior[1338] .



Fig. 147. Reproducción fotográfica del cartel de la producción *¡Usted es Ortiz!* de Pedro Muñoz Seca con diseño de escenografía de Santiago Santana. 1941. Extraída de <<Cartel de *¡Usted es Ortiz!*>> (28-09-1941). *Falange*, p.4.

El 29 agosto del siguiente año Santiago Santana se encargó de la decoración e iluminación de *La Gran Verbena Regional* que organizó la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* en el Pueblo Canario de Las Palmas de Gran Canaria[1339]. Se trataba de un concurso para seleccionar la mejor rondalla y la Reina de la Falla Canaria mediante un jurado que seleccionaba los ganadores y otorgaba premios en metálico. Este estuvo compuesto por miembros de la sociedad y de instituciones oficiales, como la Junta de Turismo y el Cabildo de Gran Canaria, y en el que destacamos a Luis Prieto, Christian

[1336] Aunque la entrevista que le concedió a Hernández Montesdeoca afirmara que trabajó en todas las producciones del *Cuadro Atenas*, nosotros no hemos podido encontrar más colaboración entre Santana y esta sociedad. No quiere decir que no se produjera, aunque en todas, como declara es prácticamente imposible, pues hemos comprobado que en ella también colaboraron otros artistas plásticos, como Carlos Luis Monzón Grondona, Sergio Calvo o Cirilo Suárez.

[1337] BAMBALINA (03-10-1941), p. 2.

[1338] <<Cartel de *¡Usted es Ortiz!*>> (28-09-1941). *Falange*, p.4.

[1339] <<Cartel de La Gran Verbena Regional>> (25-08-1942). *Falange*, p. 4.

Jøergense, Tomy Christy, Paquita Mesa, Encarnación Millares Carló, Maruja del Castillo y Domingo Cárdenes. El mismo gobernador civil de la Isla fue el encargado de entregar los premios a los los diversos participes[1340].

La siguiente incursión de nuestro artista se produjo casi un año después[1341]. Esta se materializó en *Candilejas 1943*. Su estreno se produjo el 1 de marzo de 1943 en el teatro Pérez Galdós [Fig. 148]. Se trataba de una nueva producción de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* que contó con la dirección artística de Paquita Mesa y de su marido, Tommy Christy, quien se hizo cargo de la parte musical. También participó Pancho Guerra como dramaturgo del montaje.



Fig. 148. Reproducción del programa de mano *Candilejas* con libreto de Pancho Guerra, dirección de Paquita Mesa y Tommy Christy y escenografía de Santiago Santana. 1943. Archivo El Museo Canario. Extraída de AA.VV. (2012), p. 313.

El espectáculo se dividió en dos partes, teniendo la primera diez actos y la segunda siete. Llegaron a participar unas setenta personas entre intérpretes (como Saro Morales y Agustín Sánchez, entre otros) y músicos. Toda esta información es la que proporciona el

[1340] <<La gran verbena regional del Pueblo Canario>> (27-08-1942). *La Provincia* p. 5.

[1341] GONZÁLEZ (2015), p. 117.

programa de mano del montaje[1342], que si lo analizamos, el espectáculo es un claro ejemplo del género de la revista debido a la combinación de música, baile y breves escenas teatrales[1343].

El trabajo de Santana como escenógrafo no está reconocido en el programa, pero en prensa sí que lo está, donde se afirma además que contó con la colaboración de Plácido Fleitas[1344] y que el vestuario:

> *"(...) ha sido confeccionado por los primeros modistos y modistas de la localidad, a base de los más bellos figurines de la moda internacional. (...)"*[1345].

La expectación sobre la obra fue enorme, como evidencia las noticias sobre el eminente estreno del montaje[1346], reconociendo la participación de los principales agentes creativos, aunque en ocasiones se subrayó la participación de Paquita Mesa[1347]. Las críticas del montaje alabaron en todo momento la participación de todos ellos con amplios elogios, mismos que se extendieron al tándem formado entre Fleitas y Santana, pero no dan más información sobre el ambiente escénico que desarrollaron en la obra[1348]. Es interesante que ellas se comentan que la obra se basó en una:

> *" (...) una comedia musical con todo el interesante, original y variado matiz escénico de las obras de este moderno género teatral. En torno a un motivo policiaco -el robo de una valiosa joya a una artista, en el teatro donde actuaba- (...) Junto a estos efectos teatrales, la parte musical y coreográfica contiene números de delicada línea melódica, (...)"*[1349].

[1342] AA.VV. (2012), pp. 313-315.

[1343] <<Noticiario teatral de la localidad>> (09-03-1943). La Provincia, p. 3.

[1344] <<Cartel de Candilejas>> (01-03-1943). *La Provincia*, p. 6.

[1345] <<Próximo estreno teatral- Candilejas 1943>> (01-03-1943). *La Provincia*, p. 5.

[1346] <<De teatro. Próximo estreno de la comedia musival Candileja 1943>> (02-03-1943). *Falange,* p. 4; <<Gran expectación ante un estreno teatral>> (10-03-1943). *La Provincia*, p. 5; <<Próximo estreno teatral de Candilejas 1943>>(03-03-1943). *La Provincia*, p. 3;

[1347] <<Cartel de Candilejas>> (01-03-1943). *La Provincia*, p. 6.

[1348] BAMBALINA (12-03-1943), p. 3; MASSIEU, D. (13-03-1943), p. 2.

[1349] BAMBALINA (13-03-1942), p. 3.

De este modo, se confirma el género en que se inscribe la el montaje y su éxito ya que se repitió en diez ocasiones más, siendo la última el 4 de abril de 1943[1350]. Una de ellas se representó en homenaje al nombramiento y toma de posesión del cargo de Capitán General de Canarias al General García Escámez[1351].

A pesar de no contar tampoco con ninguna fuente visual que nos aporte más información sobre la escenografía de este montaje, siguiendo la tónica de anteriores montajes, la presencia del dramaturgo durante su producción, limitó en gran medida la libre creación escenográfica ya que Santana y Fleitas debieron de seguir sus acotaciones. En este sentido, la importancia de la obra es relevante porque supone la presentación en escena del personaje Pepe Monagas, primero representado por Pepe Castellano, y luego por Agustín Sánchez[1352], personaje fundamental en la trayectoria de Pancho Guerra[1353].

La siguiente colaboración[1354] que trataremos de Santiago Santana se produjo el 12 de octubre de 1943 [Fig. 149] con el estreno de *Matiné Otoñal. Algunas galas líricas y musicales, antiguas y modernas, y una evocación teatral del 1900, que presenta Paquita Mesa de Christensen*[1355] que patrocinó la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*.

[1350] <<Cartel de Candilejas>> (03-04-1943). *Falange*, p.6.

[1351] <<Cartel de Candilejas>> (23-03-1943). *Falange*, p. 8.

[1352] La razón del cambio fue por motivos personales de Castellano, que tuvo que viajar a Tenerife. Véase: <<De teatro>> (31-03-1943). *Falange*, p. 2.

[1353] GONZÁLEZ (2015), p. 131.

[1354] Parece ser que en marzo de 1943 salió a la luz un proyecto teatral en el que Santiago Santana participaría como responsable de la escenografía de la obra *Todo un hombre* de Miguel Unamuno que produciría el *Grupo Canario de Arte Educación y descanso.* El estreno se produjo en julio de ese año, pero no hemos encontrado evidencias que demuestran que finalmente participara en el montaje. Véase: <<En el Galdós. La atrayente función de esta noche>> (03-07-1943). *La Provincia*, p. 7; <<De teatro>> (14-03-1943). *Falange*, p. 2; BAMBALINA (12-07-1943), p. 2.

[1355] Según aparece el programa de mano reproducido en AA. VV. (2012), pp. 319-322.



Fig. 149. Reproducción del programa de mano de la velada teatral *Matiné Otoñal* en el que se incluyo el drama *¡Qué tiempos aquellos, D. Mario!* de Pancho Guerra con decoración de Santiago Santana. 1943. Archivo el El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 321.

El montaje siguió la estela de los anteriores que Mesa había dirigido en los últimos años donde tenían cabida actos musicales, recitales poéticos, danzas y pequeñas obras teatrales. En esta ocasión consistió en:

> *"(...) obras de Debussy interpretadas por el sexteto dirigido por Tommy Christy, romances del Romancero Gitano de Lorca, arias y lieds de Granados, Mozart y Puccini por Sarito Morales y la farsa original de Francisco Navarro ¡Qué tiempo aquellos, D. Mario! (...)"*[1356].

Para la primera parte de la producción intervino Saro Morales como cantante y Paquita Mesa como recitadora donde se usaron decorados de Néstor. Y para la segunda tuvo lugar el estreno de la farsa de *¡Qué tiempo aquellos, D. Mario!* de Pancho Guerra en el que Santiago Santana fue el encargado de diseñar y confeccionar la escenografía. El final del

[1356] GONZÁLEZ (2015), p. 137.

evento contó con una actuación de Paquita Mesa en el que cantó y en el que colaboró su marido Tommy Christy en la decoración[1357].

La variedad de escenógrafos en esta producción nos demuestra que no existió un escenógrafo exclusivo en la Historia de las producciones de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*.

No obstante, desconocemos qué escenografías de Néstor se reutilizarían. Las críticas no aportan ninguna información al respecto, siguiendo la misma tónica de reconocer la autoría, como la de Santiago Santana, pero no dando ninguna descripción u otra información sobre su trabajo escénico[1358]. Sin embargo en esta ocasión, contamos con dos fotografías, aunque tan solo reproducimos una de ellas [Fig. 150] en el que se encuentran los cuatro personajes protagonistas de la obra: *Blanquita, Capote, Don Mario* y *Basilio*, interpretados por Paquita Mesa, Luis Campanario, Isidoro Bermúdez y Manuel Mujica, respectivamente.

Guerra en esta ocasión no indica ninguna acotación en la que deba representar su pequeño texto[1359], pero si describe durante el diálogo donde transcurre la escena en la que posan los actores: un espacio donde hay una chimenea y un retrato de *Blanquita* y *Capote.* Elementos que están presentes en dicha fotografía. En ella aparece una gran chimenea que sirve de basamento en el que descansa un gran marco en cuyo fondo hay un decorado pintado y en el que se encuentran los actores Paquita Mesa y Luis Campanario posando.

Aunque el peso del dramaturgo es fundamental, la creación de la escenografía de Santiago Santana combinó la utilización de telones pintados y elementos corpóreos (fusión que volverá a realizar en 1979). Ello nos evidencia que no siempre utilizó los telones pintados de una forma predominante, sino que era consciente de las necesidades dramatúrgicas de

[1357] AA. VV. (2012), pp. 319-322. En este montaje la artista usó para el personaje de *Blanquita* un traje de época que recalcado en el programa de época de la siguiente manera: "*El traje de época que luce Paquita Mesa en esta farsa es auténtico y fue encargado y confeccionado en París para lucido por una distinguida dama loca en una solemne fiesta de la ciudad celebrada en 1901"*.

[1358] BAMBALINA (08-10-1943), p. 3.

[1359] GUERRA (2015), pp. 348-359

los libretos y escenas a representar y que recurría a aquellos elementos que consideraba idóneos en cada ocasión.



Fig. 150. Reproducción fotográfica del montaje *¡Qué tiempos aquellos, D. Mario!* de Pancho Guerra con decoración de Santiago Santana. 1943. Archivo el El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 323.

Conviene destacar que la puesta en escena de este drama puede considerarse un vaticinio de lo que en breve iba a suceder, como ha afirmado el investigador Franck González[1360]. La sinopsis de la obra consistía en rememorar los éxitos teatrales del empresario Don Mario, quien encumbró a diversos artistas, como a los representados en el mencionado retrato. Fue la última producción de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* ya que poco después fue absorbida por la *Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria* en 1944.

[1360] GONZÁLEZ (2015), p. 137-138.

De modo que esta producción no es más que una evocación nostálgica del pasado y de la premonición de que el final estaba cerca; lo que nos hace pensar que la utilización de decorados de los dos principales escenógrafos de la sociedad no era producto del azar[1361], pues fueron los dos artistas plástico que mayores colaboraciones escenográficas realizaron en las producciones escénicas que promovió esta sociedad y pudiera significar que fuera también un reconocimiento a sus labores.

La última colaboración de Santana que hemos averiguado en esta década se produjo en 1944 cuando participó en la producción *Matiné Otoñal 1944*. Estrenada el 18 de noviembre de ese mismo año[1362], se trató de la primera producción al margen de la ya desaparecida *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*[1363]. Fue un espectáculo similar al anterior donde se representó la farsa *Los despachos de Napoleón*, de Bernard Shaw, se recitó poemas de Rabindranath Tagore, cuya selección y arreglo escénico fue llevado a cabo por Pancho Guerra y y cerraría la producción un ballet-pantomima también de Guerra[1364]. Cabe destacar que colaboraría en la dirección orquestal Tommy Christy, pero la gran estrella del show fue Paquita Mesa, como en las anteriores ocasiones. Su nombre el único que llegó aparecer en los carteles promocionale, siendo calificada como "*la primera artista*" de la ciudad[1365].

No se conservan más datos que la mera autoría de la escenografías, pues la crítica, aunque valoró positivamente el montaje y la encomiable labor que había desarrollado Paquita Mesa y sus colaboradores, denunciaba el carácter *amateur* y reivindicaba la llegada compañías peninsulares[1366]. Critica, por tanto, muy feroz que fue duramente respondida por el mismo Guerra[1367], quien evidenció y reivindicó la labor de Mesa y de todos aquellos

[1361] AA. VV. (2012), pp. 319-322.

[1362] <<Aplazamiento de Matinè Otoñal anunciado para hoy en el Pérez Galdós>> (16-11-1944). *La Provincia*, p. 6.

[1363] GONZÁLEZ (2015), pp. 139-140.

[1364] <<Algunas referencias sobre un gran espectáculo teatral próximo a representarse>> (06-11-1944*). La Provincia*, p. 3.

[1365] <<Cartel de Matiné Otoñal 1944>> (13-11-1944). *La Provincia*, p. 6.

[1366] P (20-11-1944), p. 3.

[1367] GUERRA (21-11-1944), p. 3; GUERRA. (22-11-1944), p. 3.

aficionados que trabajaron duro por el trabajo que habían realizado durante en esta sociedad:

> *"(...) Paquita Mesa ha cultivado, con una inquietud que en cualquier país menos estrecho inspiraría respeto y homenaje por encima de humanas y baratas reacciones afectivas, toda la ancha gama del teatro. Y siempre en altura, velando por un estilo que ha despertado estupefacción y devociones entre gentes del oficio y espectadores del mejor mundo teatral español. Así, variando, a la manera de Jean Cocteau en el campo de la literatura y de la vida, nuestra fina mujer se ha señalado un firme e histórico <<itinerario de fuga>>, del que sale ganancioso el público, que asiste a algo más durante el año que a unas cuantas comedias del señor Benavente (...)"*[1368].

Las palabras transcritas avalan nuestra consideración de que con Paquita Mesa y con todo su equipo de colaboradores, bajo el apoyo de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre,* el teatro grancanario disfrutó y experimentó de una serie de propuestas escénicas innovadoras herederas de la renovación escénica que tuvo lugar en Europa desde la segunda década del siglo XX. Desde nuestra óptica, es decir, a partir del estudio de las escenografías creadas y utilizadas en sus producciones, podemos afirmar que eran producto de una nueva mentalidad. Pretendían mostrar escenas de carácter modernas ya que sus creadores eran pintores afines de la vanguardia, lo que hace innegable la influencia que ejerció Néstor, ya que su texto de 1916 realizaba un llamamiento a los pintores para que experimentaran en el medio teatral.

No cabe duda que con la celebración de este montaje supone la clara decisión de Mesa y Guerra de continuar en el mundo teatral pese a todo[1369], como ya ha estudiado Franck González, pues colaboraron con otras sociedades y establecieron nuevas relaciones

[1368] GUERRA (21-11-1944), p. 3.

[1369] En el caso de Santiago Santana, la mayor cantidad de incursiones en este campo se producen entre 1940 y 1943, como hemos podido comprobar. Posteriormente, realizó otras intervenciones de manera más puntual, como la de *La del manojo de tollos* en 1951 o el nuevo decorado para *Ven acá, vino tintillo* de 1979, así como las confecciones de decorados para los *Festivales de Danza* de Trini Burrull entre 1958 y 1962 y para el *II Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera* de 1969, que trataremos en el siguiente capítulo.

creativas con otros agentes artísticos[1370]. Aunque sus carreras se nos escapan de nuestro objeto de estudio, querríamos finalizar subrayando su importancia en la Historia de los espectáculos canarios ya que, entre otros muchos logros, permitieron que se consolidara la renovación escenográfica que había iniciado Néstor y que continuaron Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana y resto de los siguientes artistas que a continuación estudiaremos.

b. Juan Guillermo

Grancanario de nacimiento, Juan Guillermo (1916-1968) tan solo pasó temporadas en su ciudad natal de Las Palmas de Gran Canaria ya que desarrolló su carrera como pintor al margen de la situación isleña. Esta gozó de gran éxito ya que consiguió integrarse en los círculos y mercados peninsulares e internacionales de la década de los cincuenta y sesenta.

En 1924, por razones laborales de su padre, junto con el resto de la familia, tuvo que trasladarse a París. Fue en esta ciudad donde adquirió su primera formación artística en el Lycée-Michelet con conocimientos sobre perspectiva, historia del arte, anatomía, dibujo y técnicas pictóricas. En 1935, regresó nuevamente a Las Palmas de Gran Canaria, ingresando en el Colegio de Viera y Clavijo, en el que sería alumno de Pedro Cullen y Juan del Río Ayala. Cinco años después, abandonó definitivamente el Archipiélago y se estableció de en Madrid con el claro objetivo dedicarse a la pintura, donde antes completó su formación como discípulo de José de Aguiar.

Desarrolló una pintura heredera de la nueva figuración de los años treinta al margen del academicismo oficial. Con gran habilidad para el dibujo, se especializó en la pintura paisajística, mas también realizó retratos, bodegones y pintura religiosa. En un principio era cercana a la técnica impresionista pero a medida que pasaron los años, y se integró en el círculo de la Escuela de Madrid, heredera de la pintura de Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, adquirió un carácter geométrico y plano que en los últimos años de su vida tuvo tintes expresionistas.

[1370] GONZÁLEZ (2015), pp. 141-221.

Todos estos datos son extraídos de sus principales biógrafos[1371], que a su vez se basaron en el diario que el pintor escribió los últimos años de su vida[1372]. Aunque lo que realmente nos interesa en nuestra investigación es la etapa de su vida que transcurre entre 1935 y 1940 puesto que fue el intervalo de tiempo en el que nuestro artista se enfrentó a la creación de decorados teatrales.

Tras llegar a la ciudad donde nació, en 1935, Juan Guillermo acudió asiduamente a las tertulias donde se reunían los intelectuales isleños, como las celebradas en los locales *Los Juanes* y *El Polo*. Estas tenían lugar en los locales que frecuentaban las celebridades antes de la Guerra Civil, como Néstor Martín-Fernández de la Torre, Luis Benitez Inglott, Vicente Mujica, Pedro Perdomo, Juan del Río Ayala, Mario Pons, Baldomero Romero Spínola, Francisco Melo Casanova, Juan Rodríguez Doreste, Víctor Doreste, Plácido Fleitas o Eduardo Gregorio. Ello le permitió entrar y conocer los cenáculos culturales más importantes de la Isla. Pero, como le ocurrió a su gran amigo Fleitas, tras el estallido de la contienda, fue movilizado como soldado por los nacionales a la zona de Huesca en 1937. Aunque tras mostrar su capacidades dibujísticas, pronto sus superiores le promovieron al cargo de cartero y dibujante de posiciones.

Debido a problemas oculares que arrastraba desde su estancia parisina, en 1938 Juan Guillermo volvió a Las Palmas con la decisión de dedicarse a la pintura, apoyado por su cuñado y poeta, Vicente Mujica. Llegó a celebrar su primera exposición un año después, donde exhibió una serie de paisajes y retratos en el que empleó: *"(...) una pincelada suelta de toque impresionista, casi apastelada (...) silueteando el dibujo en ciertos elementos compositivos (...)"*[1373]. Entre los retratos que expuso podemos destacar el de Vicente

[1371] ALMEIDA CABRERA (2004); NUEZ SANTANA(1982); SÁNCHEZ CAMARGO (1954); SANTANA (1977).

[1372] Especie de memorias inéditas escritas en la década de los sesenta donde Juan Guillermo vierte su biografía, pensamientos y realiza algunos dibujos. Su pasión por la escritura motivó que también publicara algunos relatos cortos.

[1373] ALMEIDA (2004), p. 31.

Mujiica, Baldomero Romero Spínola y Paquita Mesa. Los dos primeros se encuentran hoy en colecciones particulares y el tercero en paradero desconocido[1374].

El retrato que hizo de Mesa debe de relacionarse con su colaboración en ese mismo año en el montaje de la revista musical *Ti Pi Tin.* Dirigida por ella y su marido Tommy Christy, se estrenó el 11 de febrero de 1939 en el Teatro Pérez Galdós[1375].

Esta intromisión en el mundo del teatro de Juan Guillermo no es nada nueva, pues Sánchez Carmargo, en 1954, en su estudio sobre la Escuela de Madrid, incluye una biografía suya y ya subraya tal relación[1376]. No obstante, la contextualiza en la década de los cuarenta y la justifica para satisfacer las necesidades que experimentó durante los primeros y duros años de posguerra. Debemos esperar hasta 1982 para que Nuez Santana afirme que realizó los decorados que mencionamos para el Teatro Pérez Galdós, tras su vuelta de la guerra y antes de su marcha en Madrid en 1940. Aunque no sea hasta en los albores del nuevo siglo XXI cuando los investigadores afirmen el título en que participó.[1377]

En cualquier caso, el estreno de *Ti Pi Tin* era muy esperado por la sociedad canaria después del gran éxito el año anterior de *Boo Hoo*, mismo año en que murió Néstor y que contó con escenografía de Ernesto Durán[1378] [Fig. 151]. Se trataba de otra revista que alcanzó un gran éxito como demuestra las diecisiete representaciones que se hicieron entre Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife[1379]. En ambas, producidas por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, Paquita Mesa se encargaba de la dirección y era cabeza visible de todo el montaje. Aunque su marido le ayudaba en dichas tareas, ella era el principal reclamo. Su nombre se colocaba por encima suyo y del resto

[1374] ALMEIDA (2004), pp. 18, 20 y 35.

[1375] <<Cartel de Ti Pi Tin>> (11-02-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

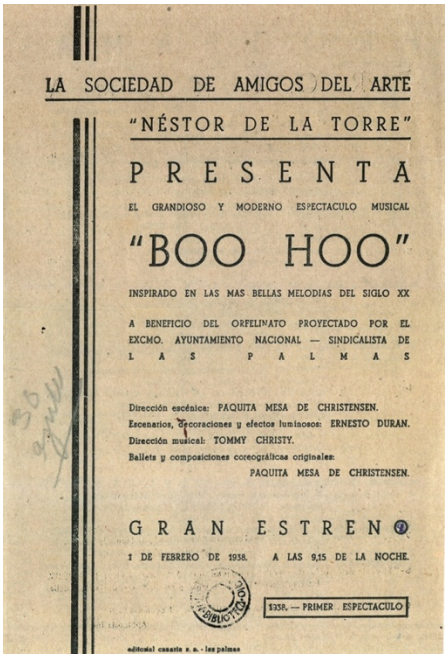
[1376] SÁNCHEZ CAMARGO (1954), p. 240.

[1377] ALMEIDA (2004), p. 29;GONZALEZ (2015), p. 118; NUEZ SANTANA (1982), p. 23.

[1378] Cabe destacar que Almeida afirma que participó como ayudante en la confección de los decorado que Ernesto Durán elaboró para la revista musical que *Boo Hoo* en 1938, también dirigida por Paquita Mesa; pero al igual que él, no hemos hallado tal dato, aunque no sería raro tampoco que colaborase debido al duro trabajo que implica realizar un decorado y en el que se requiere varios colaboradores.

[1379] GONZÁLEZ (2015), pp. 110-117.

del equipo creativo que conformaron los montajes en los que participó, como se demuestran en los programa de manos de ambos montajes[1380] y en los carteles promocionales publicados en prensa[1381]. En este montaje llegó a participar la célebre y polifacética artista Josefina de la Torre [Fig. 152],quien interpretó *Cantar del amor romántico* de Irving Berlín con un coro compuesto por seis figuras masculinas.


LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

"NÉSTOR DE LA TORRE"

PRESENTA

EL GRANDIOSO Y MODERNO ESPECTACULO MUSICAL

"BOO HOO"

INSPIRADO EN LAS MAS BELLAS MELODIAS DEL SIGLO XX

A BENEFICIO DEL ORFELINATO PROYECTADO POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO NACIONAL — SINDICALISTA DE L A S P A L M A S

Dirección escénica: PAQUITA MESA DE CHRISTENSEN.
Escenarios, decoraciones y efectos luminosos: ERNESTO DURAN.
Dirección musical: TOMMY CHRISTY.
Ballets y composiciones coreográficas originales:
PAQUITA MESA DE CHRISTENSEN.

GRAN ESTRENO

1 DE FEBRERO DE 1938. A LAS 9,15 DE LA NOCHE.

1938. — PRIMER ESPECTACULO

editorial canaria s. a. - las palmas

Fig. 151. Reproducción del programa de mano de la revista musical *Boo Hoo* que contó con con la dirección escénica de Paquita Mesa, con la dirección musical de Tommy Christy, libreto de Pancho Guerra y escenografía de Ernesto Durán. 1938. Extraída de Archivo El Museo Canario. VV.AA (2012), p. 263.

[1380] Reproducidos en AA.VV. (2012), pp. 263-266 y 278-281.

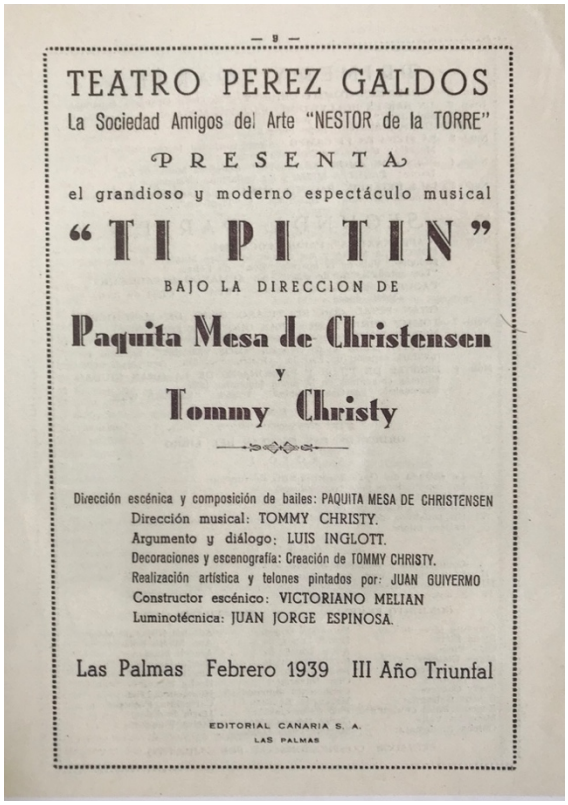
[1381] <<Cartel de Ti Pi Tin>> (11-02-1939). Diario de Las Palmas, p. 3.



Fig. 152. Reproducción fotográfica del acto *Cantar del amor romántico* de Irving Berlín que interpretó Josefina de la Torre y su coro de Boys. 1938. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA. VV. (2012), p. 267.

Según el programa correspondiente a *Ti Pi Tin* [Fig. 153], Mesa se encargaría de la dirección del espectáculo y de la coreografía (también se preocupó del vestuario diseñado y confeccionado por otros agentes, como Luis Campanarios); y Christy de la dirección musical y del diseño de la escenografía. Esta fue confeccionada por Juan Guillermo, como se afirma también en el programa. Por su parte, las tareas del libreto y guion fueron responsabilidad de Luis Benitez Inglott[1382], de la luminotécnica se hizo cargo Juan Jorge Espinosa y de la confección de los elementos escénicos corpóreos Victoriano Melian.

[1382] Su presentación pública no sería hasta el mismo día del estreno: (11-02-1939), p. 3.



— 8 —

TEATRO PEREZ GALDOS

La Sociedad Amigos del Arte "NESTOR de la TORRE"

PRESENTA

el grandioso y moderno espectáculo musical

"TI PI TIN"

BAJO LA DIRECCION DE

Paquita Mesa de Christensen

y

Tommy Christy

Dirección escénica y composición de bailes: PAQUITA MESA DE CHRISTENSEN
Dirección musical: TOMMY CHRISTY.
Argumento y diálogo: LUIS INGLOTT.
Decoraciones y escenografía: Creación de TOMMY CHRISTY.
Realización artística y telones pintados por: JUAN GUIYERMO
Constructor escénico: VICTORIANO MELIAN
Luminotécnica: JUAN JORGE ESPINOSA.

Las Palmas Febrero 1939 III Año Triunfal

EDITORIAL CANARIA S. A.
LAS PALMAS

Fig. 153. Reproducción del programa de mano de la revista musical de Ti pi tin que dirigió Paquita Mesa y Tommy Christy y que contó con escenografías confeccionadas por Juan Guillermo. 1939. Archivo El Museo Canario. Extraída de AA.VV. (2012), p. 278.

Antes de su estreno, la citada expectación fue alimentada con una serie de reclamos publicitarios insertados en medio de los textos del *Diario de Las Palmas*[1383] que pretendían alcanzar un mayor eco en la sociedad grancanaria. Este sistema de publicidad, aunque no sabemos quién era el o la responsable, se repitió en posteriores montajes de Paquita Mesa, como podremos comprobar más adelante.

Realmente, si leemos el programa de mano, fue un gran espectáculo en el que se incluyeron varios números musicales, danzas y pequeñas escenas teatrales que se dividió en dos partes y en el que participaron más de cincuenta intérpretes, entre los que

[1383] Véase los publicados en el *Diario de Las Palmas* en su página dos y tres de los días 28-01-1939 y el 08-02-1939, respectivamente, donde aparecen eslóganes como "*TI-PI-TIN. Belleza, fastuosidad, alegría, luz…*" o "*Ti-PI-TIN. El más grande espectáculo musical que haya visto nuestro pueblo*".

destacamos a Domingo Doreste, Conchita Mesa de Ley (hermana de Paquita) y Luis Campanario.

Sin duda alguna, el éxito se demuestra de forma práctica en las diez ocasiones que se representó[1384], llegando la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* a pedir al Ayuntamiento permiso para disponer del Teatro Pérez Galdós para las nuevas representaciones[1385]. Por su parte, las críticas se rindieron ante el montaje y la figura de Paquita Mesa, aunque también reconocieron en todo momento la participación del resto los agentes creativos[1386]. Pese ello, lo que nos interesa es que en las cuatro críticas publicadas, tres de ellas hablan de Juan Guillermo, al cual lo valoran siempre positivamente[1387]:

> *"(...) La nota destacable en "Ti-pi-tín" está en la decoración. Y he aquí otro de los, grandes aciertos de Paquita Mesa que hay que destacar merecidamente. Nos referimos a la elección del decorador de "Ti-pi-tin", a "Juan Guillermo". Nadie hubiera creído que muerto nuestro insigne artista, nuestro inmenso Néstor, hubiera en nuestra ciudad una persona dignamente capacitada para encararse y triunfar con una obra de tanta envergadura. Sin embargo Paquita Mesa descubrió a un joven gran artista, a Juan Rodríguez Báez, que en tan corto tiempo ha hecho valiosa la firma De "Juan Guillermo". Así !o pregona su obra realizada en "Ti-pi-tín". El alto lenguaje de la escenografía se ha expresado con las más bellas notas del color y de la luz, por la magia de las escenas que exaltó hasta la admiración a nuestro gran público. Un gran éxito el del Joven decorador. Tenemos la esperanza que de "Ti-pi-tín" en adelante dejaremos de sentirnos empequeñecidos recordando nuestras anteriores escenografías. Si así sucediera*

[1384] <<La función de mañana en el Pérez Galdós>> (18-03-1939).*Diario de Las Palmas*, p. 3

[1385] <<El ayuntamiento acordó ayer la continuación de las obras del Cementerio del Puerto de la Luz y aprobó el proyecto de mejora del alumbrado público de la calle Triana y Carretera del Puerto>> (10-03-1939). *La Provincia*, p. 6.

[1386] <<El estreno de Ti-pi-tin>> (14-02-1939). La Provincia, p. 3; <<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4; DERIN (17-02-1939), p. 3; CAROLUS (03-03-1939), p. 4.

[1387] <<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4; DERIN (17-02-1939), p. 3.; CAROLUS (03-03-1939), p. 4.

tendríamos que agradecerle a Paquita, gran artista en todo, su notable descubrimiento: Juan Guillermo (...)."[1388]

Esta nota nos prueba varios datos que son de vital importancia. Por un lado, que uno de los primeros trabajos artísticos y remunerados de Juan Guillermo tras su vuelta de la guerra en 1938 fue en la escenografía. Y, por otro, que tras muerte de Néstor el año anterior, se hacía necesaria la figura de un escenógrafo que se encargara de las escenografías de las producciones teatrales de la ciudad. Ello explica la esperanza depositada por el redactor de las anteriores líneas en la persona de Juan Guillermo para que ocupase el cargo vacante tras la muerte de aquel, aunque también justifica las diversas participaciones y experimentaciones de distintos artistas durante la década de los cuarenta en la creación escenográfica, como estamos demostramos en este apartado.

Sin embargo, ese no era el objetivo de nuestro artista, pues según sus biógrafos estaba interesado en la pintura y no otros menesteres artísticos. Todo parece indicar lo que ya Sánchez Carmargo aventuró en 1954: su vinculación con la escenografía fue interesada. Requería de dinero porque en 1939 su familia se encontraba en la Península y vivía en casa de su hermana y su cuñado, el poeta Mujica. Además, necesitaba materiales para poder pintar puesto que tenía la intención de exponer ese mismo año[1389], como finalmente sucedió en septiembre de 1939[1390]. Pero también creemos que debió de influirle otras razones, pues su participación en este montaje suponía, como hemos comprobado, su presentación como artista en la sociedad grancanaria ya que era su uno de sus primeros trabajo artístico remunerado.

Sociedad esta, como la del resto de España, que se encontraba todavía en plena guerra. En este sentido, debemos de mencionar que en el programa del espectáculo aparece escrito *"La Palmas. Febrero 1939. III Año triunfal"*[1391], lo que nos indica que la obra contó con el apoyo de las autoridades franquista. De este modo, esta participación no solo serviría a Juan Guillermo como presentación social, sino también para demostrar su

[1388] DERIN (17-02-1939), p. 3.

[1389] ALMEIDA (2004), p. 29.

[1390] P. (17-09-1939) p. 3.

[1391] AA.VV. (2012), pp. 278-281

aceptación pública del nuevo sistema político[1392] y evitar tener problemas futuros con el advenimiento del Régimen de Franco. Desconocemos cuál sería la ideología de Juan Guillermo. Pero lo cierto es que durante la década de los cincuenta participaría en los circuitos artísticos oficiales, consiguiendo numerosos premios, reconocimientos y participando en exposiciones y bienales internacionales[1393], que se fomentaron durante Régimen como intentos de cambio de la imagen política en el exterior que culminaron con la utilización de los artistas vanguardista del grupo *El Paso*.

En cualquier caso, y dejando los posibles razones que motivarían a Juan Guillermo a enfrentarse a la creación del espacio escénico, se conservan algunas fuentes artísticas sobre este montaje. En la colección particular de Jenny Christensen Mesa se encuentran dos fotografías del final del primer acto [Fig. 154], denominado, según el programa, *Isla del Sur*, un acto musical en el que participó Paquita Mesa y parte del cuerpo de baile femenino, que es descrito en las critica como uno de los momentos más aplaudidos por el público al jugar con la oscuridad, la luz y el movimiento de las bailarinas:

> *"(...) El entusiasmo del auditorio llegó a su colmo en la presentación del cuadro final del primer acto: Isla del Sur. Sobre un decorado de sueño –noche estrellada, palmeras de luz, trajes de trópico- la música de la cálida habanera y del tipitín de sangre colonial juegan aquí la luz su partida definitiva. De pronto se hace la obscurisdad* [sic] *impenetrable y en ella destacan en luz suaves colores los contornos de las figuras de las bailarínas. El soberbio efecto, verdaderamente mágico, resulta de una belleza formidable. Y aquí fue donde la ovación revistió caracteres de importancia (...)."*[1394]

Los elementos corpóreos de esta escena, junto con la iluminación, serían responsable Victoriano Melian y Juan Jorge Espinosa, respectivamente. Melian también se encargó de los elementos tapizados que acotan la escena *Café Maxim's,* que reflejaba el París de

[1392] Es lógico pensar que hasta que no finalizase la contienda no estaría del todo libre de la influencia de los militares. Pero no creemos que estuviera obligado a realizar este trabajo escénico, como sí lo pudo estar Placido Fleitas en 1938, movilizado también como nuestro pintor por el bando nacional, cuando participó en un montaje organizado por las mismas autoridades políticas con el objetivo de recaudar fondos para *la Casa del Niño y Huérfanos de la Armada*.

[1393] ALMEIDA (2004), pp. 50-51; NUEZ SANTANA (1982), p. 28.

[1394] <<El estreno de Ti-pi-tin>> (14-02-1939). *La Provincia*, p. 3.

1900[1395]. Este momento se corresponde con el primer número de la segunda parte del espectáculo, donde Mesa representaba a la cupletista *Pupa*, personaje que ella misma creó.



Fig. 154. Reproducción fotográfica del quinto número de la primera parte de la revista *Ti Pi Tin* que se tituló Isla del Sur y que estuvo protagonizado por Paquita Mesa y sus bailarinas. 1929. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV (2012), p. 282.

Por tanto, y a tenor de todas las fuentes aportadas, la labor de Juan Guillermo, como artista plástico, se fundamentó en la confección de los telones pintados a partir de los diseños que previamente había hecho Tommy Christy. Desconocemos cuantos telones elaboraría, pero la prensa destaca una escenografía que el redactor lo identifica como *La siega en el campo*, escena número tercera de la primera parte, según el programa de mano, y que es descrito de la siguiente forma:

> *"(...) La siega en el campo, quizá el que mejor logrado de presentación, conjunto y originalidad de melodía, y en el que el artista nos presenta un inmenso trigal lleno de ambiente, luz y colorido, salpicado por el rojo vivo de unas amapolas que circundan una gran carreta repleta de gavillas de doradas mieses, custodiada por cuatro graciosos*

[1395] CAROLUS (03-03-1939), p. 4.

espantapájaros que evolucionan al compás de la música, bajo el manto azul de un cielo diáfano (...).''[1396]

Consideramos que la técnica pictórica de este decorado paisajístico no debe diferenciarse mucho de las valoraciones que los investigadores realizaron sobre los paisajes que creó en ese mismo año. Estas son descritas como impresionistas[1397], mismo calificativo que adquieren sus decorados en la prensa de época[1398]. Ello nos indica que Juan Guillermo simplemente desarrolló una trasposición de su concepción pictórica a los telones, algo habitual de los pintores que durante esta época trabajaron en el teatro de forma puntual. Cabe destacar que es muy probable que nuestro pintor siguiera las acotaciones del autor del texto puesto que este lo había creado *ex profeso* para la ocasión y desarrolló una participación bastante activa en la producción de la obra.

La única fuente visual que disponemos de la participación de Juan Guillermo en este montaje es un pasquín [Fig. 156], que hemos podido identificar como la propia Paquita Mesa[1399] caracterizada como la cupletista *Pupa,* tras las comparaciones con las fotografías que se conservan del montaje [Fig. 155] y con retratos suyos. Representada sobre un fondo blanco y ocre, se nos muestra de forma sensual, sugerente y con una mirada arrebatadora a la manera de un busto en movimiento. Porta un cigarrillo con la mano izquierda, un gran sombrero con plumas rojas y unos marcados labios también rojos. Sin duda, este cartel recuerda claramente a los que en su día elaboró Henry Tolouse-Lautrec para los cabarés parisinos y que Juan Guillermo conocía perfectamente al haber vivido durante casi once años en París; pues vemos en él el ritmo de la línea y su simplificación de clara influencia japonesas, el diseño bidimensional y los planos cromáticos amplios y homogéneos que caracterizan a los carteles del francés.

[1396] CAROLUS (03-03-1939), p. 4.

[1397] ALMEIDA (2004), p. 31.

[1398] <<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4

[1399] Quizás pudiera ser (o estar relacionado) con el retrato de la artista que en la actualidad se encuentra en paradero desconocido y que incluyó en su primera exposición de 1939: ALMEIDA (2004), pp. 29 y 35.

Es importante añadir que ese personaje creado por la misma Mesa, causó muchísimo furor entre el público canario por su descaro y erotismo[1400]. Ello demuestra la permisividad política y la libertad creativa que se desarrolló en los montajes realizados por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* durante la Guerra Civil en materia escénica en Canarias. Aunque no faltaron voces aisladas que llegaron a demandar la censura de la interpretación de Paquita:

> *"(...) En la segunda parte la obra pierde bastante en valor moral. "Pupa" es censurable desde este punto de vista. No sólo la exagerada licencia en el vestir, sino en determinadas tendencias a danzas de subido color, en que la moral está muy relajada (...)."*[1401]

En definitiva, estamos ante un montaje de gran relevancia, en el que se afirma la genialidad de todos los agentes creativos que participaron en él y que sirvió de trampolín para que Juan Guillermo pudiera dedicarse a su verdadera vocación artística.



Fig. 155. Reproducción fotográfica del primer número de la segunda parte de la revista *Ti Pi Tin* que se tituló *Café Maxim's* y que estuvo protagonizado por Paquita Mesa y su personaje la cupletista Pupa. 1929. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV (2012), p. 282.

[1400] <<El estreno de Ti-pi-tin>> (14-02-1939). *La Provincia*, p. 3.; DERIN (17-02-1939), p. 3.

[1401] <<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4.



Fig. 156. Juan Guillermo. Reproducción del pasquín protagonizado por Paquita Mesa en el papel de la cupletista Pulpa incluido en la revista *Ti Pi Tin*. 1939. Archivo El Museo Canario. Extraída de VV. AA. (2012), p. 277.

c. Cirilo Suárez

La relación de Cirilo Suárez (Las Palmas de Gran Canaria, 1903-1990) con la escenografía y, en general, con las artes escénicas, estaba prácticamente escrito ya que formó parte de la saga familiar Suárez León. Fue hijo Francisco Suárez León y sobrino de Sebastián Suárez León que, si recordamos, fueron dos fuertes baluartes de la creación teatral grancanaria en los primeros veinte años del siglo XX. Recordemos que ambos formaron parte activa de *La Sociedad de Declamación de Los Doce*. Tras la desaparición de esta sociedad, su tío continuó su dedicación con el arte de Talía y llegó a presidir dos sociedades artísticas: *Círculo de Arenales* o el *Cuadro Atenas*. Por tanto, con tales

antecedentes, era prácticamente lógico que Cirilo acabase vinculado con el hecho teatral[1402].

Pese a ello, los autores que se han dedicado al estudio de la vida y obra de Cirilo[1403] coinciden en subrayar la mala fortuna de su trayectoria y reconocimiento. Alentado por su padre desde fecha muy temprana, se interesó por la pintura[1404]. Ingresó con diecisiete años en la Escuela Luján Pérez. Pocos años después, con el apoyo de la sociedad *Círculo Mercantil*[1405], realizó su primera y única exposición individual en vida[1406].

Tras conseguir una beca para continuar su formación artística en 1929, residió en Madrid hasta 1934. En la capital de la II República, participó en el *Salón de Otoño* de 1932 donde obtuvo una segunda medalla con un retrato del escultor Abraham Cárdenes, consiguiendo también ser socio honorario de la *Asociación de Pintores y Escultores de Madrid*. Pasado un año, volvió a participar en dicho *Salón* obteniendo la primera medalla por su composición *Alfareras de la Atalaya.* Tras regresar a Gran Canaria, dos años antes del estallido de la Guerra Civil, y debido a una promesa incumplida de una beca del Cabildo de Gran Canaria para estudiar en París y Florencia, estuvo obligado a dedicarse a la docencia del dibujo. Primero en el Centro Independiente del Cabildo Insular de Gran

[1402] No solo la de él, sino también la de primos suyos, como Rita y Ana Suárez Morales, que fueron habituales actrices del panorama teatral grancanario o José Suárez Morales, que llegó a ser presidente de la *Sociedad Cultura y Recreo*. Los tres hermanos eran hijos de José Suárez León, el *llamado maestro de la Isleta.* Véase: ARENCIBIA (2013), pp. 847 y 855.

[1403] La única exposición realizada de forma antológica tras su muerte se produjo en 1992 que motivó que se publicara un pequeño catálogo donde se incluye una biografía del artista. Esta situación nos obliga a creer que se hace necesario una revisión de su obra. En 2017 Jonathan Allen comisarió la exposición *Los Pasos perdidos* donde reivindicó la trayectoria de Cirilo Suárez, como la de otros artistas cuya obra ha quedado relegada en la Historiografía artística canaria. Otras biografías del artista se han publicado en prensa: MARCOS (18-11-1984): p. 26; MORENO (22-09-1985), pp.26-27.

[1404] También contó como referente la figura de su abuelo por vía materna, Julián Cirilo Morales Suárez. Este trabajó en las obras del Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria y escribió *Historia de los puertos de Las Palmas y de la Luz*. También se dedicó por encargo a reformar templos y decorar edificios, llegando a ser nombrado arquitecto diocesano, según afirma Martín Moreno en 1985.

[1405] <<En el Círculo Mercantil. Exposición de dibujos>> (10-10-1925). *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 5.

[1406] MORENO (22-09-1985), p. 26.

Canaria y, luego, en La Escuela Luján Pérez; lo que implicó que su carrera la desarrollase fundamentalmente en su Isla natal, salvo un breve período en el que viajó a Sidi Ifni.

Su obra se inscribe dentro de la corriente figurativa. En un primer momento, por su estancia en la Luján Pérez, resultado de la Nueva Objetividad alemana a través del Franz Roh y de las influencias del cubismo. Sin embargo, durante la dictadura de Franco formó parte del Nuevo Regionalismo, donde se dedicó a temas populares de carácter rural y a *vedute* de Las Palmas de Gran Canaria.

Como muchos de su generación, fue un artista polifacético que no solo se dedicó a la pintura, al dibujo o a la enseñanza sino también a la ilustración, a la escultura y a la escenografía.

Esta última faceta de su quehacer, que es la que nos interesa, ha sido evidenciada por Martín Moreno y Frank González[1407].

Según hemos podido averiguar a través de fuentes hemerográficas, tras su primera y única exposición individual en vida, las relaciones entre el artista y la sociedad *Círculo Mercantil* continuaron como lo demuestra que realizada decorados para dos eventos que organizó dicha institución. El primero, en 1928, donde en seis días confeccionó un decorado para un baile de carnaval en el que se representaría motivos animalísticos[1408]; y, el segundo, en 1929, para una verbena , donde la crítica realzó el carácter moderno de su montaje[1409] y que suponemos que sería resultado de su estancia como alumno de la novedosa escuela.

No obstante, su primera vinculación con la creación de una escenografía de carácter teatral se produjo con el encargo de la sociedad de la ciudad de Telde *Ateneo Popular.* Esta le propuso la escenificación del texto de los Hermanos Quinteros *Amor a oscuras*, que se estrenó el 7 de abril de 1928 en los salones de la sociedad[1410]. Más allá del

[1407] MORENO (22-09-1985), p. 27; GONZÁLEZ (2015),p. 55.

[1408] <<Los carnavales>> (23-02-1928). *La Provincia*, p.1.

[1409] <<En el Mercantil. La verbena de S. Pedro>> (04-07-1929). *La Provincia*, p. 3.

[1410] <<Ateneo popular>> (05-04-1928). *La Provincia*, p.1.

reconocimiento de su autoría, no hemos otras referencias ni fuentes visuales de este montaje que nos permitan conocer su propuesta.

En 1935, un año después de su estancia madrileña, participó en la llamada *Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós*. Fueron unos actos que continuaron con el IV aniversario de la proclamación de la II República y del 452 de la incorporación de la Isla de Gran Canaria a Castilla. Todo ello fue patrocinado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, lo que justicia que los actos se dilataran con el tiempo, gozaran de una gran expectación popular y tuviera el apoyo oficial de los órganos de gobierno republicano[1411].

La *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* fue la encargada de dirigir el programa de la velada teatral al insigne escritor que se estrenó el 10 de mayo y se volvió a repetir el 12 de mayo, en el Teatro Pérez Galdós[1412]. Realmente, si atendemos al programa[1413], dividido en tres actos, fue un intento de reproducir la anterior velada conmemorativa que se celebró en 1931, que encabezó la sociedad el *Círculo Mercantil* y que dirigieron Carlos Luis Monzón Grondona[1414] y Josefina de la Torre, pues entre los distintos actos musicales y la representación de parte *El abuelo*, hubo una nueva presentación de los personajes galdosianos [Fig. 157], entre las que participó Paquita Mesa en el personaje de Casandra

[1411] << Fiestas conmemorativas del XCII aniversario del nacimiento de D. Benito Pérez Galdós>> (10-04-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 1

[1412] << Cartel Gran Velada conmemorativa del aniversario de Don Benito>> (11-05-1935). *La Provincia*, p.8.

[1413] Este ha sido publicado en: AA.VV. (2012), pp. 155-160. El original se conserva en el archivo privado de Isabel Torón, donde también se conserva una foto del cuadro final de presentación de los distintos personajes galdosianos coronados por un busto sobre un gran pedestal del escritor, cuyo autor podría ser Victorio Macho. Sin duda, su composición es similar a la de 1931 y, aunque las comparaciones nunca son buenas, hemos de destacar que la diferencia entre ambas está en la austeridad primó en todo momento en esta nueva ocasión. Dicha fotografía ha sido reproducida también en: AA.VV. (2012), p. 154.

[1414] Quien participó en este nuevo homenaje interpretando de nuevo a Nazarín, no así Josefina de la Torre. También participó su tío Sebastián Suárez León en el papel de Conde Albrit, quien en 1931 fue interpretado por José Rodríguez Iglesias.

[Fig. 158]. Obviamente fue una gran producción puesto que hubo unas cien personas sobre el escenario, entre actores y músicos[1415].



Fig. 157. Reproducción fotográfica de la *Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós.* 1935. Archivo Isabel Torón. Extraída de VV.AA. (2012), 154.



Fig. 158. Reproducción fotográfica de Paquita Mesa en el papel de Cansadra de Benito Pérez Galdós incluido en la *Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós. 1935.* Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 154.

[1415] <<La gran velada de mañana en el Pérez Galdós>> (09-05-1935). *La Provincia*, p. 8.

Nuestro artista colaboró en esta celebración en la puesta en escena del primer acto del drama *El abuelo*, de Pérez Galdós. Sin embargo, a pesar de la importancia y expectación de la velada, la única fuente que nos indica que Cirilo participó la encontramos en el programa de mano de la celebración[1416], puesto que su trabajo no fue en ningún momento reconocido en los múltiples programas que se publicaron en la prensa ni en las críticas, resaltándose en todo momento en ellas la labor de los músicos, intérpretes y de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*[1417].

Meses después, en agosto de 1935, saltó la noticia en los medios que el periodista y abogado Luis Marrero Hernández había terminado su comedia *Alma y Corazón* y se confirmó que la obra se iba a poner en escena con el cuadro artístico *Manolo Ramos*, que Juan Rivero Montañez se encargaría de la dirección y que Cirilo Suárez sería el responsable de la escenografía[1418].

Tras conseguir el permiso por parte del Ayuntamiento para la representación del drama en el Teatro Pérez Galdós, su estreno se produjo el 23 de noviembre de 1935[1419]. Pero las notas de prensa y la crítica no mencionan nada de la participación de Cirilo, aunque sí afirman la presencia de la *Sociedad Manolo Ramos*, que presidía África Barceló y que se encargaría finalmente de la dirección de la obra[1420].

Debemos esperar hasta después de la Guerra Civil Española, para hallar una nueva incursión de Cirilo en el teatro. Tiene lugar en 1939, con el *Cuadro Atenas*, que presidía su tío, Sebastián Suárez León, con quién ya había trabajo en el montaje de *El abuelo* al interpretar el papel de Conde Albrit[1421]. En esta ocasión, montaría la escenografía para la obra *¡Qué hombre tan simpático!*, de Carlos Arniche, estrenada el 3 de junio de 1939, en

[1416] AA.VV. (2012), pp. 155-160.

[1417] <<Anoche en el Pérez Galdós. Velada conmemorativa del 92 Aniversario del nacimiento de D. Benito>> (11-05-1935). Diario de Las Palmas, p. 5; << Cartel Gran Velada conmemorativa del aniversario de Don Benito>> (11-05-1935). *La Provincia*, p.8.

[1418] <<De arte. Una comedia de Luis Hernández Marrero>> (17-08-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[1419] <<La sesión de Ayer en el Ayuntamiento>> (16-11-1935). *Acción*, p. 9.

[1420] <<Acto en el Pérez Galdós>> (23-11-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3; <<Esta noche en el Teatro Pérez Galdós>> (23-11-1935).*La Provincia*, p. 14.

[1421] AA.VV. (2012), pp. 155-160

el Teatro Cine Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria[1422], y repuesta el 22 de junio en el Teatro de los Hermanos Millares[1423]. La obra fue dirigida por José García Romero y, a diferencia de anteriores montajes, su figura es bien reconocida y destacada, tanto en las notas que presentan la obra, como en los programas publicados y las críticas[1424]:

> *"(...) El pintor Cirilo Suárez ha pintado unos decorados que, dentro de su sencillez, tienen el sello inconfundible de la mano habilísima do su autor: trazos, colorido, perspectiva, todo, acusa la sobriedad y elegancia de este artista, tan admirado siempre."*[1425]

No vamos a encontrar descripciones sobre su trabajo, pero al menos lo enjuician positivamente y podemos afirmar, como se recoge en la cita propuesta, que Cirilo Suárez recurrió a los telones pintados a la hora de crear espacios escénicos. Por otro lado, debemos destacar la gran cantidad de notas, carteles y críticas que sobre este montaje se vertieron en la prensa y que pudieran deberse a un intento de volver a la normalidad tras los años de guerra.

En 1940 Cirilo volvió a colaborar con la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. Para ellos creó un decorado para *El gato y el canario* de John Willard, que se estrenó el 31 de agosto de 1940, en el Teatro Pérez Galdós, siendo el director de la misma nuevamente José García Romero[1426]. Repuesta en varias ocasiones en el mismo año[1427], la crítica valoró positivamente el montaje y la participación de nuestro pintor[1428], que también fue el autor de la ilustración que se reprodujo en los carteles promocionales publicados en los medios escritos [Fig. 159], donde aparece un canario en una jaula

---

[1422] <<Cartel de ¡Qué hombre tan simpático!>>(03-06-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

[1423] << Cartel de ¡Qué hombre tan simpático! (20-06-1939). *La Provincia*, p.7.

[1424] <<Un nuevo éxito del Cuadro Atenas>> (05-06-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3; REPORTER (04-06-1935), p. 4. ; RAF (06-05-1935): p. 4; (22-06-1939), p. 3.

[1425] <<El Cuadro Atenas en el Cuyás>> (01-06-1935). *Falange*, p. 4..

[1426] <<Cartel de El Gato y el Canario>> (31-08-1940). *Falange*, p. 4.

[1427] <<Cartel de El Gato y el Canario>> (01-09-1940). *Falange*, p. 4; <<En el Galdós>> (20-09-1940). *Falange*, p. 3.

[1428] <<El gato y el canario, por los Amigos del Arte>> (01-09-1940). *Falange*, p. 2.

mientras lo acecha un gato encrespado[1429]. Otra fuente artística hallada de esta producción lo constituye una fotografía [Fig. 160] que fue publicada por Martín Moreno en su Siestas de memoria[1430] en el que se comprueba que siguió las acotaciones del primer acto del autor del drama[1431] y que realizó un decorado basado en telones pintados.



Fig. 159. Reproducción del cartel del montaje *El gato y el canario* de John Willard con escenografía de Cirilo Suárez. 1940. Extraída de <<Cartel de El Gato y el Canario>> (31-08-1940). *Falange*, p. 4.



Fig. 160. Reproducción fotográfica del montaje *El gato y el canario* de John Willard con escenografía de Cirilo Suárez. 1940. Extraída de MORENO (26-12-1986), p. 29

[1429] <<Cartel de El Gato y el Canario>> (31-08-1940). *Falange*, p. 4.

[1430] MORENO (26-12-1986), p. 29.

[1431] WILLARD (1930), p. 7.

Esta sería la última intervención de renombre que Cirilo Suárez haría en el mundo teatral de la que tenemos constancia. Es muy probable que tras este montaje se produjera el viaje a Marruecos que las reseñas biográficas resaltan en la vida de Cirilo.

No fue hasta 1976 cuando veamos una nueva escenografía suya. Para despedir el curso escolar 1975-1976, diversos colegios de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria celebraron una velada artística en el Teatro Pérez Galdós y le encargaron la confección de un decorado, del que también fue autor Manuel Jiménez Falcón, y que sirvió para la representación de diversas actuaciones del alumnado[1432].

d. Plácido Fleitas

Aquellos investigadores que han tenido como objeto de estudio la vida y obra de Plácido Fleitas (1915-1972) se han centrado fundamentalmente en la evolución escultórica que experimentó desde que decidió dedicarse a esta difícil disciplina artística. Algo, por otra parte, lógico puesto que es, sin ninguna duda, uno de los pocos artistas canarios que abrió las puertas de la vanguardia artística a la escultura y también uno de los escasos que se dedicaron a a esta práctica artística en el panorama canario[1433].

De una forma peligrosamente sintética podemos resumir que su escultura comenzó con un carácter figurativo, siendo resultado de la influencia de Franz Roh y del cubismo tras su ingreso en la Escuela Luján Pérez[1434] en 1929[1435]. Pero pasó en sus últimos años de vida

[1432] LÓPEZ (27-06-1976), p. 11.

[1433] Las principales estudiosos sobre este escultor son Lázaro Santana y Josefina Alix. Su obra ha sido producto de numerosas exposiciones colectivas e individuales que han reivindicado la importancia de su obra en el devenir del arte canario. De ellas destacamos la celebrada en el año 2000, en Centro Atlántico de Arte Moderno, comisariada por Alix y en cuyo catálogo encontramos textos de José Corredor-Matheos, Carlos Pérez Reyes, Guillermo Solana y Fernando Castro Borrego. Recientemente, en 2015, la misma intuición celebró una exposición que conmemoraba el centenario del nacimiento del escultor.

[1434] Lo que le permitió entrar en contacto con artistas canarios de diferentes generaciones. Primero con sus compañeros y luego con los nuevos artistas que comenzaron a trabajar a partir de la década de los cincuenta, como demuestra su cercanía al grupo artístico LADAC.

[1435] Antes, en 1922, había ingresado en la Academia Municipal, donde aprende a dominar el dibujo. Debido a la dificultad de encontrar formación escultórica, entró como aprendiz de carpintería donde comenzó a dominar la talla de la madera.

a una abstracción claramente deudora de Henry Moore y Barbara Hepworth. Además, a diferencia de sus compañeros, que tuvieron que buscar diversos medios para subsistir, Fleitas vivió fundamentalmente de su trabajo como escultor. Recibió encargos de los organismos públicos, de entidades privdas y llegó a exponer fuera de las Islas, como en Buenos Aires, Madrid, Barcelona o Copenhague.

Todos estos condicionantes explican que sus investigadores se hayan preocupado fundamentalmente en comprender los diversos procesos creativos que llevó a cabo en sus obras, así como su disposición por los diversos materiales que usó y la temática que concibió; dejando de lado que, al igual que muchos de su generación, se enfrentó a la creación de escenografías teatrales[1436].

El primer montaje del que tenemos constancia tuvo lugar con el estreno de *Tararí*, de Valentín de Pedro, y *Arlequín, mancebo de botica*, de Pio Baroja, el 27 de agosto de 1938. Montado por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, bajo el patrocinio del Cabildo Insular de Gran Canaria, tuvo el objetivo de recaudar fondos para *la Casa del Niño y Huérfanos de la Armada*[1437]. El peso de los dramaturgos, así como la interpretación del cuerpo de actores, entre los que destaca Luis Campanario y Domingo Doreste-Fray Lesco, produjo que las escenografías de los montajes no fueran tenidas en cuenta ni siquiera para valorar el trabajo de Fleitas en la prensa[1438].

Tras esta incursión, realizó nuevas intervenciones pero no en solitario sino con la colaboración de Santiago Santana. Primero, en 1940, en el *60 aniversario de* El Museo Canario*,* donde crearon decorados para parte de *La zahorina*, cuya música fue compuesta por Víctor Doreste y el libreto por Domingo Doreste[1439]. Y, luego, en 1943, con la puesta

[1436] El primer investigador, y único hasta el momento, que hecho referencia a la relación de Fleitas con la escenografía teatral fue Frank González. Véase: GONZÁLEZ (2015), pp. 63-64.

[1437] <<Esta noche se estrena en el Galdós Tarari>> (27-08-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Tararí>> (20-10-1938). *Falange*, p. 3.

[1438] <<En el teatro>> (30-08-1938).*La Provincia*, p. 7; EL PRINCIPE AZUL (29-09-1938), p. 2.

[1439] << 60º aniversario del Museo Canario>> (15-06-1940). *Falange,* p. 3; <<El sesenta aniversario de El Museo Canario>> (18-06-1940). *Falange*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4. Cabe destacar que esta celebración contó y el reconocimiento con el apoyo oficial de las instituciones franquista.

en escena de *Candilejas 1943,* producida por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, en el que formó parte del principal equipo escénico de la década de los cuarenta: Paquita Mesa (que se hizo cargo de la dirección artística y de la interpretación), su marido Tommy Christy (responsable de la dirección musical) y Pancho Guerra (autor del libreto). En estas ocasiones, por la importancia de ambos actos, su participación, junto con la de Santana, fueron tenidas en cuentas y valoradas en la prensa, pero no se desarrollaron en ellas una espacial atención al ambiente escénico del montaje[1440].

Desconocemos las razones del porqué nuestro escultor decidió enfrentarse a la escenografía, es decir, si fue el resultado de una decisión impuesta o de un interés personal por experimentar el arte escénico. Aunque debemos de reconocer que capacidades para ello tenía, pues recordemos que Francisco Nieva en su *Tratado de Escenografía* indica que antes de ser escenógrafo, se ha de ser un buen dibujante. Misma premisa que debe de tener un buen escultor. Y Plácido Fleitas, lo era[1441].

En cualquier caso, todo parece indicar que, al menos, la producción de 1938 pudiera ser producto de su obligada movilización y destino a la Isla de Fuerteventura para cumplir Servicios Auxiliares en el bando Nacional desde de la Guerra Civil[1442]; como esta no acabó hasta 1939, es lógico pensar que no se libraría de la influencia de los militares hasta que acabase y teniendo en cuenta que se trató de una producción del cabildo, pues pudiera ser que estuviera obligado a ello. Cuestión distinta es su colaboración con Santana, ya que, en plena posguerra, debió de ser fruto de necesidades económicas o de prestar ayuda a su amigo. Lo que parece claro es que desde que ganó el concurso de la decoración interior del Palacio Insular del Cabildo[1443], alcanzó su proyección y estabilidad económica como artista, siendo este el motivo por el que se concentró en su vocación artística dejando de lado cualquier otra experimentación artística e incursión escénica.

[1440] <<El sesenta aniversario de El Museo Canario>> (18-06-1940). *Falange*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4; BAMBALINA (12-03-1943), p. 3; MASSIEU (13-03-1943), p. 2.

[1441] SANTANA (1975).

[1442] ALIX (2002), pp.84-85.

[1443] Encargo de envergadura ya que suponía trabajar en el edificio político más importante de la Isla. Véase: Alix (2002), p. 85; P. (02-01-1941), pp. 3-4.

e. Felo Monzón

Con la colaboración de Felo Monzón con Paquita Mesa, Pancho Guerra y el resto de los integrantes del equipo teatral de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* concluimos la lista de artistas plásticos que colaboraron con ellos en las tareas escenográficas.

Se trata de la tercera puesta en escena que llevó a cabo Felo Monzón en su trayectoria y consistió en la realización y diseño del decorado para la representación por primera vez en Canarias del drama de *La Umbría*, de Alonso Quesada en 1941[1444]. Este trabajo lo realizó tras salir del duro y largo lustro de confinamiento que sufrió por parte de las autoridades franquistas como consecuencia de su actividad política dentro de las Juventudes Socialistas y del Partido Socialistas[1445].

Según Frack González, sería el primer trabajo remunerado que realizó una vez en libertad y que consiguió tras las intermediaciones de Santiago Santana, Paquita Mesa y Pancho Guerra[1446]. Su participación en ella se justificaría también en su interés de volver a reconectarse con el ambiente cultural tras la guerra.

La obra se representó como parte de una serie de actividades para conmemorar el quince aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Alonso Quesada[1447]. Fue una iniciativa de sus amigos, entre los que destacaron Paquita Mesa, instigadora de toda esta celebración[1448], y en el que colaboraron las sociedades *Gabinete Literario, El Museo Canario, Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre, Círculo Mercantil* y *Club*

[1444] SANTANA (1986) , p.98. La investigadora de León Cabrera afirmó en su estudio sobre el teatro de Alonso Quesada que *La Umbría* pudo haberse estrenado en Madrid, pero no aporta más datos. Véase: LEÓN CABRERA (1989), p.36.

[1445] Probablemente, fue uno de los artistas canarios que más sufrieron y fueron víctimas de los horrores del Bando Nacional. Fue condenado a pagar un millón de pesetas y condenado a doce años de prisión, aunque a final su encarcelamiento se limitó a los años que transcurren entre 1936 y 1941. Véase: CASTRO BORREO (2008), p.p. 223-225; GONZÁLEZ (2001-b), pp. 69-76.

[1446] GONZÁLEZ (2001-b), pp. 77-78

[1447] <<Al poeta Alonso Quesada>> (07-03-1941). *La Provincia*, p. 5.

[1448] <<Los intérpretes de La Umbría>> (01-04-1941). *La Provincia*, p. 3.

Náutico[1449]. Todas ellas estipularon que los beneficios de la venta de las entradas se destinaran para la publicación de las obras del escritor, muchas de las cuales eran inéditas en aquel momento, por parte de la *Editorial Espasa-Calpe*, en colaboración con el Cabildo de Gran Canaria, que acordó que aportaría una cantidad de dinero para la consecución de tal finalidad[1450].

La Umbría se estrenó el 24 de abril de 1941, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria[1451]. Se basó en una adaptación de Pancho Guerra, quien modificó algunas escenas y suprimió otras debido a la dificultad de escenificar teatralmente la obra de Alonso Quesada[1452]. Estuvo dirigida y protagonizada por Paquita Mesa en el personaje de *Salvadora*[1453]. La participación de Monzón fue presentada de la siguiente forma:

> *"(...) «La Umbría», que de por sí ya tiene sobrado interés, cualquiera sea la forma de su presentación, ofrece al público los accidentes magníficos de un escenario realizado por Felo Monzón, de la Escuela «Lujan Pérez», sin que hagan falta, dicho esto, ponderaciones; y un vestuario de época—1880—de uno propiedad y belleza sin precedentes en nuestro teatro de aficionados, vestuario que alcanza todas sus formas y extensión, desde lo sencillo de los trajes campesinos de boyeros y aguadoras, hasta lo más representativo, fastuoso y bello de la moda de la época en damas jóvenes y señoras de vieja aristocracia. (...)"*[1454]

Como podemos apreciar, lo nombran de una forma muy laxa, sin hacer mención a su dura estancia en prisión y presuponiendo el acierto de su puesta en escena por su formación en La Escuela Luján Pérez. Una vez estrenada, ese vaticinio fue confirmado por la crítica:

[1449] <<Sobre la publicación de la obra inédita de Alonso Quesada. Y un gran homenaje teatral en memora de Alonso Quesada>> (22-04-1941).*Falange*, p. 4.

[1450] <<La representación de La Umbría>> (25-03-1921). *La Provincia*, p. 2.

[1451] D. (23-04-1941), p. 4.

[1452] V.D.V. (24-04-1941), p. 1. Es importante destacar que esta complejidad fue ya tenida en cuenta por el autor de la obra: LEÓN CABRERA (1989), p. 37.

[1453] BAMBALINA (25-04-1941), p. 2.

[1454] D. (23-04-1941), p. 4.

"(...)Los decorados de Felo Monzón, de la Escuela "Luján Pérez"- fueron muy elogiados por sus efectos de modernidad y de exacto ajuste al ambiente de La Umbría. (...)"[1455]

"(...) La presentación de La Umbría (magnifico hallazgo de Felo Monzón) fue decorativísima. (...)"[1456]

Simples enjuiciamientos que no nos aportan más información para poder valorar y analizar este montaje en su justa media. Tampoco hemos podido hallar alguna fuente artística que nos sirviera para hacernos una idea de su trabajo[1457], aunque se conserva una fotografía de la actriz Resurección Acevedo caracterizada con el personaje de la abuela Demetria [Fig. 162]. Esta situación contrasta con el hecho de que se trate del único trabajo escenográfico que se le reconozca por parte de la Historiografía artística tradicional[1458].

Posiblemente las razones de esta parquedad se encuentra en que para la crítica era de mayor interés que se trataba de una obra de Alonso Quesada y que había sido adaptada por Pancho Guerra. Aunque también pudo influir la reciente salida de la cárcel de Monzón, pues pudieran haber creído que era mejor relativizar y minimizar su trabajo para no tener problemas con las instituciones franquistas.

Pese a ello contamos con el programa de mano [Fig. 161], que aunque a primera vista parece que no contenga ninguna información relevante, salvo los nombres de los diversos artistas que participaron, presentan una tipografía de clara influencia de la alemana Escuela de Bahaus y de la que se empleó en el libro *Realismo Mágico. Postexpresionismo* de Franz Roh.

La presencia de esta tipografía en publicaciones canarias han sido evidenciadas por los investigadores Fernando Castro Borrego y Franck González, quienes han afirmado el

[1455] BAMBALINA (25-04-1941), p. 2.

[1456] <<Notas teatrales. La Umbría de Alonso Quesada en un arreglo escénico de F. Guerra Navarro>> (26-04-1941). *Falange*, p. 4.

[1457] Podríamos conjeturar por la presentación y esas críticas que respetase las acotaciones del autor. Pero sin fuentes es imposible afírmalo. Cabe destacar que Franck González sugiere que Monzón estuviera ayudado para su confección de su puesta en escena por Santiago Santana: GONZÁLEZ (2001-b), p.78.

[1458] SANTANA (1986), p. 98.

carácter democratizador de este tipo de letras debido a la ausencia de mayúsculas[1459]. Han indicado también que estas se usaron en el último número de La *Rosa de los Vientos*, de 1928, en la revista *Gaceta de Arte* (1932-1936) y el mismo Felo las utilizó en 1933 en *Avance.* Además, no fue la única vez que se usaron en una producción de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, como ha comprobado Franck González, pues recurrieron a ellas en su primera publicación de 1934[1460] y en los programas de mano de la *Gran Fiesta Pascual* de Néstor de 1934 y en la producción *Matiné otoñal* de 1943[1461]. Esto, sin lugar a dudas, es una prueba de su complicada situación y, al mismo tiempo, de su compromiso por la vanguardia aunque estuvieran bajo el control de las fuerzas militares de Franco.

En el caso concreto del programa de *La Umbría,* la utilización de esta tipografía no es nada inocente y pudiera tener hasta un contra alegato encubierto del propio Monzón y de declaración de defensa de sus propios principios e ideología ya que es el único artista de los que compone el montaje cuyo nombre aparece escrito con ella.

En cualquier caso, estamos ante una nueva evidencia de la dedición que tomaron muchos artistas por la actividad escenográfica para poder conseguir beneficios económicos y sobrevivir durante los difíciles años de la contienda y posguerra.

[1459] CASTRO BORREGO (2008), pp. 228-229.

[1460] AA.VV. (1934).

[1461] GONZÁLEZ (2015), pp. 68-69.



PROGRAMA

del homenaje dispuesto con motivo del XV aniversario de su muerte por los amigos del Poeta

"Don Alonso Quesada"

a los fines de revalorizar su memoria y publicar su obra inédita

(1886 - 1925)

Patrocinado por las sociedades Gabinete Literario, Sedad. Amigos del Arte, Museo Canario, Círculo Mercantil y Club Náutico, dicho acto se celebrará el próximo jueves, día 24 de Abril, a las 9 30 de la noche.

En el

teatro pérez galdós

segundo tiempo del espectáculo

1. La orquesta interpreta *"Balada"*, de F. SCHUBERT.

2. "La Umbría"

segunda jornada:

1. Pasa *"El Silencio de "LA UMBRIA"*.
2. Los barruntos del viejo jardinero.
3. En el comedor de *"LA UMBRIA"*, después del paseo.
4. La cena de los fantasmas.
5. Salvadora huye.
6. Con el patrón de la goleta *"Guayarmina"* en el embarcadero de *"Las Nieves"*.

En una pausa, luego de *"La cena de los fantasmas"*, la orquesta interpreta *"Tormenta en la noche del mar"*, de Edward GRIEG.

Como fondo de la escena en el embarcadero de *"Las Nieves"*, la orquesta interpreta *"A orillas del mar"* de F. SCHUBERT.

decorador: felo monzón

Fig. 161. Reproducción del programa de mano del estreno del drama *La Umbría* de Alonso Quesada con escenografía de Felo Monzón. 1941. El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 307.



Fig. 162. Reproducción fotográfica de Resurrección Acevedo en el papel de la abuela Demetria en el drama *La Umbría* de Alonso Quesda. 1941. Archivo particular Nena Artiles Acevedo. Extraída de VV.AA. (2012), p. 311.

6. La colaboración de Juan Ismael con Teatro Español Universitario

Fuera de las sociedades isleñas, la figura de Juan Ismael nos sirve en nuestro relato para enlazar, conectar y conocer el desarrollo de las producciones teatrales españolas y la posterior creación escenográfica tras la fratricida contienda de 1936 durante la plenamente asentada dictadura del general Francisco Franco.

Los investigadores de su figura lo sitúan tras la contienda trabajando para Teatro Español Universitario (TEU) de Bilbao, en 1940. A finales de año, se trasladó a Madrid, donde continuó colaborando en el TEU pero también logró reintegrarse en el ambiente cultural de la capital. Ello lo evidencia que llegara a colaborar en el taller de cerámica de Juan Manuel Arroyo y Ruíz; que mantuviera relaciones con el circulo postista de Carlos Edmundo Ory; y que expusiera en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1942 y en la *Exposición de Artistas de la Provincia de Tenerife en el Museo Nacional de Arte Moderno* de 1943. Sin embargo, todo este despegue profesional fue duramente trucando cuando en 1944 fue acusado y condenado por comunista y masón a dos años de cárcel en Madrid; pena que llegó a conmutar con el traslado y destierro a Canarias hasta el final de sus días[1462].

Cabe recordar que para la mayor parte de sus investigadores la primera incursión en la creación escenográfica de Juan Ismael se produjo en estos años[1463], aunque como hemos podido demostrar su relación con esta rama artística data desde 1934.

En cualquier caso, la motivación que le llevó a realizar estas escenografías, como la de otros muchos, no era nada vocacional sino producto de superar las necesidades impuestas durante la posguerra[1464]. Sin embargo, contamos con el inconveniente de la inexistencia de fuentes, más allá de las bibliográficas, que nos permitan esclarecer e iluminar la concreta labor que desarrolló Juan Ismael con el TEU. Esta situación puede explicarse, entre otras muchas razones, porque coincidió en el tiempo con la gestación y formación

[1462] CASTRO BORREGO (2008), p. 226; PINTO GROTE (1992), p. 31 y 35.; PADORMO (1995), p. 55.

[1463] GROTE (1992), p. 31.; PADORMO (1999), p. 293.

[1464] CASTRO BORREGO (2008), p. 226; PADORMO (1995), pp. 54 y 106.

de estos grupos en el que, según sus principales investigadores[1465], las evidencias e informaciones de sus primeros momentos son escasas y dispersas[1466].

El TEU era una serie de grupos teatrales *amateurs* repartidos por distintas universidades y formados por estudiantes que logró convertirse con el devenir del tiempo en una importante cantera donde se formaron intérpretes y directores del panorama escénico español que despuntaron y triunfaron entre los años cincuenta y setenta.

Eran herederos directos del *Teatro Universitario de La Barraca* de Federico García Lorca y de las *Misiones Pedagógicas*, ambos de la época de la II República española, que surgieron en 1940 vinculados al Sindicato Español Universitario (SEU)[1467]. Pese al supuesto control que pudiera ejercer el Régimen de Franco en sus producciones, en general, se caracterizaron por el deseo de escapar de los tradicionales montajes y de sugerir propuestas que se encontraban al margen de los circuitos teatrales oficiales:

> *"(...) Después de la guerra civil, las aulas permanecieron tan mudas artísticamente como el resto del país. Hubo de transcurrir una década casi para que empezaran a emerger determinadas inquietudes teatrales de la mano de ciertos autores, llamados realistas, que buscaron en la universidad un lugar no convencional para hacer sus propuestas (...). Al tiempo, los primeros directores teatrales universitarios empezaron a montar obras de autores extranjeros que no se conocían en los escenarios profesionales (...). Su oposición al teatro profesional era, en cierto sentido, bastante acentuada (...)."*[1468]

Según Eduardo Pérez-Rasilla, tuvo dos etapas bien diferenciadas: 1940-1955 y 1956-1967[1469], aunque el TEU de Murcia ampliaría su vida hasta 1975[1470]. La que nos interesa es la primera puesto que es donde se encuadraría Juan Ismael, caracterizada por el intento

[1465] VV.AA. (1999).

[1466] PÉREZ-RASILLA (1999), p. 32

[1467] OLIVA, C. (1999), p. 31.

[1468] OLIVA (1999), p. 16.

[1469] PÉREZ-RASILLA (1999),p. 32.

[1470] VV.AA. (1975).

de establecer una alternativa a la escasa calidad del teatro comercial español mediante la programación de autores de teatro del Siglo de Oro por decisión de sus primeros directores, Modesto Higueras o José Tamayo:

> *"(…) En un principio los TEUs se orientan hacia la representación de los clásicos españoles del Siglo de Oro. Los universitarios parecen echar de menos la presencie de estos textos en los escenarios comerciales u opinan que falta calidad en sus montajes. Por las noticias que disponemos, parece que estos trabajos se orientaron hacia una puesta en escena digna, que cuidara lo que tradicionalmente se ha denominado propiedad escénica, pero rara vez debieron de plantearse otros objetivos, aunque éstos justifican ya una labor teatral. Las pocas veces que se representa a autores coetáneos, se elige a aquellos cuyas fórmulas teatrales responden a un calco más o menos bienintencionado, pero habitualmente parcial en lo ideológico, de los propios clásicos (…)."*[1471]

A medida que pasan los años, se pusieron en escena otro tipo de autores y tendencias teatrales, tanto de autores contemporáneos españoles de carácter vanguardistas, autores extranjeros desconocidos pero consolidados y autores españoles marginados. Sin embargo, a lo largo de su existencia tuvieron que hacer frente a las limitaciones de la censura y de las dificultades económicas[1472]. Su desaparición se produjo tras la disolución del SEU en 1965, aunque surgieron como alternativa los llamados teatros independientes[1473]; de los que hablaremos más detenidamente en el siguiente capítulo, ya que en Canarias tenemos el ejemplo del *Teatro Insular de Cámara* de El Museo Canario (1957-1968).

De este modo, y centrándonos en Juan Ismael, en este período llevaría a cabo puestas en escenas de obras de autores clásicos españoles, como Calderón de la Barca o Lope de Vega, entre otros, y conocería directamente a Modesto Higueras y José Tamayo, formando parte de una alternativa al teatro comercial español aunque controlado directamente por el Régimen dictatorial de Franco. Además, sería una etapa de formación,

[1471] PÉREZ-RASILLA (1999), pp. 37-38

[1472] OLIVA (1999), p. 19

[1473] PÉREZ RASILLA (1999), pp. 31-32

pues como dice Cesar Oliva, si era una cantera de futuros directores y actores, también lo sería para escenógrafos, rama artística de la que tendría conocimiento nuestro artista desde 1934.

Sin embargo, este período formativo en el TEU no significó una práctica constante de la escenografía puesto que, tras su vuelta definitiva a Canarias, en 1944, establecido en Santa Cruz de Tenerife, tan solo hemos documentado dos trabajos escenográficos por parte de Juan Ismael. Primero, en ese primer año de llegada a la Isla, en el que escenificó la comedia teatral *El hombre que volvió,* obra de Pedro Pinto de la Rosa, con quien colaboraría el año siguiente en la revista *Mensaje*[1474]. Mas no hemos hallado ninguna evidencia documental hasta el momento, tan solo la referencia del hijo del poeta que afirmó que el mismo Juan Ismael actúo como actor y que *"(...) quienes presenciaron la puesta en escena de la comedia, estuvo magnifico."*[1475]. Y el segundo, y hasta el momento, último encargo escenográfico, fue en 1947 con la puesta en escena de *Romeo y Julieta*, William Shakespeare[1476], aunque tampoco hemos podido corroborar ni hallar más datos al respecto de esta representación.

En definitiva, aunque no tengamos referencias visuales de la participación de Juan Ismael en esta etapa concreta, y no poderla enjuiciar objetivamente, sí que podemos confirmar que su dedicación a la escenografía durante la posguerra coincidió con la de otros muchos artistas españoles, es decir, de recurrir a ella como trabajo artístico que les proporcionaba ingresos rápidos para superar los difíciles momentos de penurias que experimentó nuestro país en aquellas fechas.

[1474] PADORMO (1998), p. 293.

[1475] PINTO GROTE (1992), p. 41.

[1476] BERNIER (1983), p. 56.

7. Reflexiones: El inicio de la renovación escenográfica

Llegados a este punto conviene razonar y recapacitar sobre algunos de los puntos que tratamos en las páginas que nos preceden puesto que creemos que estamos ante uno de los capítulos más importantes de nuestra investigación y que mayores datos, fuentes y conocimientos aportan a la comunidad científica.

Desde la perspectiva de la creación escenográfica, el siglo XX comienza en Gran Canaria con dos valores fundamentales que representan el pasado y el futuro de la puesta en escena, como son Carlos Luis Monzón Grondona y Néstor Martín-Fernández de la Torre, quienes coparon la mayor parte de los encargos durante el período en que se enmarca este capítulo.

Monzón Grondona fue uno de los artistas más estables de la S*ociedad de Declamación de los Doce* y llegó a formarse como profesional de la escenografía de la mano de uno de los más importantes escenógrafos madrileños: Amalio Fernández. Aunque intentó labrarse una carrera en la capital del país, no lo consiguió ya que la mayor parte de sus propuestas escénicas las desarrolló en su capital isleña natal. Pero toda su formación, así como las escasas fuentes artísticas localizadas, nos indica que se trató de un continuador de la escenografía realista-naturalista procedente del Ochocientos que todavía predominó en los escenarios españoles y canarios durante muchos años del nuevo siglo.

Por su parte, Néstor también llegó a colaborar en la misma sociedad, pero gran parte de su carrera la desarrolló en Madrid y París, donde entabló amistades y estableció colaboraciones con agentes escénicos de primera orden, como el matrimonio Martínez Sierra, Manuel de Falla, Antonia Mercé o Fernando Arbós, por citar tan solo algunos de los nombres. Ello lo convirtió en uno de los representantes de la renovación escénica que estaba experimentando en España y Europa durante las primeras décadas de la centuria pasada.

A pesar de la importancia de ambos en el mundo teatral de Gran Canaria, y que sean únicos escenógrafos de profesión que hemos documentado en este capítulo, sus figuras han corridos distintas suertes. La presencia historiográfica de Néstor ha sido una constante desde su muerte, a diferencia de la de Monzón Grondona que ha pasado

completamente desapercibida. Suponemos que existen varios factores que explican esta situación, pero el más importante radica en el hecho de que se conserva casi toda la producción artística que desarrolló Néstor en un único espacio museístico. Es indudable que ello ha facilitado que sus logros pervivan en la actualidad y nos explique qué Monzón Grondona haya sido olvidado prácticamente ya que las evidencias de su quehaceres artísticos son bastante menores.

En cualquier caso, la investigación realizada ha servido para reconocerles como los dos más importantes escenógrafos del panorama escénico grancanario de los años que transcurren entre 1900 y 1938 ya que hemos fijado y establecido prácticamente todas las intervenciones teatrales que realizaron a lo largo de su trayectoria.

Sin embargo, fue la ideología escénica de Néstor la que se consolidó como lo atestigua la siguiente generación de artistas que realizaron escenografías teatrales.

Cuando este artista se asentó definitivamente en 1934 en su ciudad natal comenzó a colaborar con la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. En este círculo coincidió con la joven actriz y bailarina Paquita Mesa, quien siguió sus pasos en cuanto al uso del recurso de distintos agentes creativos para la creación de los distintos elementos que conforman una producción escénica. En el caso de los responsables de las escenografías, esta bailarina recurrió a los artistas plásticos de corte renovador y vanguardistas como Felo Monzón, Santiago Santana, Juan Guillermo, Plácido Fleitas y Cirilo Suárez.

Muchos de ellos se habían formado en la Escuela Luján Pérez que promovió Domingo Doreste, donde se desarrolló la primera creación de un lenguaje plástico original y de vanguardia en Canarias. El oficial nacimiento de esta institución se produjo en 1917, pero no fue hasta los años veinte, durante la segunda gran exposición de sus estudiantes, cuando se dio a conocer públicamente esta tendencia. La historiografía tradicionalmente lo ha llamado indigenismo, aunque en los últimos tiempos este término se ha cuestionado desde distintas corrientes que prefiere denominarlo como la estética o lenguaje de la Escuela.

Parece ser que, durante el proceso de formación de estos artistas, la presencia de Néstor fue relevante ya que su taller estaba muy cerca de la escuela y llegó a recurrir a alguno de

sus alumnos para que colaboraran con él cuando se encargó de la decoración del Teatro Pérez Galdós.

Las indudables relaciones y vínculos que inevitablemente se fraguaron en este ambiente nos lleva a pensar que el peso de Néstor es fundamental para que los artistas surgidos de la escuela de Domingo Doreste se enfrentaran a la creación de escenografías porque era el único que había estado en contacto con la renovación escenográfica europea y era, además, partidario de la incursión de los pintores en la escena como lo dejó patente en su artículo *El traje en escena* de 1916.

De modo que estamos convencidos, y las fuentes aportadas en los distintos apartados anteriores nos lo corrobora, que su figura sirvió de guía para la continuación de la renovación escenográfica en el panorama escénico tras su muerte.

Como hemos podido comprobar, la modernización del espacio escénico llegaría, en primer momento, con sus propuestas escenográficas vinculadas con el simbolismo que impregnó en el montaje de *Interior* y *¡Viva la vida!* Cabe destacar que también influyó en ella el montaje de *La cena en casa de Simón*, donde Nicolás Massieu y Matos realizó el decorado donde se aprecia claros toques postimpresionistas. Tras estos montajes, Néstor desarrolló distintas propuestas escenográficas relacionadas con el poscubismo, el modernismo, el *art déco* y la ruptura de la cuarta pared.

Finalmente, tras introducir este artista las novedades que había conocido y protagonizado en distintas ciudades del continente europeo en la capital grancanaria, comenzaron a gestarse espectáculos al margen de su quehacer que siguieron las propuestas de las escénicas que preconizó y desarrolló en vida. En ellos se recurrió a artistas plásticos no académicos como responsables de las escenografías que utilizaron lenguajes vanguardistas en sus propuestas, fundamentalmente basadas en la estética de la Escuela Luján Pérez y en el surrealismo, como se evidencia en los decorados que Felo Monzón diseñó para *La zahorina* en 1932 o Santiago Santana para *La bohème* en 1940, respectivamente. No obstante debemos de tener igualmente en cuenta que el peso de las acotaciones de las dramaturgias ha sido una constante que los distintos pintores no pudieron evitar, salvo en excepciones, a la hora de realizar sus diseños escenográficos ya

que los propios dramaturgos hacías las veces de directores y querían ver sobre el escenario el drama tal cual lo habían creado. Ello se comprueba, por ejemplo, en las producciones de los textos de Tomás Morales, Sebastían Suárez León, Domingo Doreste-Fray Lesco, Víctor Doreste, Pancho Guerra o Saulo Torón.

Por tanto, fueron los pintores quienes desarrollaron la renovación escenográfica que se experimentó en los teatros grancanarios. Ellos, a partir de sus convicciones pictóricas, en términos generales, rompieron las caducas escenografías del XIX puesto que plantearon espacios que no calcaban la realidad sobre el escenario y rompían el dominio de la perspectiva y de los ambientes ilusionistas llenos de detalles innecesarios. Sin embargo, fueron decorados realizados fundamentalmente en base a telones pintados. El único artísta de los que tenemos constancia que realizó decorados corpóreos y en tres dimensiones fue Néstor en *Sacrificios* (1913), en *Triana* (1928) y en la *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* (1934). Ello nos da a entender que la otra tendencia de la renovación escénica que tuvo lugar durante los años establecidos en este capítulo y que encabezaron los profesionales de la escena, como Edward Gordon Craig y Adolphe Appia, no fue seguida en nuestro teatro, aunque quizás fueran conocidas ya que Néstor conocía sus ideas y pudiera haberlas divulgado en alguna ocasión.

Por otro lado, la incursión de estos artistas nos ha permitido ser conscientes al mismo tiempo de que el lenguaje de la Escuela disfrutó de una difusión y proyección más amplia de la que habíamos pensado hasta el momento y no limitada a la exposición que tuvo lugar en 1930 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Se explica porque algunos de ellos participaron en montajes que lograron estrenarse en ciudades peninsulares y portuguesas. En estas representaciones recurrieron a esa tendencia que cada uno cada uno materializaba de manera individualizada, pero que en común implicaba la proyección nacional e internacional de esta estética. Ejemplo de ello fue la participación en 1932 de Felo Monzón en el diseñó la escenografía de la zarzuela de *La zahorina*, cuyo estreno absoluto se produjo en el teatro vasco Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Dos años después, en 1934, se estrenó en la misma ciudad, pero en distinto teatro, Teatro Gran Kursaal, la producción *Arrorró* con decorados diseñados por Juan Ismael resultados también del mismo sentido artístico, aunque resultado de su práctica mnemotécnica para crear el paisaje isleño. En 1935, este montaje llegó a estrenarse en las

ciudades portuguesas de Lisboa y Oporto. Más tardíamente, entre 1941 y 1954, esta estética llegó en varias ocasiones a Tenerife de la mano de la comedia costumbrista *Ven acá, vino tintillo* que contó con un decorado de Santiago Satanta, quien representaba uno de los elementos iconográficos más característicos de esta estética, como era el paisaje del risco de Barrio grancanario de San Juan. Este lenguaje continuará en la década de los cincuenta cuando Felo Monzón participé en el *Teatro Insular de Cámara* de El Museo Canario, como abordaremos en el capítulo siguiente.

Conviene que quede patente también en este último apartado reflexivo que las colaboraciones de los artistas plásticos grancanarios en las producciones escénicas tienen lugar en propuestas que costeadas por capital canario. En este sentido, la documentación cotejada nos ha indicado que generalmente son más abundante este tipo prácticas cuando tiene lugar una crisis económica y política, como durante el período de la Grandes Guerras Mundiales y la Guerra Civil Española. Estos hechos provocaron grandes obstáculos para la llegada de compañías líricas y teatrales foráneas a los escenarios debido al colapso que experimentaron los puertos canarios. Aunque favoreció como contrapartida el aumento de eventos escénicos autóctonos y el recurso de artistas plásticos como autores de los ambientes escénicos, como medida de esparcimiento y ocio de la sociedad grancanaria.

Asimismo, la ausencia de un conflicto bélico real en el Archipiélago, implicó que el Bando Nacional dominara todo el conjunto de instituciones y órganos de poder. Entre ellos se encuentra la propia *Sociedad Amigos del Arte de Néstor de la Torre*, como hemos podido comprobar a tenor del destino de muchas de las recaudaciones de los espectáculos que promovió. Pero ello sirvió, como contrapartida, para que durante el desarrollo de la contienda la vanguardia plástica no se viera interrumpida y continuara su experimentación a modo de escenografías teatrales resultadas de la estética de La Escuela Luján Pérezy del surrealismo durante la década de los treinta y cuarenta. Además esta sociedad se convirtió en una propuesta española más de las desarrolladas a partir de la presencia en España de los *Ballet Russes* de Diáguilev en la que se contó con distintos agentes creativos sobresalientes de carácter no académicos y vinculados con la vanguardia y la modernidad para que formaran parte de los distintos elementos que necesarios en la producción de espectáculos, cuya principal protagonista, y aglutinante

del conjunto de artistas que participaron a partir de 1938, fue la polifacética artística Paquita Mesa.

En consecuencia, la realización de este capítulo nos ha supuesto la creación de un discurso nunca antes tenido en cuenta en la Historiografía artística española y canaria puesto que planteamos una nueva perspectiva en la prácticas creativas que desarrollaron los artistas Carlos Luis Monzón Grondona, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Nicolás Massieu y Matos, Manuel Reyes, José Hurtado de Mendonza, Felo Monzón, Juan Ismael, Santiago Santana, Juan Guillermo, Cirilo Suárez y Plácido Fleitas; quienes eran considerados los únicos responsables capaces de llevar a cabo puesta en escena de los espectáculos que se promovieron. La consecución de esta idea no hubiera sido posible sin el análisis de las distintas fuentes de carácter bibliográfico, documental y artístico que hemos encontrado en distintos centros, instituciones, museos y recursos digitales, que nos han facultado también para afirmar que muchos de ellos fueron los auténticos protagonistas, no sabemos si con el pleno uso de sus sentidos y facultades, de la modernización escenográfica de los escenarios grancanarios en el primer tercio del siglo XX.

CAPÍTULO VI. EL ESPACIO ESCÉNICO EN GRAN CANARIA COMO CAMPO DE LIBRE CREACIÓN: 1938-1994

La cronología del capítulo que se desarrollará en las siguientes páginas abarcarán los años que transcurren entre 1938 y 1994, años que comprenden la primera intervención de Sergio Calvo como escenógrafo profesional y la última colaboración de Pepe Dámaso con Gelu Barbu y de Ángel Colomina con la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*. Mas, desde un punto de vista contextual, focalizaremos nuestra atención fundamentalmente en las en las redes interdisciplinares que se desarrollaron en las producciones teatrales que tuvieron lugar en Gran Canaria entre los artistas plásticos y la escenografía durante el período dictatorial del Régimen de Franco.

No pretendemos nuevamente abordar profundamente ese duro momento de nuestra Historia[1477], pero sí apuntar que durante estos años se desarrolló una fuerte represión y control en todos los campos de la vida de los españoles. Además desde un punto de vista económico:

> *"(...) Entre el inicio de la Guerra Civil y el final de la Guerra Mundial, los capitanes generales, con la amplia autonomía de la que gozan primero y, más tarde, con la creación del mencionado Mando Económico, crean y controlan una densa red de organismos de intervención, sobre todo económicos, cuyo efecto inmediato fue anular, de facto, el régimen de libertad comercial canario (...)".*[1478]

La ruptura de la tradicional dependencia exterior comercial de la economía canaria fue consecuencia directa de la implantación de la autarquía como modelo económico por parte de los líderes franquistas. Pese a que sus consecuencias fueron totalmente negativas, se mantuvo vigente hasta prácticamente los años cincuenta, lo que prolongó que los efectos de la posguerra se mantuvieran durante varios lustros:

> *"(...) Desde los años de la Guerra Civil, y sobre todo en los siguientes, se asistió a un hundimiento generalizado de los niveles de vida de la población, a una parálisis de la actividad económica en general y a la comprobación de que el rumbo económico adoptado era incapaz de garantizar una mínima recuperación. Esta situación se tradujo, como se reconocía desde las altas esferas del Régimen, fundamentalmente en un gran*

[1477] Para ello recomendamos la siguiente bibliografía que nos ha servido de base contextual en la elaboración de todo este capítulo: AA.VV. (1991-a); AA.VV. (1995); AA.VV. (2011).

[1478] ALCARAZ ABELLAN y MILLARES CANTERO (1995), p. 525.

incremento del déficit del Estado y en el descenso de la producción agrícola e industrial (...)".[1479]

La mejora de la situación de la población isleña no llegó hasta la década de los sesenta como resultado de la implantación de la terciarización de la economía y de la potenciación de los fenómenos de la construcción y del turismo:

> *"(...) El tipo de crecimiento económico desatado a partir de 1960 ha sido el responsable de la radical transformación de la estructura productiva canaria. La nueva dinámica expansiva se activó a partir de la colocación de las islas en el mercado internacional de servicios como privilegiado destino de sol y playa en el momento que el turismo se convertía en producto de consumo masivo. En este contexto, la actividad turística actuó como como una locomotora económica, a la que prácticamente se engancharon los otros vagones productivos, especialmente todos los servicios que llevaba aparejados la oferta de alojamiento, así como la construcción, provocando auténticos acelerones económicos caracterizados por altos índices de crecimiento (...)."*[1480]

Como aventuramos en el capítulo anterior, creemos que en estos momentos de crisis política y económica también influirán en nuestra investigación ya que fomentará la continuación de la relación de los pintores grancanarios con la creación de espacios escénicos durante los años que tratamos. De modo que no solamente estarán presentes en este capítulo artistas que crearon escenografías durante los años veinte y treinta, como Santiago Santana o Felo Monzón, sino que aparecerán nuevas generaciones, como Sergio Calvo, Pepe Dámaso o Carlos Morón, entre otros, que desarrollarán nuevas relaciones creativas entre las artes plásticas y escénicas mucho más intensas y con mayor compromiso de las que hemos visto hasta ahora; cuyos motivos para acercarse a ella siguen siendo los mismos que la de los artistas del anterior capítulos, es decir, por razones económicas, políticas o de experimentación y reconocimiento público.

En este sentido, la aparición de diversas y nuevas instituciones, asociaciones y compañías promovió la creación una mayor cantidad de producciones escénicas originales y de capital canario en las que se recurrió a los artistas plásticos como los responsables de los

[1479] GUERRA PALMERO y DOMÍNGUEZ PRATS (2011), pp. 435.

[1480] QUINTANA NAVARRO y DÍAZ HERNÁNDEZ (2011), p. 489.

aspectos escenográficos. Entre ellas podemos destacar el *Teatro Español Universitario*, el *Cuadro Artístico de Educación y Descanso,* la asociación de *Amigos del Teatro, Cine y Música,* el *Teatro Insular de Cámara, Teatro de Arte, la asociación de Amigos del Teatro, Cine y Música* o la *Agrupación Atlántida*, entre otros. También podemos establecer su participación en compañías dancísticas, como las promovidas por las figuras de Trini Borrull, Gelu Barbu o Lorenzo Godoy; y en montajes operísticos promovidos por la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*.

En comparación con el capítulo anterior, el aumento de los agentes productores de espectáculos es considerable, pero debe de tenerse en cuenta que la crisis política y económica que supuso la Dictadura de Franco fue mucho más larga y estable en el tiempo que las acaecidas anteriormente. Aunque debemos aclarar que no es nuestra intención analizar en profundidad las trayectorias ni a los intérpretes de estos grupos, pues ello supondría un alejamiento de nuestro objeto de estudio: analizar como los diversos pintores materializaron las propuestas escenográficas de sus producciones.

Cabe destacar que, aunque muchas de las obras que tuvieron lugar durante los años cuarenta y cincuenta fueron productos de capitales privados, no es hasta la década de los sesenta cuando se inició la generalización de la intervención económica de los poderes públicos, fundamentalmente del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y del Cabildo de Gran Canaria, en la promoción de producciones escénicas grancanarias. Ella es la base para que a partir de la década de los ochenta aproximadamente, desde distintos sectores, se les considere, y en ocasiones, se les exija, el apoyo fundamental y necesario en el desarrollo teatral, dancístico y operístico de la Isla.

Por otra parte, durante estas décadas encontraremos también otra diferencia notable con respecto al período anterior, pues por primera vez muchos de los agentes que formaran parte de nuestro estudio denunciaron en los medios de comunicación, algunos de manera periódica y otros puntualmente, las dificultades y la generalizada mala situación del panorama escénico grancanario y las notables deficiencias del Teatro Pérez Galdós.

Ello nos ha permitido saber que, de forma general, y desde el punto de vista de las producciones teatrales, no se produjo en ningún momento el asentamiento de un teatro local canario estable, llegando a tildar el ambiente escénico como desolador[1481]:

> *"Se habla de teatro. Se dice que la ciudad de Las Palmas va a tener su tearto. Pues, ¿no lo tiene ya?, dirán algunos. En efecto, lo tiene, y bien hermoso, por que el Pérez Galdós sin duda es un magnífico teatro. Pero hay que distinguir: se llama teatro al edificio destinado a la representación de obras dramáticas, y también se llama teatro la práctica en el arte de representar comedias. Y en este último sentido muy bien saben los habitantes de esta capital que no hay práctica (...)."*[1482]

Pese a los intentos de los grupos antes mencionados para solventar esta situación[1483], se justifica la ausencia generalizada de la actividad teatral debido a múltiples razones, como el aislamiento político de España que evitó la llegada de compañías foráneas, el desarrollo difusión del cine y la televisión, la poca valoración del público, los escasas ganancias económicas que suponían en comparación con la gran inversión que implicaba cada montaje, la ausencia de actores y actrices profesionales y la inexistencia de una escuela de teatro[1484]. En este duro contexto, los dramaturgos canarios tuvieron que sortear numerosos obstáculos para ver sobre los escenarios sus historias, como lo evidenció Orlando Hernández, uno de los más importantes dramaturgos canarios de estos años, en siete artículos publicados entre enero y febrero de 1971 en el *Diario de Las Palmas*[1485] donde trata sin ningún tapujo la problemática del teatro canario:

[1481] A.Q.P. (04-03-1955), p. 2; BERLAMINO (13-10-1968), p. 19; LEZCANO (1996), pp. 9-24; ROS ANDREU (20-06-1965), p. 7.

[1482] ROS ANDREU (20-06-1965), p. 7.

[1483] Es en estos grupos donde los artistas que forman parte de nuestra investigación desarrollaron su labor como responsables de las escenografías de las distintas producciones en las que participaron.

[1484] GIL MORET (18-03-1955), p. 2; HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (03-04-1971), p. 3; OJEDA (10-10-1968), p. 3; PERDOMO AZOPARDO (14-04-1971), p. 31; R (13-02-1941), p. 4; RODRÍGUEZ DEL PINO (26-07-1965), p.8; S.R. (31-03-1971), p. 10.

[1485] HERNÁNDEZ (21-01-1971), p. 9; HERNÁNDEZ (22-01-1971), p. 16; HERNÁNDEZ (25-01-1971), p. 15; HERNÁNDEZ (29-01-1971), p.17; HERNÁNDEZ (02-02-1971), p.29; HERNÁNDEZ (05-02-1971), p. 31; HERNÁNDEZ (09-02-1971), p. 10.

"(...) Por lo que concierne al autor teatral en nuestras islas, viene a resultar tan inocuo producto en la aceptación, que si dentro de la panorámica literaria nacional ha sido siempre el protomártir, en tan estrecho terreno como el nuestro nace ya asfixiado sin un posible respiradero. Por ello, del capítulo autor damos todo por dicho, aunque sepamos la angustiosa agonía en que se debaten algunos de nuestros positivos valores jóvenes e ignorados, cuyos intentos permanecen en libretos cerrados sin llave alguna, porque más que dispuestos estarían a darlos a cualquier clase de luz, ya que aunque se obtuviese "el quinqué del estreno, a nada positivo conduciría."[1486]

En cuanto a las producciones relacionadas con la danza, será durante estas décadas cuando se conciban espectáculos netamente isleños a partir de las labores desarrolladas por los bailarines Trini Borrull, Gelu Barbu y Lorenzo Godoy, responsables de promover este tipo de espectáculos en Gran Canaria y quienes acusaron la escasa presencia de esta rama en el panorama escénico de la Isla, así como los inconvenientes de los bailarines para formarse como tal en el archipiélago y la necesidad del apoyo de los órganos de gobiernos en la difusión y promoción de los espectáculos dancísticos[1487].

Por su parte, la constitución de los *Amigos Canarios de la Ópera* a finales de los sesenta supuso la estable creación de anuales festivales de óperas que se mantienen hasta la actualidad y cuya presencia en los medios de comunicación ha sido una constante ofreciéndonos información sobre su gestión y dificultades económicas[1488].

Asimismo, en esta mayor reflexión sobre el ambiente escénico grancanario que se realiza durante esos años desde los medios, también se cuestiona la carencias técnicas que presentaba el Teatro Pérez Galdós, el principal teatro de la ciudad, capital de la isla y de

[1486] HERNÁNDEZ (21-01-1971), p. 9

[1487] << Ingreso de Lorenzo Godoy en el Museo Canario>> (06-11-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 6; A.C. (07-11-1982), p. 3;BERNALDO DE QUIROS (21-11-1984), p. 4; M.J. (21-12-1983), p. 25; O'SHANAHAN (05-11-1972), p. 8; LEÓN BARRETO (30-04-1982), p.15; CODAX (25-08-1994), pp. 30-31.

[1488] BALBUENA (02-02-1992), pp. 48-49; LEÓN BARRETO (24-03-1974), pp. 4-5

la provincia, sobre todo en materia luminotécnica; así como su necesidad de mejora y adecuación a las nuevas realidades escénicas[1489]:

> *"(...) fue también una decepción contemplar la pobreza del material escénico del Teatro Pérez Galdós. Creo que sólo había una cámara azul y otra negra, y los focos –que no llegaban a media docena- eran más bien grandes latas con una bombilla dentro (...)."*[1490]

En este sentido, teniendo en cuenta estas reflexiones que se realizan sobre el hecho teatral, la escenografía en el marco cronológico establecido continuará siendo tratada en los medios de una manera marginal en comparación con otros aspectos que forman parte de un espectáculo. Aunque a medida que transcurra el tiempo los términos *pintor escenógrafo* y *decorador* comenzaron abandonarse para consolidarse definitivamente a partir de la década de los setenta el de *escenógrafo* para aludir al creador de escenografías.

En cualquier caso, nuestro objetivo fundamental será seguir arrojando luz a la relación que mantuvieron los pintores con la creación de escenografías en Gran Canaria. Para ello abordaremos en los primeros apartados de este capítulo la relación de artistas plásticos en las obras teatrales de carácter textual; luego en las producciones dancísticas; y, finalmente, en los espectáculos líricos. Tras ello dedicaremos un apartado final donde reflexionaremos sobre los logros alcanzados en este capítulo.

Por último, debemos afirmar que en el imaginario de los agentes teatrales de la época se les consideraba todavía los auténticos responsables de los espacios escénicos, como afirmó Orlando Hernández en uno de sus artículos:

> *"(...) Decoradores de la talla tenemos hasta la abnegación, encabezados por la inolvidable huella de Néstor Martín-Fernández de la Torre, y hoy vigentes en pintores de la talle de Carlos Morón, Santiago Santana, Sergio Calvo, Dámaso o el mismo Felo*

[1489] <<Trini Borrull y su coreografía de El Amor Brujo>> (21-11-1954). D*iario de Las Palmas*, p.6; O'SHANAHAN (05-11-1972), p. 8; R.M.C. (06-07-1963), p. 2; RODRÍGUEZ SUÁREZ (17-12-1975), p. 8.

[1490] LEZCANO (1996), p. 40.

Monzón, porque estamos seguros que cualquiera de nuestros pintores estaría dispuesto a prestar su colaboración(…)."[1491]

Es muy interesante que este autor dramático aluda a artistas de antes de la guerra y a la nueva generación que surgió tras ella. Todos serán los grandes protagonistas de las siguientes páginas ya que desempeñaron los cambios que tuvieron lugar en los círculos artísticos entre los años cuarenta y ochenta del siglo pasado. Restablecieron el ambiente artístico tras la contienda; participaron en lo que se ha dado a llamar las segundas vanguardias; alentaron los interesantes debates estéticos entre los partidarios de la figuración y la abstracción; formaron nuevos grupos, como el grupo *LADAC* o *Espacio;* y fueron proclives a la recepción de las nuevas corrientes que llegaban del exterior, como el arte pop, el arte pobre o el arte conceptual[1492]. La relación de todas estas cuestiones se trataran cuando abordemos cada una de las intervenciones escenográficas que realizaron nuestros artistas. Pero creemos que es relevante confirmar que prestaremos también atención a la posible relación y vinculaciones entre la escenografía nacional y grancanaria, fundamentalmente con la obra Pepe Dámaso, como podremos comprobar cuando analicemos su aportación.

[1491] HERNÁNDEZ (05-02-1971), p. 31

[1492] BOZAL (1992); CALVO SERRALLER (2014); CARREÑO (1990); CASTRO MORALES, PERALTA SIERRA y QUESADA ACOSTA (2011); GONZÁLEZ (2015); NUEZ SANTANA. (1995).

1. La aparición de un nuevo escenógrafo en los años cuarenta: Sergio Calvo

El inicio de este sexto capítulo tiene como punto de partida la figura del polifacético artista Sergio Calvo González (1920-2010). No es ninguna arbitrariedad incluir su labor como creador de escenografías teatrales a partir de este momento puesto que disfrutó de una formación escénica directa de los dos auténticos escenógrafos grancanarios de principio del siglo XX: Néstor Martín-Fernández de la Torre y Carlos Luis Monzón Grondona. Ello lo convierte en el nexo de unión entre las generaciones escénicas del pasado y del futuro y en una de las grandes figuras en el campo que tratamos desde prácticamente los últimos años de la década de los treinta hasta los ochenta.

De modo que se le puede considerar heredero directo de las puestas en escenas que se desarrollaron antes de la Guerra Civil Española. No obstante, aunque nos encontremos entre sus montajes evidencias de tal afirmación, sobre todo en los desarrollados en los primeros decenios, y que atenderemos en este apartado, también podremos comprobar que a lo largo de su dilatada trayectoria teatral promovió toda una serie de espectáculos innovadores que nunca antes se habían visto en la Isla, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

En general, y salvo excepciones[1493], la figura de Sergio Calvo ha pasado inadvertida para la Historiografía artística canaria[1494]. Pese a ello, en vida gozó de ciertos reconocimientos,

[1493] En 1988, el investigador e Historiador del arte Orlando Britto realizó su memoria de licenciatura sobre la creación pictórica de Calvo. Se trata de una faceta de su quehacer que, aunque en sus primeros años gozó de cierta demanda, y participó en alguna exposición, tanto individual como colectiva, fue desarrollada fundamentalmente en el ambiente íntimo de su casa. Por ello, el conjunto de sus lienzos, bocetos de escenografías, figurines y otras fuentes fundamentales para estudio de su trayectoria artística se conservan en la colección particular Calvo Hernández. Nosotros hemos tenido la suerte de poder visitarlo y nos han permitido incluir en nuestro trabajo todas las fuentes artísticas que incluiremos en nuestro estudio. Desde aquí agradecemos todas las facilidades que la familia del artista nos han ofrecido para documentar y dar a conocer la faceta de escenógrafo de Sergio Calvo.

[1494] Fundamentalmente, la documentación sobre sobre su biografía y formación la hemos realizado partir del estudio de Britto y del catálogo de la exposición que organizó Jonathan Allen en 2017 con el título *Los Pasos Perdidos* en el que intentó recuperar la obra plástica de varios artistas, entre ellos la de Sergio Calvo, Carlos Morón y Cirilo Suárez. También importante han sido las fuentes hemerográficas, en el que aparecen

como el ser nombrado Hijo Predilecto de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1994 y ser premiado con el Maximino de las Artes Escénicas y el Can de Plata por parte del Cabildo de Gran Canaria en 2009.

Sin embargo, consideramos que su labor artística aún requiere de un profundo estudio, siendo nuestro objetivo en esta investigación dar a conocer, contextualizar y analizar su faceta como diseñador y creador de decorados, pues como afirmó Orlando Britto:

> *"Sobre su participación como escenógrafo en numerosísimas obras de teatro, comedias, zarzuelas y óperas, existe suficiente material como para elaborar otro trabajo paralelo al que estamos exponiendo. Su labor de escenógrafo es probablemente la que más renombre público le ha reportado (...)."* [1495]

Entre las otras facetas y actividades artísticas que desarrolló a lo largo de su vida[1496], destacamos la dirección teatral, la pintura[1497], el dibujo, el muralismo (como los de los

---

diversas notas biográficas y entrevistas de nuestro artista: <<Sergio Calvo, pintor y escenógrafo>> (18-10-
2010). *La Provincia-Diario de Las Palmas*, p. 56; BALBUENA (12-07-1984), p. 24; HERNÁNDEZ (18-02-1990), pp. 16-17; M.J. (12-06-1983), p. 5; MORENO (04-08-1985), pp. 28-29; PUENTE (26-09-1980), p. 4.

[1495] BRITTO (1988), p. 66.

[1496] En una entrevista que nos concedieron las hijas de Sergio, Ana María y Pastora Calvo Hernández, el día 11 de febrero de 2016, nos afirmaron que su padre no vivió del arte, sino que se dedicó a diferentes negocios que le proporcionaron los recursos económicos suficientes para mantener a su familia. Ana María nos comentó que su padre: "(…) *no creía en el arte como negocio, o no lo entendió. No dejó nunca de pintar y la prueba está en su obra pictórica (...).".* Y Pastora nos aclaró las diferentes actividades a las que se dedicó: "*Su empresa familiar estaba dedicada a la venta de coches. Además tenía fincas en el que cultivaba tomates. En Tejeda, por ejemplo, trabajó también la almendra siendo el primero que llevó la máquina de partir las almendras al municipio. Y luego se dedicó a la construcción cuando comienza el turismo en Canarias. Con José Bosh Millares, mi padre y un socio catalán construyeron El Costa Canaria. Mi padre dirigió la obra, diseñó todas las maderas y jardines".*

[1497] Su obra pictórica se enmarca de manera global dentro de las tendencias figurativas del siglo XX. En un principio siguió los presupuestos tipistas de Néstor pero llegó a experimentar en los años cincuenta con el arte informalista y desde los sesenta se asienta definitivamente en representaciones figurativas con tintes expresionista donde inicio su *Tetralogía de las Masas*. No obstante, su pintura la desarrolló en el ámbito privado, siendo la única que presentó de manera pública, tanto en exposiciones como demandada por

Hoteles Costa Canaria y Bellesmen), el diseño urbanístico, el diseño de alfombras para el *Corpus Christi*, la gestión cultural y la reflexión sobre diversos temas artísticos mediante ensayos, artículos de prensa y conferencias[1498]. Mas la falta de estudios sobre su trayectoria han provocado como consecuencias que toda su dedicación creativa se limite a su dicipulazgo de Néstor [1499] que, aunque en ocasiones fuera fomentado por él mismo, ha supuesto una infravaloración de la calidad artística de su propia obra.

Según hemos podido comprobar, inició su carrera pública como escenógrafo durante la propia Guerra Civil Española y la desarrolló fundamentalmente en el posterior Régimen de Franco y la Transición Española; lo que subraya su constante capacidad de reinvención y su carácter tenaz y polifacético, pues fue víctima de un duro contexto en el que dedicarse a la creación era muy complicado. En este sentido, su carrera se limitó al ambiente isleño y, basándonos en sus propias declaraciones al escritor Orlando Hernández, no desarrolló ningún cargo oficial ya que decidió no inscribirse o vincularse públicamente con ninguna tendencia o partido político[1500].

En cuanto a su formación, su interés y afición por el mundo del arte partió de su propio seno familiar y por la coyuntura de haberse criado en el barrio histórico de Vegueta[1501]. Parece ser que desde niño practicó música, dibujo, pintura y teatro[1502]. Recibió clases de música de Agustín Hernández y, antes de conocer a Néstor, se había formado en la escuela

---

algunos sectores sociales, la influenciada directamente por Néstor que desarrolló en la década de los cuarenta.

[1498] CALVO (1997); CALVO (2005).

[1499] ALLEN (2008), p. 101.

[1500] HERNÁNDEZ (1990), p. 16. Aunque en otras declaraciones realizadas cinco años antes a Martín Moreno, Calvo afirma que estuvo afiliado a la FUE (Federación Universitaria Escolar) y a las Juventudes Comunistas, llegando a ser detenido por la policía tras leer un panfleto en defensa de la República. Véase: MORENO (04-08-1985), pp. 28-29.

[1501] HERNÁNDEZ (1990), p. 16; MORENO (04-08-1985), p. 28.

[1502] Britto afirma, en la página diez de su estudio que, junto a sus hermanos y amigos, a modo de juego, Sergio creó su primer decorado teatral en el desván de su casa.

de Federico Valido, en la que permaneció hasta los once años. También frecuentó la Escuela Luján Pérez[1503], en la que estuvo muy poco tiempo cuya misión fue:

> *"(...)de limpia pinceles y recoge barro, compartí mis inquietudes, casi infantiles, con los para mí ya maestros Gregorio López, Felo Monzón, Plácido Fleitas, Domingo y Simón Doreste, Santiago Santana, Juan Ismael, y otros más (...)."*[1504]

Pronto dejó la mítica escuela e ingresó en el Instituto Pérez Galdós para cursar sus estudios de bachillerato donde recibió la docencia del dibujo de Mariano Laforet y Nicolás Massieu y Matos[1505].

No fue hasta 1937 cuando Sergio, con tan solo diecisiete años, conoció a Néstor y se convirtió en su discípulo, quien fue la persona clave que acabó por convencerle y apoyarle en su dedicación por la creación artística:

> *"(...) En fin, que no me encontraba, y para influir más en esta decisión, en 1937 conozco al pintor Néstor con motivo de la fiesta del estudiante y me encuentro con un mundo, que es la pintura, y la revalorización insular. Néstor va a hablar con mi padre, sabiendo que en los estudios tenía matrícula de honor en todo, cuando le dije que no quería seguir estudiando porque quería dedicarme a la pintura, a organizar teatro, a vivir otras actividades, porque estudiando me sentía vacío; en vez de rasgarse las vestiduras me dijo: Tú piénsalo, y a la semana siguiente volveremos a hablar, pero no se enfadó siquiera. (...) Pues a la semana siguiente — yo casi ni me atrevía a recordárselo— y fue él quien me dijo: Bueno, Sergio, hoy se cumple la semana; ¿qué has decidido? Y mi contestación fue que seguía lo mismo, que quería dejar los estudios para dedicarme a la pintura. Y él, que era profesor, lo comprendió y me dio su permiso para dedicarme a mis compromisos, sin ideario político definido, pero sí con un gran concepto democrático y una demostrada actividad (...)."*[1506]

Podríamos presuponer que Sergio había aprendido todo lo referido al manejo y técnica del dibujo y la pintura en las mencionadas escuelas. Pero su encuentro con Néstor supuso

[1503] HERNÁNDEZ (18-02-1990), p. 17.

[1504] CALVO (10-03-1985), p. 28.

[1505] BRITTO (1988), pp. 10-11.

[1506] HERNÁNDEZ (18-02-1990), p. 16

el punto de partida que marcó su inicial trayectoria artística y la persona fundamental en su formación escenográfica ya que colaboró como su ayudante en todos los montajes que realizó desde entonces hasta su muerte en 1938. Ello le permitió adquirir todos los conocimientos referidos a la iluminación teatral, la creación y confección de telones pintados y decorados corpóreos, la relación entre estos y los intérpretes, así como referencias de los acontecimientos e hitos teatrales que habían tenido lugar los últimos treinta años ya que Néstor había sido uno de sus protagonistas.

Además, esta enseñanza directa le permitió ingresar en los círculos culturales del momento que, según las propias palabras de Calvo, tras la desaparición de su maestro, le vieron como el continuador de su estela:

> *"(...) Yo entraba en el estudio de Néstor aproximadamente a las nueve o nueve y media de la mañana; a esa hora más o menos se levantaba él, y ya no salía hasta las tantas. Algunas veces nos tomábamos un bocadillo en ese kiosco tan bonito que está en el parque de San Telmo, y allí nos comíamos algo. De allí nos íbamos, o a la academia de García Romero o a nuestras tertulias, a las que yo asistía con diecisiete años. La academia estaba donde está hoy Almacenes Cuadrado, un caserón antiguo en pleno corazón de Triana, que albergaba a una coral extraordinaria. A esta tertulia asistían —entre otros— gente de la talla de Víctor Doreste, Pancho Guerra, Perico Perdomo Acedo, Pascasio Trujillo, Federico Sarmiento, Luis Doreste Silva... Toda una cultura y una gente que me doblaba la edad. Unas amistades que al morir Néstor vieron en mí a su continuador, por lo que tengo manuscritos de Pedro Perdomo, de Luis Doreste Silva, y otros, que deseaban que yo les estrenara sus obras. Hasta tal punto que yo me negaba rotundamente a llevar a escena obras, como no fueran de autores canarios. Quedé impregnado del espíritu de Néstor, al que se considera precursor de la canariedad, tanto en folclore como en pintura, teatro, defensa del paisaje y visión de un turismo, que al normalizarse la situación tendría que venir y habría que prepararse para recibirlo y conservarlo (...)."*[1507]

Por tanto, considerando que la formación escénica de Sergio Calvo comenzó con Néstor, y aunque en un principio intentó seguir sus modelos, lo cierto que es que desarrolló un camino como escenógrafo totalmente propio, original y que le llevó a convertirse en una

[1507] HERNÁNDEZ (18-02-1990), p. 16

de las primeras figuras de la escena canaria del siglo XX. Así que nuestro propósito a continuación es dar a conocer y analizar esta trayectoria e integrarla en la red de personalidades, contextos y hechos que participaron en el devenir de nuestro espacio escénico teatral.

1.1. Ayudante de Néstor Martín-Fernández de la Torre y Carlos Luis Monzón Grondona

El punto de partida de la relación de Sergio Calvo con el mundo del teatro se encuentra en su estancia como alumno del Instituto Pérez Galdós. En este centro docente se celebraron algunos eventos que se dieron a llamar *La Fiesta del Estudiante* o *La Fiesta del Libro*. Se trataban veladas artísticas donde tenían cabida diversos números que protagonizaban los propios alumnos. Parece ser que estos actos contaron con la colaboración de los profesores del centro, entre los que se encontraba Agustín Espinosa, y que la presencia de nuestro artista fue bastante activa en ellos.

Según hemos podido averiguar Calvo participó como responsable de la decoración en *La Fiesta del Estudiante*[1508] celebrada el 21 de febrero de 1936 en el propio instituto[1509]. También participó en *La Fiesta del Libro*, celebrada el 23 de abril de 1937 en el Teatro Pérez Galdós, en honor del aniversario de la muerte del escritor Miguel de Cervantes[1510]. Se representaron diversos actos, se recitaron poemas y se escenificaron algunos pasajes de la obra del alcalaíno, como parte del *Quijote*.

Sergio participó como actor, confeccionó las decoraciones a base de telones pintados y realizó los dibujos de las ilustraciones. Pero quizás lo más importante de esta participación radica en que se produjo su primer contacto con Néstor:

> *"(...) Durante el descanso, haciendo valer nuestro carácter de periodistas, nos asomamos un momento al escenario del <<Pérez Galdós>>. Hay allí una algarabía de voces de todos los tonos y de trajes de todos los colores. Acertamos a cazar al alumno*

[1508] BRITTO (1988), p.11

[1509] (20-02-1936), p. 3; (21-02-1936), p. 4.

[1510] <<En el Teatro Pérez Galdós. La velada de los estudiantes del Instituto. Las fiestas de la Nueva España>> (27-04-1937). Falange, pp. 3-4.

Sergio Calvo González, que tan bien acaba de hacer el elogio de Miguel de Cervantes. Es un muchacho dinámico, inquieto, que gesticula acentuadamente hasta poderse hacer entender sin palabras.

Su conversación es rápida y suelta, y por él nos enteramos de detalles caídos más atrás del texto del programa y de los bastidores del escenario. Sergio Calvo González ha sido el que ha pintado las decoraciones del poema dramático <<¡A la guerra!>>, que ocupa toda la segunda parte. El ha hecho también los dibujos que ilustran el programa.

Pero esto no me lo ha dicho ya él—Sergio Calvo—, sino <<Néstor>>—nuestro gran <<Néstor>>—, a quien ha echado la culpa Sergio Calvo González del éxito todo de la fiesta. Porque, según parece, por acertada solicitación (y nunca la palabra <<acertada>> se ha empleado con más exactitud) del Director del Instituto, <<Néstor>> ha sido el asesor, controlador e inspirador de todo en esta velada de estudiantes de la Nueva España.

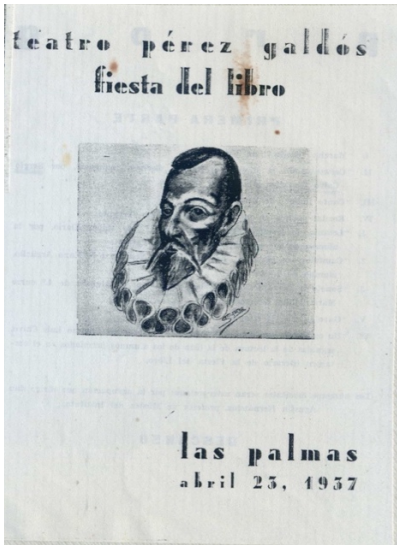
Bajo la experta dirección de Néstor se han construido decorados, trajes y telones, se han ensayado escenas, se han resuelto problemas de luz y de interpretación de personajes literarios o de héroes históricos (...).''[1511]

En la colección particular Calvo Hernández se conserva ese programa que se alude la crónica del periodista [Fig. 1] donde se reproducen cuatro escenas relacionadas con el acto de *Don Quijote* y que presentan los siguientes títulos: *Don Quijote se pone a tocas las paredes*, *Téngase todos que vengo mal ferido*, *Su majestad ha hecho bien, como prudentísimo* y *Gracias caballeros cabreros. Y tú Sancho amigo.* En la portada del mismo aparece un supuesto retrato de tres cuartos del propio Cervantes y que recuerda a *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco.

No cabe duda que lo primero que llama la atención en estos dibujos es el gran control de la perspectiva y de la profundidad que maneja Sergio Calvo con tan solo diecisiete años. También destaca que todos ellos se encuentran firmados, lo que nos demuestra su ya propia consideración como artista que defiende y protege la autoría de su obra. Por otro

[1511] <<En el Teatro Pérez Galdós. La velada de los estudiantes del Instituto. Las fiestas de la Nueva España>> (27-04-1937). Falange, p. 4.

lado, conviene considerar que es evidente la fuerte influencia de Néstor puesto que, si los comparamos con algunos de sus propios bocetos, podemos comprobar que se inspira directamente de los de *El fandango de candil* y de *Don Giovanni*. Cabe destacar que constituyen las fuentes artísticas más antiguas de la trayectoria de nuestro artista.



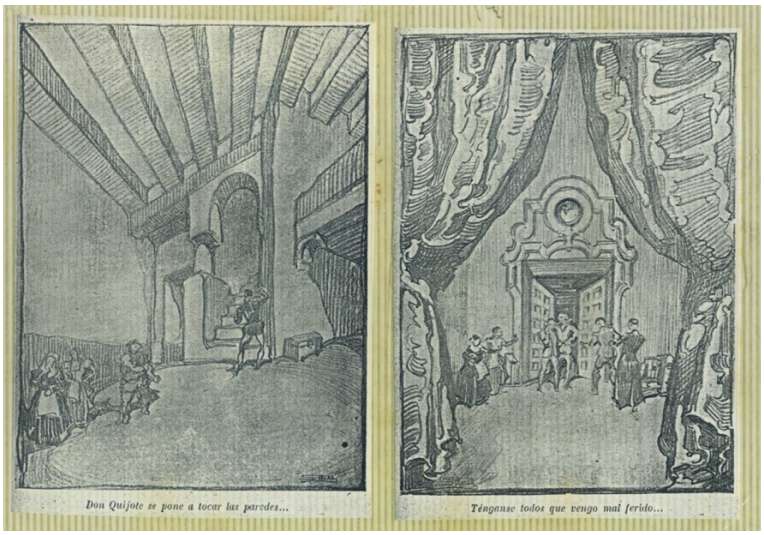




Fig. 1 Programa de mano de *La Fiesta del Libro* con escenografía de Sergio Calvo. 1937. Colección particular Calvo Hernández

Como hemos podido comprobar también en el extracto anterior, las críticas confirman que Calvo crearía una puesta en escena basada en telones pintados. Ello nos permite afirmar que su personalidad escenográfica partió de una concepción ligada a la plástica; algo que, por el contrario, tampoco debe extrañarnos puesto que estaría influenciado por el propio Néstor, la formación inicial de Calvo relacionada con el dibujo y la pintura y los recursos económicos que dispondría la organización del evento.

En cualquier caso, lo realmente importante es que tras este encuentro Sergio recibió y aceptó el consejo de Néstor para que abandonara sus estudios y se dedicada al mundo del arte y del teatro como él mismo confesó en 1990 a Orlando Hernández. Desde entonces se convirtió en su discípulo, el único que los investigadores reconocen de manera oficial y unánime, colaborando con él de manera activa en los montajes de *La verbena de la Paloma,* estrenado en octubre de 1937, y en la *Gran Fiesta Pascual de la Isla*, en diciembre de 1937, antes de que falleciera en los primeros meses de 1938[1512].

Sin duda alguna, y estamos convencidos, aunque carezcamos de fuentes que puedan afirmárnoslo, que la cercanía de Sergio con Néstor supondría la adquisición por parte del joven de toda una serie de conocimientos y saberes de carácter escénicos de carácter

[1512] ALMEIDA CABRERA (1995), p. 62 y 156.

vanguardistas que constituyeron los cimientos de su formación como escenógrafo. Sería consciente de la importancia de la figura del pintor en la escena; de la mayor influencia que podría ejercer el escenario en detrimento de las salas expositivas; de lo innecesario que era seguir a raja tabla las acotaciones de los dramaturgo a la hora de comprender y poner sobre el escenario sus texto; y que el arte teatral implicaba una perfecta comunión entre todos los agentes creativos que participan en él.

Además de todo ello, también habría podido conocer de primera mano los acontecimientos escénicos y sus principales representantes que transformaron la puesta en escena europea durante el primer tercio del siglo XX..

De modo que podemos presuponer que Sergio Calvo adquirió una formación teatral de alto nivel. Mas, aunque no tengamos constancia sobre qué podrían hablar maestro y alumno, es bastante lógico pensar que Néstor vertiera toda su sabiduría en aquel que estuviera interesado en una rama del arte en el que fue un genial exponente.

Sin embargo, esta formación teatral y escenográfica que Calvo recibió, vinculada con la vanguardia escénica , se vio también complementada con una formación ligada a la tradición ochocentista ya que en 1938 ayudó a confeccionar unos decorados en base a los diseños de Carlos Luis Monzón Grondona para el montaje de *El divino impaciente*, de José María Pemán, que produjo el *Cuadro Atenas*, presidido por Sebastián Suárez León, en abril de 1938 en el Teatro Pérez Galdós[1513].

Todo este bagaje formativo que Calvo adquirió del hecho teatral nos demuestra que su dedicación profesional como escenógrafo se produjo de forma consciente y que fue a través de esta rama con la que presentó por primera vez en la vida pública grancanaria y la que le permitió abrir las puertas para su consolidación como artista polifacético.

En definitiva, consideramos que a partir de las enseñanzas que recibiría de Néstor y de Monzón Grondona, entre los diecisiete y dieciocho años, últimos años de su adolescencia, Calvo dispuso de toda una serie de recursos formativos sólidos para desarrollar una

[1513] <<El arte teatral en Las Palmas. En vísperas del estreno de El Divino Impaciente>> (18-04-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

escenografía propia y única, que adaptó en todo momento a las circunstancias de cada caso, como podremos comprobar a continuación.

1.2. Primeros montajes como escenógrafo autónomo: finales de los años treinta y la década de los cuarenta

Los datos y fuentes manejadas que a continuación mostraremos confirman que Sergio Calvo fue el único responsable de todos los diseños escenográficos en los distintos montajes en los que participó desde 1938. De este modo, con esta actitud, a pesar de su corta edad, pues tan solo contaba con dieciocho años de edad, y a tenor de la gran cantidad de montaje en los que participó en la década de los cuarenta que hemos documentado, demostró su gran madurez como artista ya que desde entonces no estuvo bajo el servicio o dirección de ningún otro escenógrafo.

El primer montaje en el que participó como único escenógrafo tuvo lugar en una nueva edición de *La Fiesta de Estudiante* organizada por el Instituto Pérez Galdós, celebrado el 7 de marzo de 1938, en el Teatro Pérez Galdós[1514]. Apoyado por las autoridades franquistas, como los anteriores eventos del centro, se celebraron varias actuaciones de distintos tipos. Aunque el principal acto fue la representación de *Cuando las Cortes de Cádiz*, de José María Pemán. La autoría de su decorado fue afirmada en la prensa de la siguiente manera:

> *"(…) Vestuario y decorados, acertadísimos. Consignemos el nombre de Sergio Calvo, el discípulo último de Néstor, en la concepción y realización del ambiente visual de Cuando las Cortes de Cádiz."*[1515]

Las fuentes hemerográficas no nos proporcionan ninguna pista sobre el tipo de decorado que habría realizado. Pero creemos que desarrollaría una puesta en escena basada en telones pintados tras observar los dos bocetos escenografía que Orlando Britto reconoció en su estudio[1516] [Figs. 2 y 3] y que los identifica con este título y los data también en la

[1514] <<Programa de La Fiesta del Estudiante>> (03-03-1938). *Falange*, p. 3

[1515] N. (09-03-1938), p. 4.

[1516] Cabe destacar que, aunque su memoria de licenciatura tiene como tesis fundamental el análisis de la trayectoria pictórica de Sergio Calvo, también prestó atención a su labor como escenógrafo.

misma fecha. Ambos se representan el interior de una fortaleza desde distintos puntos de vista, en plena noche y denotan una preocupación feroz por conseguir el dominio de la perspectiva.

No obstante, tras la lectura de la obra de Pemán, no hemos podido reconocer a qué acto o actos se utilizaría estos bocetos ya que no se identifica con ninguna de las acotaciones que estableció el dramaturgo[1517]. Reconociendo veraz la identificación de Britto, pues contó con la colaboración del propio artista, podríamos suponer que Calvo realizaría el decorado sin seguir las indicaciones del autor. Esto es, sin duda alguna, uno de las principales reivindicaciones de los escenógrafos renovadores de principios de siglo. Pero que no podemos afirmar con rotundidad debido a la inexistencia de otras fuentes que nos permitan corroborarlo.



Fig. 2. Calvo, S. *Boceto de Escenografía para Cuando las Cortes de Cádiz de José María Pemán*. 1938. Gouache sobre papel. 27x39 cm. Archivo familiar Calvo Hernández.

[1517] PEMÁN (1968)



Fig. 3. Calvo, S. *Boceto de Escenografía para Cuando las Cortes de Cádiz de José María Pemán*. 1938. Gouache sobre papel. 27x39 cm. Colección particular Calvo Hernández.

La siguiente producción en el que intervino fue una producción de la *Masa Coral de Gran Canaria* para conmemorar el segundo aniversario del Movimiento Nacional y cuyos beneficios estaban destinados para la asistencia al Frente, Hospitales y las clases que sostenía la Academia de Música y Declamación de Gran Canaria.

Estrenado 23 de julio de 1938 en el Teatro Pérez Galdós[1518], se trataba de una velada donde tuvieron cabida diversos actos dirigidos por José García Romero y musicalizados por José Moya. Se representaron el cuadro segundo de las zarzuelas *La Reina Mora*, *Gigantes y Cabezudos* y *Molinos de Viento* y el entremés de los Hermanos Quinteros *Solico en el Mundo*. La presentación de nuestro artista se produjo de la siguiente manera:

> *"(...) Sergio Calvo, nuestro joven pintor escenógrafo discípulo del ilustre malogrado NÉSTOR, ha pintado unos magníficos decorados, verdaderos aciertos de colorido y ambiente, que sin duda alguna llamarán la atención del público."*[1519]

[1518] <<En el teatro Néstor prepara una gran fiesta pascual>> (15-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2. <<En el Teatro Pérez Galdós>> (20-07-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1519] <<Teatro Pérez Galdós>> (21-07-1938). *Falange*, p. 6.

No cabe duda de la gran relevancia con la que se le reconoció la autoría de su trabajo y que nos posibilita reafirmar el carácter de su escenografía en sus primeros años, basada en telones pintados. Además, es interesante destacar que desde este momento se respete su condición como profesional del espacio escénico ya que su nombre aparece en los carteles publicitarios del acto[1520].

Obviamente, debido a la naturaleza del acto, fue un éxito de crítica. Pero, a pesar de que se explayan en elogios y detalles de muchos aspectos, el trabajo de Calvo tan solo es enjuiciado positivamente[1521]. Lo que nos prueba la continuidad de la escasez de descripciones y de la poca atención que las críticas presentan ante el espacio escénico.

El último montaje de 1938 en el que colaboró fue para el llamado *Cuadro de Atenas* que produjo *Una americana para dos*[1522], juguete cómico de Antonio Paso y Valentín de Pedro, que dirigió Sebastián Suárez León, presidente de la institución. Se estrenó el 17 de septiembre de 1938 en el Teatro Pérez Galdós[1523]. Fue patrocinado por el Ejército del Bando Nacional y los beneficios estaban dirigidos a los mutilados de Guerra[1524]. Como en el anterior caso, fue un éxito de crítica[1525] en el que se reconoce la figura de Calvo pero

[1520] <<Cartel de La Reina Mora, Gigantes y Cabezudos y Molinos de Viento>> (24-07-1938). *La Provincia*, p.5.

[1521] <<Anoche en el Galdós. Un éxito de Arte>> (24-07-1938). *La Provincia*, p. 10.; <<En el Galdós>> (26-07-1938). Falange, p. 7.

[1522] En esta ocasión, como sucedió durante la época Paquita Mesa, se desarrolló una campaña publicitaria singular puesto que antes del estreno se publicó en prensa, insertado entre otros textos, el siguiente reclamo: *"¿1 americana para 2?"*. Véase la edición de *La Provincia* publicado el cuatro de septiembre de 1938.

[1523] <<El sábado próximo se presentará de nuevo en el Pérez Galdós el Cuadro Atenas>> (14-09-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2..

[1524] <<Una americana para dos>> (15-08-1938). *Falange*, p. 2.

[1525] En esta ocasión, el éxito es bastante más acertado ya que se representó en nuevas ocasiones, no solo en el Teatro Pérez Galdós, sino también en el Cine Cuyás durante el mes de octubre de 1938. Véase: (08-10-1938), p. 7.

su trabajo simplemente es juzgado positivamente sin ningún atisbo de cualquier otro comentario o descripción sobre su creación[1526].

Al año siguiente, Sergio Calvo trabajó de manera cercana con dos grandes figuras del teatro nacional e isleño, como son los hermanos Josefina y Claudio de la Torre, en la adaptación teatral *El Enigma de los ojos grises*. Escrito por Laura Cominges, se trataba de una novela policiaca publicada por *La Novela Ideal*, editorial creada por la familia de la Torre que encabezaron los mencionados hermanos durante los años de la contienda para superar las necesidades económicas que sufrían[1527].

Según Juan Manuel Reverón, Laura Cominges era un pseudónimo que utilizaba la propia Josefina para firmar sus novelas. Pese a ello, hemos podido averiguar que tuvo una participación bastante activa en la producción e interpretación de la obra. Por su parte, Claudio fue el responsable del libreto teatral adaptado de la novela[1528] y también el responsable de la dirección del montaje[1529].

Titulado como *El Enigma*, su estrenó se produjo en el Cines Cuyás el 18 de marzo de 1939[1530]. La expectación en los medios de comunicación fue bastante considerable y desde principio de mes se dieron noticias de los ensayos y de la completa confección de los decorados por parte de Calvo:

> *"Para la segunda decena del presente mes de marzo se anuncia ya el estreno El Enigma, drama policíaco en cinco actos, adaptación teatral de la novela de Laura de Cominges, titulada "El Enigma de Ojos Grises, una de las publicaciones exclusivas de "La Novela Ideal".*

[1526] <<Una americana para dos>> (15-08-1938). *Falange*, p. 2; (<<Una americana para dos>> (19-09-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.; <<Una americana para dos>> (19-09-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2; <<Una americana para dos>> (21-09-1938). *La Provincia*, p. 4.

[1527] REVERÓN (2007), pp. 216-219.

[1528] REVERÓN (2007), p. 327.

[1529] <<El estreno de Enigma en el Cuyás>> (20-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1530] <<El estreno de El Enigma en el Cine Cuyás>> (11-03-1939). *Falange*, p. 5.

Los ensayos finalizan. El reparto, bastante extenso, incluye nuevos aficionados que harán su "debut" nada menos que estrenando una obra. Los decorados, que han sido encargados a Sergio Calvo, son tres interiores. Todo esto, mejor que nuestro comentario, pone de manifiesto el esfuerzo entusiasta del grupo de aficionados que pronto se presentará ante nuestro público. Este aguarda ya el estreno con gran curiosidad y deseoso de premiar la labor realizada."[1531]

Esta premura por difundir el inminente montaje nos indica la ausencia de cualquier institución oficial como responsable de la producción. Esta recaía sobre la familia de La Torre, con Josefina y Claudio a la cabeza, como se demuestra que se estrenase en un teatro privado al margen de los espacios teatrales oficiales.

En cualquier caso, se generó una gran expectación antes del estreno ya que se publicaron varias noticias sobre distintos aspectos del montaje en la prensa. Ello nos ha permitido saber que Calvo elaboraría tres decorados basados en telones pintados[1532]. Por otro lado, merece la pena destacar la participación interpretativa, además de Josefina, de Resurrección Acevedo y Nicolás Puga, quienes participaron en *El divino impaciente* que dirigió algunos años atrás Carlos Luis Monzón Grondona con el *Cuadro* Atenas.

El éxito de la obra fue brutal, tanto desde el punto de vista de la crítica como de público[1533], afirmándose todos los agentes creativos que participaron en su representación a cuya cabeza estaba Josefina de la Torre. En el caso de nuestro artista, se siguió con la tónica anterior, pero en ocasión se afirma que el decorado del tercer acto, donde se representaba un viejo castillo, fue el mejor[1534].

[1531] <<El enigma, próximo a estrenarse>> (03-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

[1532] <<El estreno teatral del próximo sábado>> (14-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1533] Se repuso en varias ocasiones y hasta en otros teatros, como en el Teatro de los Hermanos Millares, como lo indica la nota de prensa anónima publicada en la página tres del día 22-03-1939 en el diario *Falange* con el título *El éxito de El enigma.* Junto a ello *se* llegó a retransmitir en parte por radio, en *Inter-radio Las Palmas*, con lo que prueba la relación entre teatro y radio que desarrollaron en la década de los cuarenta los hermanos Claudio y Josefina comenzó en su Isla Natal. Véase: <<El enigma en la radio>> (23-03-1939). *Falange*, p. 3.

[1534] <<El estreno de Enigma en el Cuyás>> (20-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2; N. (20-03-1939), p. 3; C. L. (24-03-1939), p. 5; C. L. (25-03-1939), p. 5.

A finales de 1939, Sergio se encargó de la puesta en escena de *La Venganza de Don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, que organizó la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. Se estrenó el 8 de diciembre en el Teatro Pérez Galdós, el día de la onomástica de la Inmaculada Concepción, patrona de la Infantería española, institución a la que estaba dedicada el montaje[1535]. La obra fue dirigida por José García Romero e interpretada por el conocido José Campanario, entre otros. Las críticas mantuvieron su habitual actitud respecto a la escenografía que ya hemos visto con anterioridad[1536].

Nuevamente en su *Siestas de memoria*, Martín Moreno[1537] publicó una fotografía del montaje que nos permite saber que Calvo desarrolló una propuesta escenográfica basada en telones pintadas resultado de la influencia de Néstor y de su preocupación por la profundidad [Fig. 4] . Llega a plantear una techumbre muy similar a la que realizó en las ilustraciones del programa de *La Fiesta del Libro* de 1937, la cual recurrirá nuevamente años después en *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca en 1945. Cabe destacar también que la fotografía añadida nos permite corroborar que siguió las acotaciones dramaturgo fijó en el primer acto en su escenografía[1538].

[1535] <<Cartel de La venganza de don Mendo>> (08-12-1939). *Falange,* p. 3.

[1536] D (11-12-1939), p. 5.

[1537] MORENO (26-12-1982), p. 29.

[1538] MUÑOZ SECA (1918).

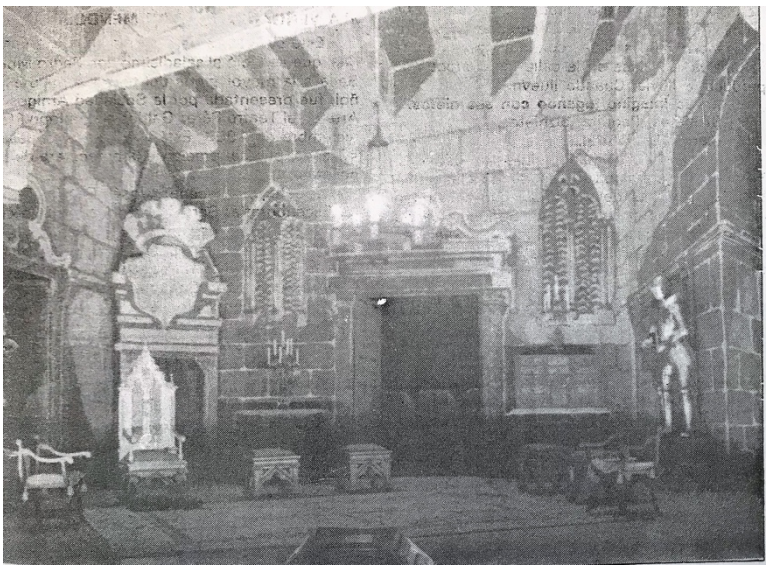


Fig. 4. Reproducción fotográfica del montaje *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca con escenografía de Sergio Calvo. 1939. Extraída de MORENO (26-12-1982), p. 29.

La relación con esta sociedad no quedó ahí y en ocasiones llevó a cabo la dirección artística de reposiciones de montajes que Néstor había realizado en ella, como *La Verbena de la Paloma* en 1939, o la *Fiesta Pascual de la Isla* en 1942. Ambas velabas vinculadas al poder político puesto la obra de 1939 se llevó a cabo con motivo de la conmemoración del pronunciamiento militar del Bando Nacional[1539] y la de 1942 fue patrocinada por la Delegación Provincial de Educación Popular[1540].

En la década siguiente, durante los años cuarenta, Calvo consolidó relaciones con nuevas instituciones y asociaciones en los que fue el responsable de las escenografías de los diversos espectáculos que organizaron. Pero también amplió su dedicación a la arquitectura efímera ya que realizó decoraciones de fiestas y verbenas, como las celebradas por el *Club Náutico* o el *Gabinete Literario* en 1946[1541].

[1539] <<Teatro Pérez Galdós. La verbena de la paloma>> (16-07-1939). *Falange*, p. 4.

[1540] BAMBALINA (25-12-1942), p. 5.

[1541] <<El Baile de Trajes del Real Club Naútico>> (27-08-1946). *La Provincia*, p. 4; <<La verbena del Carmen en el Club Naútico>> (15-07-1946).*La Provincia*, p. 4; <<Sergio Calvo decora el Gabinete Literario>> (24-01-1946). *Falange*, p. 2.

En 1945, Calvo volvió a trabajar con Carlos Luis Monzón Grondona en la escenificación de *El alcalde de Zalamea,* de Calderón de la Barca, que produjo por el *Cuadro Artístico de Educación y Descanso*[1542].

Esta obra tiene una significación especial porque iba a ser dirigida por Sebastián Suárez León[1543], pero su muerte hizo que Monzón Grondona recogiera el testigo y Nicolás Puga se hiciera con el papel protagonista[1544]. Su fallecimiento suponía la consiguiente desaparición de aquellos hombres y mujeres de teatro que a principio de siglo habían dinamizado las prácticas teatrales en la capital grancanaria y el consiguiente relevo generacional que representaba, por ejemplo, nuestro Sergio.

Estrenada el cuatro de agosto en el Teatro Pérez Galdós[1545], se generó una gran expectación por la representación de esta obra de tres actos y en verso, pues suponía una de las primeras producciones teatrales canarias que representaba a un autor del barroco español.

De modo que las críticas, no sabemos si por desconocimiento del género y de su interpretación, o de su buen hacer, valoraron positivamente todos los elementos creativos del montaje y el esfuerzo del *Cuadro Artístico de Educación y Descanso* [1546]. En ellas se explayaron en atenciones a la dirección y en la interpretación, en el que participó el que fuera cronista del municipio de Gáldar y de la isla de Gran Canaria, Martín Moreno. En

[1542] Grupo heredero del mencionado *Cuadro de Atenas*, según se puede apreciar en algunas notas de prensa; y, además, porque estaba compuesto por muchos de sus miembros, como Nicolás Puga, Sebastián Suárez León o el mismo Monzón Grondona. Véase: <<Del Homenaje de Suárez León>> (17-02-1945). *La Provincia*, p. 4.; <<El Alcalde de Zalamea de Educación y Descanso>> (09-08-1945). *Falange*, p. 2;

[1543] Recordemos que tenía una clara vocación teatral, retrotrayéndose su trabajo desde la sociedad de *Los Doce*. Tras su muerte se celebró un homenaje representándose el montaje de *Doña Clarines* por el *Cuadro Artístico de Educación y Descanso,* así con algunos miembros de *Los Doce*. Véase: <<Del Homenaje de Suárez León>> (17-02-1945). *La Provincia*, p. 4.

[1544] GUANARTEME (22-07-1945), p. 4.

[1545] <<Próxima representación de El Alcalde de Zalamea>> (26-07-1946). *La Provincia,* p. 5.

[1546] <<El Alcalde de Zalamea de Educación y Descanso>> (09-08-1945). *Falange*, p. 2; <<Esta noche El Alcalde de Zalamea>> (04-08-1946). *Falange,* p. 4; BAMBALINA (06-08-1946), p. 6.; MORENO (12-08-1945), pp. 2 y 4.

cualquier caso, el trabajo de Calvo y de Monzón Grondona se calificó de éxito como se manifiesta la siguiente crítica:

> *"(...) Digamos ahora, que el Grupo de Arte de Educación y Descanso representó anteanoche en el Teatro Pérez Galdós. "El Alcalde de Zalamea" con una cuidadosa y magnífica presentación escénica, en la que sobresalieron los vestuarios por su moderna y originalidad maestría los decorados del notable pintor Sergio Calvo (...)."*[1547]

Cabe destacar que Nicolás Puga afirmó que Monzón Grondona realizó, además de la dirección, el diseño del figurinismo de los personajes[1548]. Cuarenta años después, en su *Siesta de memorias*, el citado Martín Moreno relató cómo se había fraguado la producción y corroboró tal afirmación[1549]. Junto a ello incluyó toda una serie de fotografías de los personajes e incluyó uno de los boceto de escenografía que diseñó y firmó Sergio Calvo[1550], que aunque no posea la calidad deseada nos permite considerar que demuestra nuevamente la influencia de Néstor y su interés por la profundidad [Fig.5].



Fig. 5. Calvo, S. Reproducción del *Boceto de escenografía para El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca con decorados de Sergio Calvo. 1945. Extraída de MORENO (21-08-1983), p. 25.

[1547] BAMBALINA (06-08-1946), óp. cit., p. 6.

[1548] GUANARTEME (22-07-1945), p. 4.

[1549] MORENO (21-08-1983), p. 28.

[1550] MORENO (21-08-1983), p. 24-25 y 28.

En 1946, como ha señalado el investigado Frank González[1551], Calvo colaboró con el tándem Paquita Mesa y Pancho Guerra. Primero lo hizo en el espectáculo *Varietés,* una revista dirigida por Mesa, bajo el pseudónimo Francis Dina, que se estrenó en el Cines Cuyás el 18 de septiembre. Guerra colaboró como autor del entremés *¿No fumas, inglés? O en el yovar llegó un chone*, del mítico *Pepe Monagas* que interpretó a *Pepe Castellano*, Luis Campanario hizo de el personaje *el chone* y Agustín Sánchez de *el guardia.*

Se trata de una producción producida por el propio Cine Cuyás en colaboración con el *Círculo Mercantil*[1552], pues recordemos que la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, que consolidó la carrera escénica de nuestros protagonistas, había desaparecido dos años antes.

Parece ser que Calvo se haría cargo de todo el aspecto visual del espectáculo, según las múltiples informaciones que se vertieron en prensa antes del estreno, así como las críticas posteriores. Lo interesante es que por primera vez, en esas notas de prensa anteriores al espectáculo, nos ofrecen informaciones que nos acercan a la ideología escenográfica de Calvo:

> *"(…) La escenografía ha corrido a cargo del joven pintor Sergio Calvo, cuyas facultades en esta modalidad son de sobra conocidas. Sabemos que en este caso se propone hacer un ensayo modernísimo, valiéndose de pequeñas referencias de fondo que ambientará luego con luz, base filtros, baterías y diablas, cuyo material prepara y estudia(…)."*[1553]

Este dato es de clara importancia puesto que, a pesar de que fueran decoraciones pintadas, pues se refieren como pintor antes como escenógrafo, se está reconociendo los conocimientos que debe de poseer un escenógrafo y que Sergio Calvo claramente disponía como se demuestra en el peso que otorga en la iluminación. Sin duda, debido a

[1551] GONZÁLEZ (2015), pp. 168 y 170

[1552] <<V*arieté, el gran espectáculo teatral de próximo estreno en el Cuyas, y ei Círculo Mercantil*>> (14-09-1946). *La Provincia*, p. 6.

[1553] <<Varieté, espectáculo moderno anunciado por el Cine Cuyás, ha despertado gran interés por nuestro público>> (16-09-1946). *Falange*, p. 6.

estos saberes se le considera moderno[1554], siendo realmente lo que lo diferencia de los pintores que participaron en el teatro ya que era consciente de las técnicas y del lenguaje escenográfico, así como de la de la integración de la escenografía en el espacio del escenario y de su relación interpretación de los actores.

A pesar del éxito del espectáculo, demostrable con las diez reposiciones que se llevaron a cabo[1555], las críticas siguieron el exacto parecer de anteriores ocasiones[1556].

La siguiente colaboración de Calvo con Guerra se produjo El 19 de noviembre del mismo años, cuando diseñó la escenografía para su texto *Romance del forastero y la novia*, y cuyo estreno se produjo en el Cine Avenalleda[1557].

Antes del acto teatral, se emitieron tres pequeños documentales, *Gran Canaria, Teide Gigante* y *Canción del Nublo*[1558] de la productora *Drago Films*, dirigidas por Martín Moreno[1559]. Parece ser que muchos de los actores que participaron en estos cortos también lo hicieron en la obra de Guerra, como Resurrección Acevedo, Nicolás Puga, Martín Puga, entre otros[1560]. Así se demuestra una vez más que el arte cinematográfico bebió de los elementos teatrales en sus años de consolidación y experimentación como alternativa lúdica.

Guerra se hizo cargo de la dirección escénica[1561], con lo que el papel de Calvo es muy probable estaría limitado a sus acotaciones. Recordemos que tradicionalmente los autores dramáticos canarios a la hora de representar sus textos han tenido una idea bastante fija sobre la puesta en escena; lo que ha obligado a los escenógrafos a seguir sus directrices.

[1554] <<En torno al próximo estreno del espectáculo Variete en el Cine Cuyás>> (18-09-1946). *La Provincia*, p. 2; <<V*arieté, el gran espectáculo teatral de próximo estreno en el Cuyas, y ei Círculo Mercantil*>> (14-09-1946). *La Provincia*, p. 6.

[1555] GONZÁLEZ (2015), p. 168.

[1556] BAMBALINA (10-09-1946), p. 4

[1557] <<De teatro. Nueva producción de Francisco Guerra Navarro>> (15-11-1946). *Falange,* p. 5.

[1558] BAMBALINA (20-11-1946), p. 6.

[1559] P.G. (21-11-1946), p. 5.

[1560] GONZALEZ (2015), pp. 170-171.

[1561] <<De teatro. Nueva producción de Francisco Guerra Navarro>> (15-11-1946). *Falange,* p. 5.

Y es muy probable que en esta ocasión ocurriera lo mismo, por lo que Calvo recrearía un ambiente escénico muy similar a lo que Guerra acotó previamente en su drama:

> *"En un lugar del sur de la Isla. Habitación amplia de una casa campesina rica. Tiene una ancha ventana al fondo, sobre campo, con escabeles de piedra en el hueco. Por ella se ven unas lomas pardas y una cumbre violeta. Taburetes y otros muebles antiguos. Por el suelo, esteras de palma rubia. En cestas, sobre los muebles y en las faldas de las costureras y bordadoras, mucha ropa blanca. Luz de atardecer."*[1562]

Y ello lo demuestran las notas de prensa y las críticas vertidas sobre el espectáculo que afirman que:

> *"(...) Sergio Calvo ha concluido ya un acertado decorado de puro sabor campesino isleño. (...)"*[1563]

> *"La obra comienza, con telón corrido, con la melodía del romance del ciego, perteneciente al libro de música de vihuela, compuesto por Diego Pasador y publicado en Salamanca en 1552. Al abrirse el palco escénico aparece una habitación de una casa de ricos campesinos. (...) La presentación escénica fue impecable. Sergio Calvo se apunta en el Romance del Forastero y la Novia un éxito a los ya tantos registrados. El «atrezzo», a tono con el ambiente. (...)"*[1564]

De este modo, podemos afirmar que la labor de Calvo estuvo encorsetada bajo las órdenes de Guerra, viéndose obligado a seguir esta tradicional práctica canaria.

Estos montajes, muchos más modestos que los realizados durante el patrocinio de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, fueron los que sirvieron de despedida, tanto para Mesa como para Guerra, del escenario canario ya que el año siguiente ambos se encontraban en Madrid para continuar sus respectivas carreras profesionales[1565].

[1562] GUERRA (2015), p. 73.

[1563] <<De teatro. Nueva producción de Francisco Guerra Navarro>> (15-11-1946). *Falange,* p. 5

[1564] P.G. (1946), p. 5.

[1565] GONZÁLEZ (2015), pp. 172-175.

En esta década de los cuarenta, Calvo comenzó a trabajar con el escritor Juan del Río Ayala, que había conocido en su época de estudiante[1566]. Primero en 1943, en una celebración navideña en el colegio Jaime Balmes, donde creó nuestro artista la puesta en escena del Misterio mientras que Ayala dirigió todo el evento[1567].

Hemos hallado una fotografía del evento [Fig. 6], donde muestra el momento en el que los Tres Reyes Magos de Oriente llegan a Belén para adorar al hijo de Dios, como según cuenta el *Nuevo Testamento*. Obviamente estamos ante una producción escolar y sin ninguna pretensión. Pero podemos comprobar que esta ocasión nuestro artista utilizó sin ningún tapujo un decorado corpóreo como se observa en la imagen en el que tres personajes, que hacen las veces de arcángeles, están encima del portal del pesebre. Ello nos hace pensar que quizás, al margen de los circuitos oficiales y profesionales del teatro, Calvo se sintiera más libre para desarrollar una escenografía más rompedora y de carácter rupturista.



Fig. 6. Fotografía del montaje escolar de carácter religioso en el Colegio Jaime Balmes con escenografía de Sergio Calvo. 1943. Colección particular Calvo Hernández.

[1566] ORLANDO (18-02-1990), p. 17.

[1567] <<Navidad en el Colegio Jaime Balmes>> (26-12-1943). Falange, p. 5.

No obstante, el gran éxito de ambos fue la puesta en escena el 11 de octubre de 1949 de *Tirma, romance de la conquista de canarias.* Escrito por Río Ayala y publicado en 1947[1568], la dramaturgia consistió en la adaptación teatral de la conquista realenga de la Isla de Gran Canaria por la Corona de Castilla.

Consideramos interesante que el autor incorpore en la publicación unas notas preliminares donde justifica el *leitmotiv,* las fuentes que le sirvieron para su creación literaria, así como el género en el que se inserta y unas primeras acotaciones del vestuario de los distintos personajes de la misma:

> *" Al escribir TIRMA no nos hemos propuesto hacer una obra más de teatro, destinada a tener mayor o menor éxito ante un público. Nuestro fin primordial es presentar algo de carácter didáctico y divulgador acerca de una cultura ancestral que supervivió, aislada, en medio del Atlántico, hasta que Castilla, en sus comienzos de andariega incansable, viniera a dar al pueblo canario el primer aldabonazo de la civilización cristiana, incorporándolo a sus rutas imperiales.*
>
> *Salvo las modificaciones que impone la escenificación, nos hemos ceñido al hecho histórico y etnológico; así nuestros personajes principales no han sido creados, sino revividos y traídos a la escena desde las apolilladas crónicas del siglo XVI, moviéndose en un ambiente que, en principio, nos ha descrito ya la arqueología.*
>
> *Para el diálogo hemos adoptado el verso, no por presunción ni por altisonancia, sino que nos ha parecido la forma más fluida y la más acorde con los trozos musicales que necesariamente han de constituir el fondo y el relleno de la obra.*
>
> *La hemos llamado romance por su carácter juglaresco, indicando, con ello, que ha de ser presentada como un viejo cantar de gesta.*
>
> *En cuanto al vestuario, es necesario tener en cuenta que los primitivos canarios no constituían un grupo humano de ínfimo nivel de vida, sino que, por el contrario, habían alcanzado un estrato cultural muy complejo que tiene sus fundamentos en las*

[1568] RÍO AYALA (1947). Es importante destacar que los cuatro cuadros escénicos en que se divide la obra están acompañados de pequeñas viñetas, a modo de bocetos escenografías y figurines, de cada uno de ellos. El autor de las mismas es Ernesto Rodríguez Padilla.

civilizaciones camitas o presaharianas. Por ello, aunque utilizan el tejido burdo de junco y el cuero para la confección de sus vestidos, éstos son siempre cortados y adaptados a las formas del cuerpo. Este último material siempre adobado de tan cuidadosa manera, que tiene la finura, la elasticidad y el color de la gamuza. Leonardo Torriani, el cremonense, nos ha dejado en su DESCRIPCIONE DE ISOLE DE CANARIE-1590-Manuscrito de la Universidad de Coimbra. Publicación del Dr. Domenik J. Wófel—unos preciosos dibujos de esta vestimenta, en los cuales podrá ir a inspirarse el director, en ciernes, de esta obra.

En la elección y caracterización de los personajes, es preciso tener presente que tres tipos raciales constituían el substrato somático de los aborígenes canarios, a saber: el cromañoide, el siro-árabe Y el camita. De éstos nos interesa destacar en la escena, por sus magníficos contrastes, el primero y el último. Este, gigantesco, enjuto, señorial, de modales ampulosos, muy moreno y algo prognato. Aquél, de estatura mediana, fuerte, ágil, rubio, con ojos azules, cara corta y ancha, pómulos prominentes, frente baja.

Dicho esto, no se nos ocurre nada más a guisa de advertencia."[1569]

Basándonos en las palabras de Río Ayala, estamos ante un texto teatral en verso a modo de romance en el que lo musical tiene un peso importante en su escenificación.

Así pues, estas fueron las premisas que contó Sergio Calvo cuando dos años después de su publicación se puso al frente de las tareas de dirección, escenografía y figurinismo que ostentó en el montaje. Cabe destacar que la musicalización corrió a cargo del músico Manuel Peñate[1570].

Todo parece indicar que el peso del dramaturgo fue enorme en la producción. Sin embargo, por primera en nuestra historia teatral ello comenzó a cambiar puesto que Sergio, como director, no montó la producción como el autor del texto pretendía, pues según sus propias declaraciones:

"(...) Juan del Río quería que fuera ópera— dada la magnífica música de Manolo Pénate - , pero que yo la monté como teatro –salvo la actuación del entonces jovencísimo Alfredo

[1569] RÍO AYALA (1947), pp. 9-10.

[1570] M. (07-10-1949): "p. 3; MOLINA ROLDAN (1996), pp. 493-514; SIEMENS (1996), pp. 429-453.

Kraus — porque consideraba que no teníamos figuras para lograr el deseado gran espectáculo (...).”[1571]

No obstante, tampoco hubo una preeminencia de Calvo sobre el resto de los elementos creativos, sino una comunicación y respecto entre todos aquéllos que participaron en la producción teatral, como afirmó Ayala[1572]. Y el resultado fue una obra teatral que los críticos no supieron cómo definir puesto que se conjugó la canción lírica, el ballet, el verso, la orquesta y los coros de tal forma que les resultó imposible su clasificación, aunque todos coincidieron en el acierto en el peso musical de la misma:

“(...) desde luego, con la importante ilustración musical que casi enteramente viste el romance aparece transmutado en especie de pequeña opera; compone un género interesante, inconcreto, simpatiquísimo, de cierta novedad y con algún antecedente fuera de nuestro clima hispano (...) Y en sus cuatro cuadros armoniosos, música ha sabido prestar al romance dignidad y elevación, desde la grave introducción ajustándose poéticamente: desde la primera escena –fundamental a la sumisión del espectador a la circunstancia ambiental- logrando ya una eficacia, en seducción finísima, por su calidad delicada (...).”[1573]

Realmente, estamos ante una gran producción teatral[1574] que causó una gran expectación debido al tema y en la que participaron numerosas instituciones. La obra fue patrocinada por el *Teatro Español Universitario* y la FET y de las JONS y también colaboraron la *Coral Polifónica de Gran Canaria*, el Cuerpo de Baile de la Sección Femenina de FET y de las JONS y parte del grupo artístico de la *Obra Sindical Educación y Descanso*[1575].

[1571] ORLANDO (18-02-1990), óp. cit., p. 17.

[1572] GUANARTEME (09-10-1949), p. 4.

[1573] DORESTE SILVA (16-10-1949), p. 8.

[1574] Entre los muchos intérpretes, podemos destacar a Nicolás Puga como Bentejuí. Realmente, se requirió de un equipo interpretativo muy amplio puesto que, además de los actores, se contó con bailarines, figurantes y de cantantes líricos, entre los que se encontraba un joven Alfredo Kraus en una de sus primeras actuaciones y en el que interpretó la *Canción de Bentejuí* entre bambalinas. Véase: ORLANDO (18-02-1990), p. 17.

[1575] <<Nota aclarativa. Sobre la representación de Tirma>> (19-10-1949). *Falange*, p. 2.

Creemos que conviene recordar que el carácter oficial del montaje, contextualizado durante los años cuarenta de la Dictadura de Franco, ayudó a dicha expectación puesto que era un texto que reafirmaba el dominio español sobre las Islas Canarias y el poder de la Iglesia como agente evangelizador y adalid de la única fe verdadera. Además su estreno coincidió en la víspera de lo que entonces se denominaba el día de la raza[1576]. Ello explica el éxito, por una parte, que afirman las críticas. Aunque el gran acierto de conjugar el papel interpretativo, dancístico y musical que decidió Sergio Calvo como director del también influyó en las positivas consideraciones que en ellas se vertieron[1577].

Dicho éxito se hizo extensible a los tres principales agentes creativos que participaron en el montaje: Río Ayala, Calvo y Peñate. Sin embargo, la parte escenográfica apenas tuvo cabida en las notas de prensa y críticas del montaje. El peso del texto, de la música y de la dirección opacó el decorado y el vestuario que Calvo llevó a cabo. No obstante, en estas fuentes hemerográficas hemos podido saber que Calvo realizó las escenografías utilizadas en el propio Teatro Pérez Galdós[1578]. Además, su trabajo lo valoran de manera muy positiva, pero no aportan ningún motivo descriptivo ni tipológico sobre los decorados creados:

> *"(...) Muy bien el montaje de la obra -bravo, amigo Sergio- , bien vestida y con suntuosos decorados (...)"*[1579]

> *"(...) Con respecto a lo que atañe a reconstrucción "arqueológica", el esfuerzo ha sido notable, pero, en honor a la sinceridad debida, tal vez, hubiese necesidad, en varios aspectos, de apurar y meditar más. Sergio Calvo ha derrochado talento e intrepidez. Ha hecho unos decorados admirablemente vistos, sentidos y valientes; ha buscado la atmosfera con manifiesta maestría. Labor de magnitud. Tramoya tremenda y luz*

[1576] <<El estreno de Tirma ha despertado un interés general>> (08-10-1949).*Falange*, p. 2; <<El estreno de Tirma tendrá lugar el día 11>> (07-10-1949). *Falange*, p. 5.

[1577] <<Estreno de Tirma, romance de la Conquista de Gran Canaria>> (12-10-1949). *La Provincia*, p. 7.; DECARLÓ (12-10-1949), p. 6; DORESTE SILVA (16-10-1949), p. 8.

[1578] << Ayuntamiento. Sesión de la permanente>> (26-08-1949). *Falange*, p. 5.

[1579] DECARLÓ (12-10-1949), p. 6

tremenda, muy en logro. Movimiento escenográfico muy cuidadosamente previsto. Tirma es panorama espectacular, hermoso y de excepción (...)."[1580]

La suntuosidad y magnitud con que ambos críticos tildan a la escenografía de Calvo pueden comprobarse en dos fotografías [Figs. 7 y 8], que nos permiten afirmar esos calificativos y también que desarrolló un decorado eminentemente pintado aunque con elementos de carácter corpóreo como esas escaleras que aparecen encima algunos interpretes del cuarto acto[1581] . Por otro lado, también nos son útiles para confirmar que Calvo no siguió los bocetos de escenografías que Ernesto Rodríguez Padilla realizó previamente en la publicación del drama de López Ayala de 1947 sino que interpretó el espacio según sus propias convicciones aunque siguiendo de manera general las acotaciones establecidas por Río Ayala[1582].



Fig. 7. Hernández Gil. Reproducción de una fotografía del primer y tercer acto del montaje de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. Colección particular Calvo Hernández.

[1580] DORESTE SILVA (16-10-1949), p. 8.

[1581] Además de la hallada en la colección particular Calvo Hernández, la otra fotografía se incluye en el artículo de: SANTANA GIL (1999), p. 591.

[1582] RÍO AYALA (1947), pp. 17 y 115.



Fig. 8. Hernández Gil. Fotografía del cuarto acto del montaje de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. El Museo Canario.

En cuanto al vestuario, hemos hallado dos fotografías, aunque una es de muy mala calidad[1583], la otra muestra perfectamente el conjunto de los intérpretes que participaron en la producción junto a Rio Ayala, Peñate y nuestro artista [Fig.10]. No cabe duda de que nos es bastante útil porque nos proporciona un visionado general de los diseños que Sergio Calvo realizó para la producción.

Según podemos observar en ella, nuestro artista siguió los consejos de Ayala y recurrió al estudio de Leonardo Torriani[1584] como punto de partida [Fig.9]. Pero creó toda una serie de trajes que fueron el resultado de su creatividad e inventiva y que para nada se asemeja

[1583] MOLINA ROLDAN (1996), pp. 498

[1584] Leonardo Torriani (1560-1628), fue un ingeniero y militar que bajo el reinado de Felipe II escribió una obra sobre el estado de las fortificaciones y defensas del Archipiélago canario en el último tercio del siglo XVI. Además, también incluyó toda una serie datos y descripciones sobre la historia y las características de la antigua población canaria. Dicha obra se data en 1588 y se tituló *Descripción e historia del Reino de Las Islas Canarias.* El manuscrito original se encuentra en la Universidad de Coimbra y tiene la peculiaridad que presenta uno de los planos más antiguos de los que se conserva de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Véase: MARTÍN RODRÍGUEZ (1986).

a la real vestimenta que la población prehispánica utilizó, como ya aventuró afirmar Luis Doreste Silva:

> *"(...) En este cuadro el vestuario femenino hace, a nuestro juicio, defecto de color, de fantasía "a soñar", debilidad de visión que podríamos imputar, en general, al vestuario reconstruido, especialmente para la mujer guache (...)*[1585]*."*

Reconociendo esta particularidad[1586], Calvo no utilizó los materiales que Torriani afirmó sobre los materiales que los antiguos canarios utilizaban para vestirse (telas de hojas de palmeras, juncos, pieles y lana de cabra), sino que es más probable que utilizara materiales más modestos ya que la utilidad de estos trajes tenían una finalidad efímera. Aunque si siguió el tipo y corte de vestimenta de los aborígenes que el italiano describió[1587] . Ello se demuestra, en el caso de los personajes masculinos, en la utilización de pequeñas faldas a modo de faldellín, en el torso cubierto y en el uso de capas. Por su parte, los femeninos presentan trajes que les cubren desde el cuello hasta los pies y el cabello peinado mediante trenzas. El resto de los elementos que aparecen en los diseños son resultado de la imaginación del propio Calvo. Ello hace que recurra a colores y decore los trajes con motivos propios de las pintaderas canarias y que incluya toda una serie de alhajas, sobre todo en los personajes femeninos, o de cinturones, en el caso de los masculinos, que no se basan en ninguna fuente etnográfica o arqueológica de la sociedad aborigen canaria.

[1585] DORESTE SILVA (16-10-1949), p. 8.

[1586] A diferencia de los bocetos de escenografías, sus diseños de vestuario presentan algunas similitudes con los estudios de figurines que Ernesto Rodríguez Padilla incluyó en la publicación de Tirma de 1947.

[1587] TORRIANI (1959), pp. 107-109.



Fig. 9. Torriani, L. Reproducción vestimenta de los aborígenes grancanarios. 1588. Extraída de https://proyectotarha.org/2016/06/15/el-estatuto-de-matar-las-ninas/ (12-10-2017 15.42).



Fig. 10. Fotografía del equipo técnico, artístico e interpretativo de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. Colección particular Calvo Hernández.

No cabe duda que esta producción sirvió para consolidar a Sergio Calvo como director teatral, siendo hasta el momento la primera incursión en este campo de la que tenemos constancia. Sin embargo, lo realmente importante es que tras ella finalizó una etapa caracterizada por su período de formación y por su consolidación como reputado escenógrafo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en el que demostró su capacidad para recrear una puesta en escena resultado de su propia capacidad creativa y originalidad. Aunque también conviene reconocer su habilidad para inspirarse y documentarse a partir

de fuentes arqueológicas y etnográficas para confeccionar un espacio escénico resultado de su imaginación y que a simple vista no parece estar en disonancia con la dramaturgia planteada por Río Ayala.

1.3. La década de los cincuenta y sesenta

Sergio Calvo inicia la década de los cincuenta participando en un acto en homenaje a la famosa compañía teatral *Los Chavalillos de España*[1588] celebrado el dos de enero de 1950 en el Teatro Pérez Galdós[1589]. La primera parte del programa estaba compuesto por distintas escenas que habían sido interpretados con anterioridad por dicho grupo, mientras que la segunda parte consistía en una obra de carácter familiar que se denominó *Fantasía Canaria* fue dirigido por Martín Moreno[1590]. En sus *Siesta de memorias*, relató cómo fue el proceso creativo del montaje:

> *"(...) En diciembre de 1949 recaló en esta ciudad una compañía de pequeños artistas peninsulares que traían muy popularizada su denominación de «Chavalillos de España». Si por donde habían transitado se vio que agotaban el papel de las taquillas, tal comprobáramos nosotros mismos en la Ciudad Condal, otro tanto les cupo conseguir en Canarias, donde se les hicieron chicos los coliseos de ambas capitales.*
>
> *Era entonces empresario de los teatros Pérez Galdós y Guimerá nuestro querido amigo tinerfeño don Ladislao de la Cruz Hernández, quien nos apuró a improvisar una especie de estampa canaria a estrenar por los infantiles artistas en sus funciones de homenaje y despedida. Aunque de pronto nos pareció asunto imposible de rematar en el corto tiempo que mediaba, puestos con el mayor entusiasmo a la obra advertimos inmediatamente que se podría lograr el objetivo, precioso por cuanto la compañía incluiría nuestra producción en su repertorio, lo que consta que cumplió por los derechos de autor que más tarde percibiríamos.*

[1588] Grupo escénico formado por jóvenes con aptitudes para la danza y la canción que gozó de una gran popularidad y éxito en la década de los cuarenta.

[1589] <<En el Teatro Pérez Galdós. El homenaje de hoy a los Chavalillos de España>> (02-01-1950). *La Provincia*, p. 5.

[1590] DECARLO (03-01-1950), p. 2.

Con tremenda audacia, por no decir frescura, con arreglo a un plan trazado por libre agarramos sobre la marcha dos canciones y varias partituras del maestro José Batista Falcón, unos líricos versos que nos escribió el profesor Sebastián Cruz Quintana y ocho letras para seguidillas que nos aprontó Juan Darías Martínez. Pasaría que, emburujando las dichas generosas aportaciones en cierta breve trama y unos diálogos isleños de nuestra invención, con el aderezo de un bonito decorado que pintó gratis Sergio Calvo servimos al público la pieza «Fantasía Canaria», en funciones de tarde y noche el día 2 de enero de 1950, al precio de 12 pesetas la butaca de platea.

Pero coronamos el empeño después de tres días sin parar, casi tres noches sin dormir y merced a la providencial ayuda de Pepe Cabo, director artístico de la compañía, y el bailarín excelente que latía en Goyo Reyes, que fue quien concibió, dirigió y protagonizó, con su pareja Pepita Ortega, el hermoso ballet canario que tantísimo aplaudiría el público. Nuestro tiempo lo dedicamos a acoplar escenas y principalmente a ensayar con artistas peninsulares los diálogos «a lo isleño», a hacerles olvidar «las eses», a sabiendas de que un acierto en este sentido aseguraría el éxito. Por suerte contaríamos con la revelación de veras sorprendente de Manolo Zarzo, su hermana Pepita y el tenor Ricardo Moscatelli, tres de las primeras figuras y únicos a encarnar personajescon acento canario en sus voces, tarea que ellos encararon a gusto y con facilidad.

Estos fueron, citados por su orden de aparición en escena, los intérpretes dichosos de la estampa: Eusebio, Manolo Zarzo; Encarnación, Pepita Zarzo; Juan, Ricardo Moscatelli; Tinerfe, Goyo Reyes; Tenesoya, Pepita Ortega; La Palma, Amparito Pinilla; Gran Canaria, Angelines Segovia; Tenerife, Lolita Rivero; Hierro, Mari Tere Hernández; Gomera, Mercedes Matos; Fuerteventura, Aurita Prado; Lanzarote, Conchita Arana.

Los tres primeros personajes vistieron ropa de campo. Habíamos dispuesto que los otros, de representación simbólica, vistieran así: Tinerfe, el traje típico de Tenerife; Tenesoya, el de Gran Canaria, y las representantes de las islas el correspondiente a cada una de ellas. A duras penas solamente pudimos conseguir, en medio de tanta prisa, trajes grancanariospara todos.

Hubiera sido dato curioso el hecho de citar entre los artistas nombrados a Lina Morgan, pero todavía no pertenecía al elenco de «los Chavalillos» la portentosa «estrella» que llena a diario su teatro madrileño(…).''[1591]

De modo que fue en poco menos de tres días el tiempo que dispusieron para gestar este espectáculo en el que participaron el maestro José Batista Falcón, Sebastián Cruz Quintana y Juan Darías Martínez, encargados de la música, los versos y letras de las seguidillas, respectivamente. Por su parte, Moreno en sus tareas como director tenía la obligación armonizar y acoplar las distintas escenas, así como aleccionar actoral y vocalmente a los intérpretes, pues estos eran los mismos que conformaban la compañía homenajeada y debían de parecer canarios.

Como recompensa a la premura y el esfuerzo, el acto fue un éxito desde el punto de vista de la crítica[1592]. Pero en ellas la parte escenográfica apenas aportan más dato que el reconocimiento de Calvo como autor de un decorado pintado. No obstante, la crónica de Martín Moreno sobre las aventuras y desventuras de esta producción nos permitido saber que nuestro escenógrafo:

"(…) Antes de alzarse el telón ya hacía sonar la orquesta, lentas y pianisimas, acariciadoras, las notas de nuestro arrorró, y cuando la cortina se detuvo en lo alto comenzó en escena un amanecer producido por la habilidad de Sergio Calvo. Ya perfiladas las siluetas del Nublo, en primer término a la izquierda, y del Teide, al fondo y emergido de un mar de nubes, una folia cantanda por el muchachito Moscatelli parecería retumbada en las vaguadas (…).''[1593]

Así pues, sabemos qué representó sobre el escenario y ello lo podemos constatar porque el cronista añadió una fotografía de muy mala calidad del montaje pero que nos permite corroborar toda la descripción que nos aporta. Por tanto, en esta ocasión Calvo transpoló sobre el escenario una temática muy similar a la pintura que desarrollaba por esta época y que fue la única que dio a conocer y tuvo cabida en los circuito plásticos canarios[1594].

[1591] MORENO (26-03-1989), p. 60.

[1592] DECARLO (03-01-1950), p. 2.; (03-01-1950), p. 6.

[1593] MORENO (26-03-1989), p. 60.

[1594] BRITTO (1988), pp.13, 31-41

Ejemplo de ello es su lienzo *Escena canaria*, de 1940, conservado en la Casa de Colón, donde desarrolla un estilo pictórico en relacionado con el realismo regionalista español de posguerra y con el neo-canario-tipista nestoriano en el que representa el paisaje y la vestimenta folclórica insular. De modo que este espectáculo bebío directamente de su colaboración con su maestro en las grandes fiestas teatrales tipistas de 1937 y que tenían la finalidad de revalorizar las costumbres, tradiciones y el paisaje insular con fines turísticos[1595]. En el Archivo digital de fotografía histórica de Canarias localizamos dos fotografías del montaje que corroboran todo lo comentado. [Figs. 11y 12].



Fig. 11. Fotografía de la producción *Fantasía canaria* de Martín Moreno con decorado de Sergio Calvo. 1950. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016380MO&suposi=597&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 13:29).

[1595] ALLEN. J. (2008), p. 101.



Fig. 12. Fotografía de la producción *Fantasía canaria* de Martín Moreno con decorado de Sergio Calvo. 1950. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00014155MO&suposi=86&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 13:29).

En este mismo año, Calvo llevó a cabo la dirección y escenografía de la farsa *El señor Guarisayo,* de Vicente Mujica, como se afirma en el programa de mano [Fig. 13]. Fue una producción del *Grupo de Arte de Educación y Descanso* que se estrenó el 2 de julio en el Teatro Pérez Galdos[1596]. Como viene siendo habitual, la crítica considera un acierto su representación, pero el aspecto visual del montaje no se tuvo en cuenta[1597].

[1596] <<Cartel de El Sr. De Guarisayo>> (02-07-1950). *Falange,* p. 6.

[1597] P. (03-07-1950), p. 4.

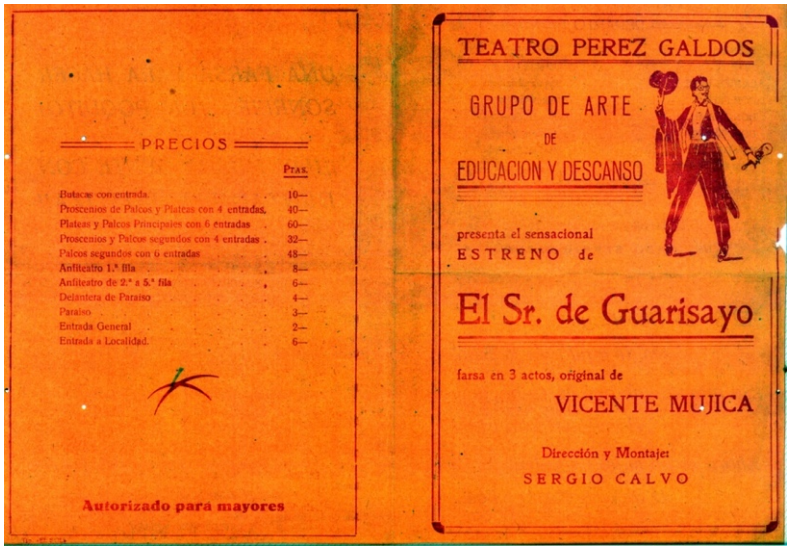


Fig. 13. Programa de mano del montaje *El señor Guarisayo* con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1950. Colección particular Calvo Hernández.

En 1951 Calvo y Federico Fabelo formaron un genial tándem en el que hicieron un llamamiento a otros creadores artísticos de cuyo resultado se produjo el estreno dos revistas musicales. La primera, *Al llegar la primavera*, estrenada el 7 de abril en el Cine Cuyás[1598], y la segunda, *Lluvia de estrellas,* estrenada el 21 de julio, en el mismo teatro[1599].

[1598]Basándonos en el cartel publicado en la página cinco del día 04 de abril de 1951 en el diario *Falange*, el equipo técnico estaba compuesto Calvo, quien se hizo cargo de la escenografía y de la dirección coreográfica; Fabelo de la dirección artística; Luis Campanario de la dirección escénica; y Pepe Pérez de la dirección de la orquesta. El libreto fue obra de Juan García Villavicencio y Bernardo Rodríguez hizo lo propio con el vestuario (también se menciona como se responsable de ello a Leonardo Rodríguez). A los que debemos añadir el cuerpo de baile y de actores, entre los que destacamos al propio Campanario, Mery Malde, Pepe Castellano, entre otros muchos. Para una relación más amplia de todo el equipo remitimos a: (03-04-1951), p. 3.

[1599] Según el cartel del evento publicado en la página cinco del día 20 de julio de 1951 del diario *Falange*, se comprueba que en esta ocasión Calvo y Fabelo tuvieron un mayor peso en la producción del espectáculo, siendo el primero el responsable de la dirección técnica y de la escenografía y el segundo la dirección artística y la responsabilidad de la selección musical, aunque contaron con la colaboración de Víctor Doreste, Vicente Mujica o Agustín Conchs, entre otros músicos. Por su parte, el vestuario estuvo a cargo de Leonardo Rodríguez y Joaquín Muñoz de la dirección de orquesta. Del equipo actoral y dancístico podemos destacar a Mery Malde, Lolita Alonso, Rafael Quevedo o a la cantante Mary Sánchez en una de sus primeras actuaciones, entre otros. Para más información del resto del reparto remitimos al citado cartel y a la nota de prensa sin firmar publicada el 18 de julio de 1951 en la página 6 del diario mismo diario.

Fueron producidas por Domingo Pérez, quien dirigía el espacio teatral que acabamos de citar[1600].

La expectación que generaron estas revistas fueron bastante notables debido a que se vinculaban a las que había montado Paquita Mesa casi dos décadas antes[1601]. Aunque en realidad fueron espectáculos distintos, pues si las de Mesa estaban en consonancia con la música de moda del momento y relacionados con los espectáculos europeos, la revista de Calvo y Fabelo estuvieron claramente vinculadas con el folclore canario, como prueba en los agentes musicales que participaron en cada una de ella.

Pero ello, sin duda alguna, facilitó el éxito arrollador de ambos espectáculos, como se corroboran en las críticas y en el alto número de representaciones de cada una de ellas[1602]. Se prorrogaron en ambas ocasiones, llegando a superar las veinte funciones y representarse en otros teatros, como en el Teatro de los Hermanos Millares[1603] [Fig. 14] y, en el caso de la primera revista montada, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife[1604].

[1600] HERNÁNDEZ (18-02-1990), p. 17.

[1601] <<Teatro Pérez Galdós>> (03-04-1951). *La Provincia,* p. 3.

[1602] <<Cine Cuyás. Al llegar la primavera>> (10-04-1951). *La Provincia,* p.5; <<El teatro. La aportación musical de los canarios>> (25-07-1951). La Provincia, p. 6; DECARLO (08-04-1951), p. 2; GIL MORET, E. (22-07-1951), p. 10.

[1603] Como se atestigua en los carteles publicados: <<Cartel de Al llegar la primavera>> (19-04-1951). *Falange*, p. 5; <<Cartel de Lluvia de estrellas>> (03-08-1951). *Falange*, p. 4.

[1604] <<El teatro. Al llegar la primavera>> (20-04-1951). *La Provincia*, p. 3.



Fig. 14. Reproducción del cartel de la revista *Lluvia de estrellas* con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1951. Extraída de <<Cartel de Lluvia de estrellas>> (03-08-1951). *Falange*, p. 4.

Las críticas consultadas apenas ofrecen información sobre qué o cuál escenografía Calvo desarrollaría en estos espectáculos. No obstante, años después Calvo hablaría sobre estas revistas y desvelaría la principal diferencia que tendría sus escenografías con las utilizadas en los espectáculos de Mesa:

> *"Recuerdo que me llamó don Domingo Pérez, que era el que dirigía el Cine Cuyas, que fue el local donde monté la primera revista, que casi podía codearse con lo que hacía Pacota Mesa, incluido su famoso «Tipití». Yo monté «Lluvia de estrellas», luego «Al llegar la primavera»; revistas que tuvieron el encanto de que, con ellas, comencé a renovar la idea un tanto caduca que había por la Península, donde se usaban unos decorados cursillísimos y unas luces intrascendentes. Yo recurrí a un procedimiento de escenografía y movilidad en el escenario, que indudablemente aprendí con Néstor, cuando montamos unos entremeses, donde un simple trasto daba la sensación del escenario deseado. Una escenografía portátil, que indudablemente le daba una gran movilidad a la revista musical, hasta tal extremo que, a pesar de que había unos treintitantos números distintos, no había sino un solo descanso, ya que constantemente se renovaba la escena sin esperas ni cansancio del público. Recuerdo que cuando montamos «Maví», de Vicente Mújica, que era un largo poema que recitaba Antonio Martín, hice una flor movible, ya que el poema trataba de que el bosque había perdido el aroma y había que sacrificar una virgen a una flor devoradora para que el olor*

volviera al bosque. Y con imaginación logré el efecto de que la enorme flor absorbía entre sus pétalos a la virgen, a la vista del público.

Eran unas revistas totalmente diferentes a las que hacía Pacota Mesa, con decorados totalmente fijos y una gran orquesta en el escenario, mientras que yo prefería meter a los músicos en el foso, reservando el escenario para cantantes, coro, ballet y figurantes. Estas revistas agradaron tanto que no sólo tuvieron éxito en la isla, sino que además las llevamos a Tenerife — Santa Cruz y La Laguna—, donde fuimos muy bien acogidos, hasta el punto que en una de las actuaciones salió todo el público detrás de nuestros intérpretes, cantando por la calle una de las canciones de la revista, enormemente populares."[1605]

Por tanto, la principal diferencia escenográfica de ambos montajes, a tenor de las palabras de Calvo, estaban en que sus revistas se basaban en decoraciones dinámicas en movimiento donde comenzaba a tener peso las decoraciones corpóreas. Por su parte, las de Mesa, basadas como sabemos en telones pintados, tenía un carácter más estático, pues recordemos que en ellas predominaban las decoraciones pintadas.

Orlando Britto dio a conocer dos bocetos de escenografías que diseñó Calvo para estas revistas aunque sin identificar para cuál revista estuviera destinado ni tampoco analizarlas desde un punto de vista escénico[1606]. En la mencionada colección particular Calvo Hernández se encuentran dichos bocetos en un mismo marco junto a otros dos, lo que nos hace pensar que estuvieron destinadas para el mismo montaje; pues fueron ordenadas en el mismo Calvo y no creemos que lo hiciera de manera aleatoria.

Hemos podido saber con exactitud que al menos dos de ellas [Figs. 15 y 16] formaron parte de *Lluvias de estrellas*[1607]. Si las observamos desde un punto de vista de la estructura arquitectónica nos damos cuenta que son muy similares: fachadas con accesos que tienen adosadas unos muros perpendiculares con sendos vanos. De modo que podrían servir en el montaje como un mismo decorado que tras un movimiento, y dependiendo de la escena, como afirma Calvo que utilizó en las declaraciones anteriores, se utilizaría una u otra

[1605] HERNÁNDEZ (18-02-1990), p. 17.

[1606] BRITTO (1988), pp. 174

[1607] (2004). *Revista del Cuyás*, núm. 15. pp. 28-29.

parte. Pese a esta originalidad en la escenografía de Calvo, estéticamente recuerdan a Néstor, como es el boceto que presenta el letrero con la palabra *café* que recuerda tanto por la estilización y el color a los de *La verbena de la Paloma* de 1937.

Por su parte, no podemos confirmar si los otros dos bocetos de escenografías [Figs. 17 y 18] también pertenecieron a la misma revista, a la anterior o a otro montaje, ya que no hemos encontrado otras fuentes que nos permitan su reconocimiento. Aunque, a diferencia de los anteriores, desde un punto de vista estético, no recuerda para nada a la obra de Néstor. Así que constituye una prueba más del eclecticismo que Sergio Calvo desarrolló a lo largo de su carrera como escenógrafo, sobre todo entre las décadas en las que se enmarca este apartado, en el que evidencia las influencias de su maestro, pero también muestra su propia personalidad.



Fig. 15. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 12x20 cm. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 16. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 14x20 cm. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 17. Calvo, S. *Boceto de escenografía atribuido a Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 13x19 cm. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 18. Calvo, S. *Boceto de escenografía atribuido a Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 15x20 cm. Colección particular Calvo Hernández.

En 1955, Calvo dirigió y diseñó la escenografía de la opereta *Molinos de Viento*, con libreto de Luis Pascual Frutos y música de Pablo Luna. Se estrenó el 18 de marzo en el Teatro Pérez Galdós[1608] [Fig. 19]. El triunfo del montaje se demuestra nuevamente porque se ampliaron las funciones que se estimaron en un principio[1609]. Aunque nuevamente el aparato escenográfico no se tiene en cuenta en las críticas, lo interesante es que por primera vez en ellas se tiene en cuenta y se trata de debatir que el éxito de una producción escénica no está en el equipo humano y artístico sino en los beneficios económicos. También se reflexiona la necesidad de creación de un grupo teatral lirico estable en la Isla ante la progresiva disminución de compañías foráneas debido al encarecimiento del transporte desde la Península[1610].

En la colección particular Calvo Hernández se conservan doce fotografías [Fig. 20] de la producción que nos indican que para este montaje recurrió a una escenografía ecléctica

[1608] E.L.F. (17-03-1955), p. 5.

[1609] <<Repetición de Molinos de viento>> (25-03-1955). *La Provincia*, p. 2.

[1610] <<¿Llegará a organizarse una agrupación lirica local?>> (18-03-1955). *Diario de las Palmas*, p. 5; GIL MORET (18-03-1955), p. 2; DORESTE SILVA, L. (25-03-1955), p. 2.

puesto que ubicó los edificios, confeccionados pictóricamente, sobre plataformas corpóreas que dispuso a lo largo del escenario del teatro.



Fig. 19. Programa de mano del montaje *Molinos de Viento* con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1955. Colección particular Calvo Hernández.

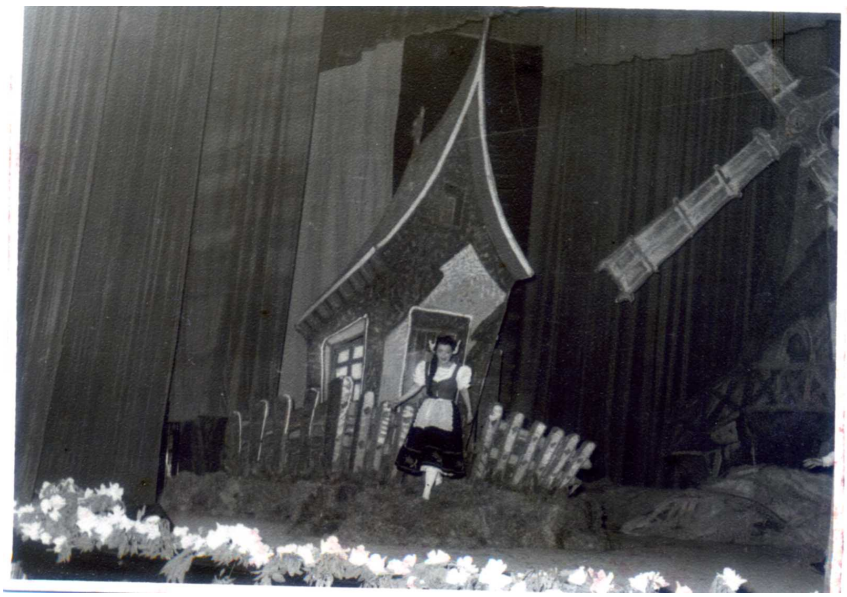


Fig. 20. Fotografía del montaje *Molinos de viento* con dirección y escenografía de Sergio Calvo . 1955. Colección particular Calvo Hernández.

Cabe destacar que junto a estos trabajos, en los años cincuenta Calvo también realizó otros encargos escenográficos menos ambiciosos, como la decoración de unas fiestas

escolares[1611], unos festejos llamados *Estampas de Navidad* [1612] o la reposición de *La verbena de la Paloma* a partir de los decorador de Néstor de 1937 en versión danza para los llamados *Festivales de Danza* organizados por la bailarina Trini Borrull, donde se hizo cargo de las tareas de tramoya y de la iluminación[1613].

En 1964, Calvó participó en la *Gran temporada de ópera cámara* en el Teatro Pérez Galdós que patrocinó el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria patrocinó para festejar el patrón de la ciudad, San Pedro Mártir. Se celebró el 23 y 25 de abril[1614] en el que participó la cantante Lucy Cabrera, entre otros intérpretes, y se montaron los siguientes títulos: La *médium,* de Gian Carlo Menotti, *La Serva padrona*, de Battista Pergolesi Bastiano y Antonio Federico, *Bastian y Bastiana*, de Mozart , Weiskern y Schachtner *y el Secreto de Susana,* de Wolf-Ferrari y Golisciani[1615].

La expectación por la citada cantante eclipsó al resto del equipo creativo que compuso la producción. De ahí que la crítica se centrase sobre todo en su trabajo y en el resto de sus compañeros de reparto prestando menos atención a otros aspectos[1616].

Sin embargo, debido al renombre de Sergio Calvo, y a la importancia de esta especie de festival, ofreció una entrevista donde habla sobre sus decorados. En ella afirma lo siguiente:

> *"(...) Después de haber visto ópera en Hamburgo, y conocer los libretos de las obras que se van a representar, considera que la escenografía de estas obras ha de ser en valores esquemáticas más que realistas, evitando que vayan revestidas de la ampulosidad tradicional de este género musical. (...) Que la escenografía siendo una parte*

[1611] <<Fiestas del Colegio de San Ignacio de Loyola>> (03-02-1954). *Falange*, p. 2.

[1612] <<Cartel de Estampas de Navidad>> (31-12-1953) *Falange,* p. 5.

[1613] DEMIAM (14-02-1959), p. 4.

[1614] <<Gran temporada de ópera de cámara en el Teatro Pérez Galdós>> (14-04-1964). *El eco de Canarias*, p. 12.

[1615] DIAZ CUTILLAS (12-03-1964), p. 4.

[1616] DAVILA NIETO (24-04-1964), p. 4.; A. Q. (26-04-1964), p. 4.

fundamental en la obra, debe estar supeditada a la misma, formando parte de ella, sin que sea elemento preponderante (...)."[1617]

Estas palabras, sin duda alguna, son muy interesantes puesto que podemos sacar varios puntos conclusivos sobre el proceso creativo que en esta ocasión desarrolló Sergio Calvo. El primero, que primero se decantó por la lectura de los libretos antes de diseñar cualquier elemento escenográfico. Y, segundo, defiende la integración de todos los elementos que forman una obra teatral sea cual sea su género en el que ningún aspecto debe sobresalir de los demás. Y, por último, afirma que realizó una escenografía alejada de la escenografía realista. Obviamente, ante la falta de fuentes artísticas de carácter visual, valorar esta cuestión es muy temeraria. Aun así, reconocer el término de realista y esquemático nos indica el grado de conciencia que poseía nuestro artista sobre su profesión y su historia.

Por último, en dicha entrevista, el entrevistador afirma que Calvo desarrolló una escenografía de telones pintados donde contó con colaboradores para su confección. Un aspecto interesante es que considere los decorados como grandes lienzos pintados. Lo que nos indica que a nivel social, la figura del escenógrafo aún no estaba consolidada:

"(...) en un gran local donde pintan los decorados, junto a él, otros pintores que colaboran. Sergio Calvo, traza, concibe, crea el decorado. Y luego, vemos como sus colaboradores, van transformando en los grandes lienzos, la versión escénica que hace el pintor De las respectivas obras."[1618]

Ello que corroborado también en la calificación que recibe Sergio Calvo como pintor o pintor escenógrafo en numerosas ocasiones en las fuentes hemerográficas que hemos incluido en estos epígrafes.

[1617] <<Gran temporada de ópera de cámara en el Teatro Pérez Galdós>> (14-04-1964). *El eco de Canarias*, p. 12.

[1618] <<Gran temporada de ópera de cámara en el Teatro Pérez Galdós>> (14-04-1964). *El eco de Canarias*, p. 12.

En 1968, Calvo realizó la puesta en escena de la obra *Silvestre* de Juan del Río Ayala, estrenada el 1 de agosto de 1968 en el Teatro Pérez Galdós[1619]. Patrocinada por el *Teatro de Arte* de Las Palmas de Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (C.I.T.E.), estuvo dirigida por García Ocaña, aunque antes se le había propuesto a Domingo Velasco[1620].

El interés que despertó esta obra previo al estreno fue bastante alto puesto se hicieron múltiples entrevistas los actores (entre los que destacamos a Diego Velázquez y Ana María Peñate), se publicaron comentarios del propio director y del autor teatral y se hicieron eco de los ensayos[1621]. Sin embargo, las menciones previas a las escenografías o al escenógrafo fueron escasas, pues ni siquiera aparece en los carteles promocionales que se publicaron en prensa[1622]. Además, a diferencia de otras ocasiones en las críticas que elogian el montaje, desmerecen por primera vez el trabajo de Sergio Calvo:

> *"(...) La escenografía de Sergio Calvo nos pareció bastante lograda, excepto en el cuadro final del cementerio, que nos pareció más bien un castillete de hadas. La luminotecnia fue la parte más deficiente del montaje, puesto que aquellos focos danzarines estaban más adecuados para solistas de baile, que para una representación teatral. Pero esto no nos extraña, puesto que sabemos el descalabro que en la parte de luminotecnia sufre nuestro Galdós (...)."*[1623]

> *"(...) Los decorados de Sergio Calvo poco uniformes en su concepción (...)."*[1624]

Pese a las malas críticas que recibió, hemos hallado tres bocetos de escenografías que nuestro artista ubicó en un mismo cuadro antes de fallecer. En uno de ellos, en la parte

[1619] <<Cartel de Silvestre>> (01-08-1968). *El Eco de Canarias*, p. 11.

[1620] <<Próxima representación de Silvestre, de Juan del Río Ayala>> (09-07-1968). *El Eco de Canarias*, p. 11; <<Silvestre sigue adelante>> (18-06-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 11; (09-07-1968), p. 11.

[1621] GARCÍA OCAÑA(24-07-1968), p. 9; GONZÁLEZ SANTANA (25-07-1968), p. 22; BERLAMINO (27-07-1968), p. 10; GONZÁLEZ SANTANA (31-07-1968), p. 9; GONZÁLEZ SOSA (01-08-1968), p. 11; SÁNCHEZ BRITO (01-08-1968), p. 24.

[1622] <<Cartel de Silvestre>> (01-08-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 17; <<Cartel de Silvestre>> (01-08-1968). *El Eco de Canarias*, p. 11.

[1623] NAZARÍN (02-08-1968), p. 12.

[1624] ALONSO, A. (02-08-1968), p. 10.

superior izquierda escribió lo siguiente: "*Silvestre. J. del Río*". Todo ello nos hace pensar que los tres fueron concebidos para este montaje ya que además reproducen elementos arquitectónicos de la arquitectura y se esbozan personajes propios del mundo rural grancanario tal como se indica en el drama de Juan del Río Ayala [Fig. 22].

Sin embargo, nuestro problema se encuentra en que no hemos podido identificar a qué momentos específico de la historia se usarían tras lectura del libreto[1625] [Fig.21]; lo que nos hace imposible afirmar si verdaderamente fueron usados o concebidos para *Silvestre* ya que no nos hemos topado con otras fuentes que nos permitan su positiva comprobación.

Así pues tan solo aportamos a nuestro estudio el que mencionamos ya que en este caso sí que hemos descubierto una fotografía que nos indica que efectivamente se utilizó en la producción[1626] [Fig.23].

Dicho boceto, que además está firmado por el propio escenógrafo, representa una especie de plazoleta en que incluye un banco, una farola, unos árboles y un vano con un arco de medio punto que abre a otro espacio inidentificable. Lo más llamativo de este dibujo es que los volúmenes arquitectónicos representados nos recuerdan a los desarrollados en el boceto de escenografía de *Triana* que Néstor realizó en estancia en París en los últimos años del siglo veinte y que sirvieron de punto de partida para sus *Visiones de Gran Canaria*, conservados en su museo homónimo. Por tanto, nuevamente Calvo se valió de sus enseñanzas ya que desarrolló una reinterpretación de la arquitectura popular que su maestro le había enseñado de manera activa tras participar en las fiestas tipistas de 1937 y que reproducía también en las pinturas que dio a conocer públicamente a partir de la década de los cuarenta.

Cabe destacar, por su parte, que la fotografía encontrada, pese a sus malas condiciones, nos muestra que Calvo confeccionó el decorado de forma corpórea como se comprueba

[1625] La obra nunca fue publicada pero en la Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria aunque se conservan dos copias mecanografiadas inéditas que son las que hemos utilizado en nuestro estudio.

[1626] SÁNCHEZ BRITO (01-08-1968), p. 24.

en el hecho de que los personajes no solo están interactuando entre sí, sino también con el propio espacio escénico.

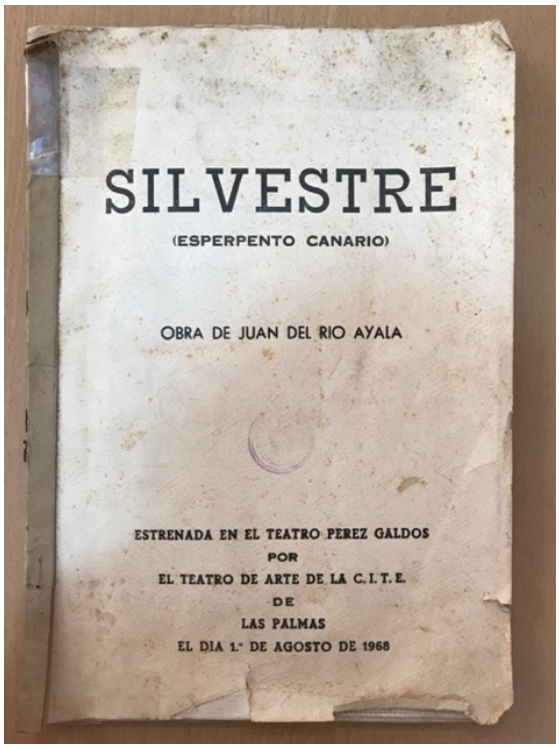


Fig. 21. Río Ayala, J. del. Portada del libreto de *Silvestre*. Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria.



Fig. 22. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Silvestre de Juan del Río Ayala*. 1968. Gouache y lápiz sobre papel. 15,5x23,5 cm. Colección particular Calvo Hernández.

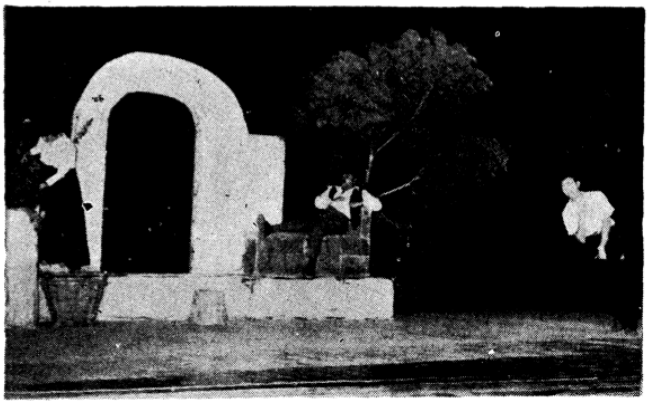


Fig. 23. Reproducción fotográfica del montaje *Silvestre* con decorado de Sergio Calvo. 1968. Extraída de SÁNCHEZ BRITO (01-08-1968), p. 24.

El trabajo que desempeñó en esta producción es el último que hemos documentado que Sergio realizaría en esta década de los sesenta que, como hemos podido observar, se limitaron a dos espectáculos. En realidad está década fue bastante dura para nuestro artista puesto que su dedicación teatral fue muy exigua en comparación con la décadas anteriores, lo que supuso que disfrutara de una reducida presencia pública y de escasos reconocimientos de su figura como escenógrafo[1627]. No obstante, ello le valió para centrarse en su pintura y comenzar su serie pictórica más conocida y personal: *Tetralogía de las masas*, en la que su obra *Éxodo* tuvo un eco nacional[1628]. Además, también fueron años en los que se dedicó a sus negocios y a la actividad constructora de hoteles, como nos afirmaron sus hijas Ana María y Pastora:

> *"Los años sesenta fue un tiempo de dedicación plena a la familia, a Tejeda, sus fincas y a la construcción del Costa Canaria. Además de ello, también pintaba (...)"*[1629].

Finalizamos la trayectoria de Sergio Calvo en este punto puesto que en el discurso que estamos elaborando en la presente investigación ejemplifica como ningún otro la

[1627] Esta ausencia de Sergio pudiera ser premeditada puesto que semanas después del estreno se anuncia el estreno de Silvestre en el Teatro Cine Hespérides de Santa María de Guía a través de un cartel publicado en *El Eco de Canarias* el dieciocho de agosto del mismo año donde aparece Carlos Morón como autor de los decorados.

[1628] CISNERO (07-11-1965), pp. 38-39.

[1629] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.

reorganización de la escenografía grancanaria tras la contienda civil puesto que constituye, como ya hemos repetido, el nexo y vínculo de unión entre los principales y fundamentales agentes teatrales que dominaron el panorama escénico con anterioridad y posteridad al mencionado terrible acontecimiento.

De este modo, hemos podido saber que entró en contacto con antiguos hombres y mujeres de teatro (como Suárez León, Monzón Grondona, Néstor, Claudio y Josefina de la Torre, Pancho Guerra, Paquita Mesa o Resurrección Acevedo); y que ello fue vital y esencial en su consolidación como profesional del arte de Talía. También, al mismo tiempo, le posibilitó establecer relaciones con nuevos personajes y protagonistas teatrales, como Nicolás Puga, Rio Ayala, Martín Moreno o Alfredo Kraus, que escribieron nuevas páginas en la Historia de los espectáculos canarios y en el que Calvo tuvo un papel destacado tanto como director como escenógrafo.

Estamos convencidos que la importancia de Calvo, hasta este punto, se encuentra en que, desde la posguerra, y desde algunos años antes incluso, fue uno de los personajes fundamentales a la hora de confeccionar escenografías para los diferentes espectáculos que tuvieron lugar en Gran Canaria en estos años duros para la población isleña; lo que continúa demostrando que en estos momentos se desarrolló una cierta actividad cultural pese a las dificultades políticas, económicas y sociales que predominaron.

Por otro lado, dichas actividades, en principio, y salvo excepciones, continuaron la tónica de los montajes que se desarrollaron durante el auge del período protagonizado por Mesa-Guerra, es decir, fueron confeccionados por diversas sociedades y apoyados por los militares del Bando Nacional. No es hasta la década de los sesenta cuando se generaliza el apoyo económico por parte de los ayuntamientos y del Cabildo de Gran Canaria para promover y producir espectáculos propios, como se comprueba en la *Gran temporada de ópera cámara en el Teatro Pérez Galdós* de 1964 y que se podrá seguir refutando cuando analicemos la actividad escenográfica desde los años sesenta en las siguientes páginas.

Por último, y para acabar, conviene considerar que la escenografía de Calvo entre la década de los treinta y sesenta presenta un carácter bastante ecléctico. Por un lado, predomina fundamentalmente los decorados basados en telones pintados, donde muchos

de ellos ligados están ligados la estética y propuestas nestoriana y al conjunto de conocimientos que adquirió de su discipulazgo. Pero, por el otro, también son años en el que su propia personalidad escenográfica también comienza a florecer, a mostrarse y a consolidarse progresivamente como se demuestra en la importancia que concede a la iluminación; en su capacidad para recrear espacio sugestivo e imaginados (aunque en ocasiones se vio obligado a recrear espacios siguiendo las acotaciones de los dramaturgos); y en el desarrollo de decorados esquemáticos, corpóreos y movibles, como podemos comprobar, por ejemplo, en el *Misterio* de 1943, en la producciones basadas en los textos de Río Ayala o en las revistas de 1951.

En este sentido, sus principales aportaciones y proyectos escénicos, donde manifestó claramente su auténtica personalidad sin ningún tipo de tapujos y aportó su contribución para renovación de la escenografía grancanaria, se desarrolló en la década de los setenta, como tendremos ocasión de analizar en los posteriores epígrafes.

2. La reorganización de la escena. Diálogos entre surrealismo y abstracción en el escenario: la Escuela Luján Pérez, El Museo Canario y el Teatro Insular de Cámara.

Es incuestionable afirmar que la Guerra Civil Española supuso un desbarajuste que trastocó en gran medida la vida los isleños. Sin profundizar en ello, en campo que nos encontramos, sus consecuencias se notaron rápidamente con la desaparición de la revista *Gaceta de Arte* y la aflicción que sufrió la Escuela Luján Pérez, que, aunque se mantuvo en píe, sus principales protagonistas fueron víctimas del nuevo sistema. Franck González fotografía este momento de la siguiente manera:

> *"(...) nuestra ciudad ha sufrido los rigores de la Guerra Civil y la pérdida de los mercados fruteros que la Segunda Guerra Mundo impone. Han fallecido figuras claves de nuestra vanguardia como Oramas, Néstor y Agustín Espinosa. Otros, simplemente, han sido asesinados, como los escritores Félix Delgado Y Domingo López Torres, el escultor Matías López o el pintor Luis Ortiz Rosales. Felo Monzón, Juan Rodríguez Dorestes y Pedro García Cabrera han sido detenidos y enviados a campos de concentración. Gaceta de arte ya no existe. Su director, Eduardo Westerdhal, escapa a una suerte incierta gracias a su pasaporte sueco. Otro pasaporte, falso, permitirá a óscar Domínguez escapar en un barco a Marsella. La prometedora facción canaria en Madrid ha quedado desmantelada: tras finalizar la contienda, Juan Ismael y Santiago Santana son depurados por tribunales de responsabilidades política de los que Pancho Lasso escapa refugiándose en Lanzarote… Ramón Feria, el autor de Signos de arte y literatura fallece en Madrid en 1942. (...). "*[1630]

No obstante, debemos considerar que las repercusiones reales de todos estos agentes fueron bastante restringidas. La vanguardia siempre ha sido ejercida, demandada y consumida por grupos minoritarios. Además, ello queda evidenciado por el dominio en todo momento de un arte de carácter académico por parte de un número bastante elevado de artistas durante gran parte del siglo XX, no solo en Canarias sino en toda España.

Recordemos que en el Archipiélago no hubo conflicto bélico como tal, permitiendo que, durante la contienda y tras los primeros años de asentamiento-consolidación de la Dictadura de Franco, la cultura no experimentase una obstrucción tan grave, como sí hubo

[1630] GONZÁLEZ (2015), p. 35.

en la Península. Mas es imposible negar que los circuitos expositivos quedaron totalmente desmantelados. Es cierto que se mantuvieron algunos, como el *Círculo de Bellas Artes de Tenerife*, el *Ateneo de la Laguna*, el *Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria* o el *Club P.A.L.A.*, aunque no existieron galerías artísticas, salvo la breve que gestionó Sergio Calvo, en 1942, junto con Luis Jorge Ramírez, llamada la *Galería Drago*[1631].

Por tanto, el mapa artístico canario, tras la contienda y los primeros años cuarenta, se mantuvo en unas *"(...) líneas de continuidad en la producción plástica, recorridas por una misma generación de artistas (...)"*[1632], de los que salieron favorecidos en gran medida los creadores que se encontraban al margen de los presupuestos vanguardistas ya que desarrollaban una estética afín al nuevo período político.

Por consiguiente, en el caso de Gran Canaria, los miembros de la vanguardia no quedaron en silencio durante estos años ya que se refugiaron en el teatro, donde desarrollaron toda una serie acciones escénicas rompedoras y vanguardistas, libres de toda censura y permitidas oficialmente, bajo el manto de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* y con la incombustible Paquita Mesa y todo el plantel de sus colaboradores entre 1934 y 1944, como ya hemos comprobado en el anterior capítulo.

La desaparición de esta sociedad (1944) y del Mando Económico de Canarias (1946) pueden considerarse los hechos simbólicos que marcan el intento posterior de reorganización de la vanguardia artística Isleña fuera del teatro a finales de la década y que se materializó con la reaparición pública de Juan Ismael en Las Palmas (1947); la segunda exposición individual de Felo Monzón; la creación de la *Galería Wiott* (1949-1979); la exposición de los *Pintores Independientes Canarios* (1947); las iniciativas de *4 club*; la exposición de José Julio en 1950; y la aparición de nuevos artistas, como Manolo Millares, que junto a las generaciones anteriores, dieron luz verde a *Los Arqueros del Arte Contemporáneo* (1950-1952); sin olvidar tampoco que este, y su hermano José

[1631] Una de las primeras tras la contienda. Cabe añadir, además, que Calvo fue gestor de la Pinacoteca del Gabinete Literario, donde participaría en la organización de diferentes bienales artísticas. Véase: CASTRO MORALES ; PERALTA SIERRA; y QUESADA ACOSTA (2011), p. 93.

[1632] NUEZ SANTANA. (1995), p. 35.

María Millares, emprendieron la aventura de *Planas de Poesía*[1633]. Todo este caldo de cultivo permitió que en el Arte canario se diera cabida el uso del lenguaje abstracto por primera vez en su historia.

Sin embargo, la diversidad de personalidades y los intereses de cada uno, entre otras muchas razones, tanto de índole personal como económica, provocaron que numerosos artistas abandonaran las islas en los cincuenta en busca de nuevas perspectivas. Tal es el caso de Juan Jaén, Juan Ismael, Tony Gallardo, Eduardo Gregorio y Pedro González que se dirigieron a Venezuela, como otros muchos canarios; o Cristino Vera, Martín Chirino, Manolo Millares, Elvireta Escobio, Alejandro Reino o Manuel Padormo, que se asentaron en la capital española, donde ya estaban Cesar Manrique y Pancho Lasso, con el deseo formar parte del ambiente Internacional del arte[1634].

Una vez analizado la reorganización del ambiente vanguardista isleño tras la contienda, y reconocido a sus protagonistas, conviene hacer lo mismo con el espacio donde tuvo lugar muchos capítulos de esta nueva trama: El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. La razón de ello es que esta institución tuvo un papel bastante destacado como sostén de las actividades vanguardistas de la isla.

Desde el nacimiento de la Escuela Luján Pérez, el museo había permitido algunas de sus actividades. Así que era lógico que una vez reestructurada el ambiente creativo continuara su cercanía a los nuevos aires culturales. Ello le era permitido porque durante el Régimen fue *"(...) una entidad libre de censura por su adscripción al CSIC (...)"*[1635], lo que le posibilitaba convertirse en un *"(...) laboratorio de libre sospecha (...)"*[1636], como demuestra en las más de medio centenar de exposiciones de carácter vanguardista que entre 1948 y 1959[1637] se llevaron a cabo por intelectuales cercanos a la ideología de izquierdas[1638].

[1633] GONZÁLEZ (2015), pp. 36-40.

[1634] CASTRO MORALES; PERALTA SIERRA; y QUESADA ACOSTA (2011), p. 23, 65-73.

[1635] CARREÑO (1990), p.12.

[1636] GONZÁLEZ (2015), p. 36.

[1637] GONZÁLEZ (2001-b), p. 81.

[1638] CARREÑO (1990), p.12.

En esta situación influyó, como ha indicado José Luis de Nuez Santana, la inexistencia de un mercado artístico estable puesto que propició que el museo recogiera la responsabilidad y el compromiso: *"(...) con los nuevos lenguajes plásticos que cuestionan frontalmente los modelos establecidos (...)"*[1639]. No se debe de olvidar que en el trasfondo de este dinamismo cultural se encuentra la intención de subsistir y luchar contra un sistema donde no había cabida las libertades y en el que propugnaba un arte tradicionalista de carácter académico, al menos de cara al interior del país.

La principal consecuencia del éxodo masivo de artistas, tanto de los veteranos como de las jóvenes promesas, fue la conversión del artista Felo Monzón en baluarte y cabeza visible del desarrollo del arte canario del interior entre las décadas de los cincuenta y sesenta[1640].

Delimitar su obra, al menos cronológicamente, resulta harto complicado, como demostró la catedrática de Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro, pues fue un artista que:

> *"(...) avanza, retrocede, zigzaguea, se tira a la piscina, busca el campo, los espacio suburbiales, sube a los volcanes, y casi siempre encuentra el alma de la tierra, el pueblo, la luz, el movimiento… (...)".*[1641]

No obstante, desarrolló una evolución plástica coherente en el que podemos advertir, en un intento de facilitar la comprensión de su producción, varios ciclos. Desde su salida en el injusto confinamiento hasta su segunda exposición individual en El Museo Canario, en 1948, Monzón siguió las directrices plásticas establecidas por la Escuela Luján Pérez. Tras esta fecha, donde presentó su primera conferencia, <<Elogio del Arte Vivo>>, podemos percibir que experimentó un proceso de búsqueda creativa donde jugaría con el surrealismo y acabaría por abrazar artística y públicamente la abstracción geométrica. No cabe duda que fue un camino bastante similar que otros artistas españoles desarrollaron,

[1639] NUEZ SANTANA (1995), p. 42.

[1640] JIMÉNEZ JAÉN (1989), p. 21; GONZÁLEZ (2001-b), pp. 92-93.

[1641] HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), p. 36.

con la peculiaridad que no se decantó por el informalismo imperante, como afirmó Franck González:

> *"(...) Los planteamientos éticos y estéticos del postexpresionismo y de la Nueva Plástica Canaria que sustentaron su obra durante dos décadas –de 1929 a 1948- y cuyo último exponente es su exposición de 1948 en el Museo Canario, tocan a su fin. Y tras sus escarceos con el surrealismo en la primera mitad de los años cincuenta, Felo se encamina hacia la abstracción. Este recorrido –por lo demás paralelo al que experimenta buena parte del mejor arte español de estos años –no desembocará sin embargo, como en el caso de Millares, en el informalismo, sino en un regreso a la abstracción. (...)".*[1642]

El gran peso público en los ambientes culturales que disfrutaba Monzón lo convirtió en el emblema de la resistencia y del liderazgo de la creación artística de las Islas:

> *"(...) Artista identificado con su tierra, tomó la decisión de permanecer en la Isla, según él mismo comenta, <<por la necesidad de reorganizar la resistencia>>, no por ello ha permanecido ajeno a los acontecimientos artísticos que se sucedían fuera de nuestro archipiélago. (...)."*[1643]

El mismo Manolo Millares, que reconoció la influencia que supuso para él la observación de su obra en su formación[1644], le animó a través de una carta a ello:

> *"(...) Tú eres el único que puedes orientar a esta gente perdida y meterla por buen camino; de lo contrario, no sé. Tienen buena fe, eso sí, pero es que necesitan de alguien que los guié y les muestre la raíz del llamado arte abstracto (...)."*[1645]

Por tanto, su influencia es más que notable y su posición como director y docente de la Escuela Luján Pérez, entre 1957 y 1989, una vez que le cedió el testigo Santiago Santana, contribuyó en gran medida a que dirigiera a toda una generación de artistas que creían en él y en sus pensamientos. Además, su faceta como conferenciante y crítico de arte, que

[1642] GONZÁLEZ (2001-b), p. 96-97.

[1643] JIMÉNEZ JAÉN (1989), p. 21

[1644] MILLARES (1998), pp. 61-62.

[1645] NUEZ SANTANA (1995), p 181.

comenzó en la citada exposición individual de 1948, y desarrolló a lo largo de toda su vida, permitió que sus concepciones se difundieran ampliamente más allá de las aulas del centro[1646].

Su labor como enseñante y adalid de la Luján Pérez, instalada en 1956 en la calle de los balcones del barrio histórico de Vegueta, en un local cedido por la *Real Sociedad Económica de Amigos del País*[1647], después de haber estado provisionalmente en la calle Manuel Becerra, tuvo como máxime seguir el espíritu con la que había sido creada a principios del siglo XX: el fomento de la libertad creativa de los alumnos influyendo tan solo en la enseñanza de la técnica artística y en la necesidad de conocer la Historia del Arte y la cultura en general[1648].

Aunque era la principal característica de la Escuela, el peso de Monzón era indiscutible. Según González, con la conferencia que en 1958 impartió en el *Círculo Mercantil*, titulada <<La Escuela Luján Pérez y el Arte Moderno>>[1649], nuestro artista reconoció abiertamente su inscripción a la abstracción haciendo participe de ello a la propia institución. Llega a defender el carácter vanguardista de la misma al alejarla de epítetos costumbristas o tipistas, ligando la evolución de la escuela desde su especial mirada al paisaje isleño de los años veinte hasta la abstracción y el informalismo de los cincuenta de Millares y Manrique, siempre como resultado de la libre búsqueda creativa.

Ello es, sin duda alguna, la base que justifica que algunos alumnos de la Escuela, pese a su esencia, siempre defendida por Monzón, desarrollaran una pintura abstracta en los años cincuenta y se convirtieran en figuras fundamentales de la historia de la abstracción canaria. Mas, como afirman, tanto José Luis de Nuez Santana y Franck González[1650], fue un grupo bastante reducido quienes siguieron los preceptos del director:

[1646] Muchas de ellas han fueron recopiladas por Franck González en su obra *Felo Monzón. Escritos de arte* que el Cabildo Insular de Gran Canaria publicó en 2001.

[1647] RODRIGUEZ DORESTE (1960), p. 172.

[1648] JIMÉNEZ JAÉN (1989), pp.20-21.

[1649] GONZÁLEZ (2001-b), pp. 255-266.

[1650] GONZÁLEZ (2001-b), p. 100.

"(...) Por lo que se refiere a la abstracción (...) si realizamos un análisis comparativo entre las preferencias más comunes de los alumnos de la <<Luján>>, veremos como esta incidencia fue siempre discreta y no pasó del círculo de influencia más inmediato a Felo Monzón. (...)"[1651]

En cualquier caso, constituye los cimientos de la Historia de la abstracción en Canarias y para nosotros es vital reconocer este panorama ya que nos permite contextualizar los diálogos entre la escenografía surrealista y abstracta que desarrollaron los integrantes de la Escuela Luján Pérezen el seno del *Teatro Insular de Cámara* que se organizó en El Museo Canario.

2.1. Los alumnos de la Escuela Luján Pérez vuelven al teatro: Felo Monzón.

De modo que, teniendo en cuenta la importancia de Monzón en el devenir del panorama artístico, así como la envergadura de El Museo Canario como espacio para la experimentación creativa de carácter vanguardista, estamos en disposición de comprender la significación y magnitud que supuso la colaboración de pintores formados en la Escuela de Luján Pérez como autores de las escenografías y decorados de algunos de los títulos que el grupo *Teatro Insular de Cámara* llevó a escena durante las décadas de los cincuenta y sesenta.

La historia de este grupo teatral[1652] puede rastrearse en la crónica que escribió uno de sus protagonistas, Ricardo Lezcano (Madrid, 1917-2013), quien junto con su hermano, Pedro (Madrid, 1920-Las Palmas de Gran Canaria, 2002), fueron sus directores durante los doce años vida que disfrutó (1956-1968)[1653].

[1651] NUEZ SANTANA (1995), pp. 220.

[1652] LEZCANO (1996).

[1653] Ambos hermanos fueron personalidades que ejercieron una amplia labor en distintos campos de las humanidades, de la política y de la dramaturgia. Fueron poetas, articulistas, y hombres de teatro; logrando Ricardo en 2009 el Premio Max español de teatro. Por su parte, Pedro es quien ha tenido una mayor relación con Canarias ya que llegó a ser Presidente del Cabildo de Gran Canaria entre 1991-1995. Recomendamos el estudio de Teresa Cancio León para una mayor profundización en la trayectoria de este polifacético individuo.

Esta compañía de corte vanguardista[1654], nació bajo la protección del citado museo con el objetivo de representar títulos de autores dramáticos foráneos que no tenían cabida en los circuitos comerciales españoles, y mucho menos canarios, como Eugène Ionesco, Antón Chejov, entre otros; aunque también tuvieron cabida autores nacionales como Benito Pérez Galdós, Miguel Unamuno o Alfonso Sastre:

> *"(...) En el año 1956, repito, una serie de factores más o menos dispersos confluyeron en el proyecto de creación de un grupo teatral que aportará al público canario lo mejor y lo más accesible hasta el momento (...). Por otra parte, surgía una protección institucional en las personas de Manuel Morales y Juan Rodríguez Doreste, que desde el Museo Canario alentaron siempre y ayudaron muy eficazmente al grupo teatral entonces en proyecto. (...)"*[1655]

En sus años de vida llegaron a representar una treintena de obras dramáticas y alrededor de ochenta representaciones[1656], teniendo su principal sede en el escenario del Museo, aunque ocasionalmente también representaron en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria:

> *"(...) El trabajo casi artesanal que en esta ocasión se desarrolló sería el prólogo a una obra teatral ininterrumpida de doce años, obra que abarcaría todos los aspectos de la escena: traducciones, ensayos, confección de vestuario, montaje y pintura de decorados, luminotécnica, más el sinfín de papales que en la época había que mover para presentar al público espectáculos de tal clase que, según la censura y las autoridades de la época, podían ser vehículo de ideas disolventes (...)."*[1657]

La importancia de la afirmación de este método de trabajo nos es de gran importancia, pues no solo nos está indicando que todos los aspectos que forman parte de la creación de un espectáculo teatral fueron solucionados por sus miembros, sino que el aspecto visual de los mismos fueron resueltos generalmente por la *pintura de decorados,* es decir, por telones pintados. Sin duda alguna, la decisión de tal concepción escenográfica

[1654] Su constitución fue demandada por las redactoras de la llamada revista *Mujeres de la Isla.*

[1655] LEZCANO (1996), p. 20.

[1656] LEZCANO (1996), pp. 171-172.

[1657] LEZCANO (1996), p. 23.

contrasta por el carácter vanguardista del grupo, pero que puede explicar por las complicaciones económicas y la mayor facilidad a la hora de su confección, ya que en muchas ocasiones fueron realizados por los mismos componentes:

> *"(...) Hasta estábamos recibiendo de dicho organismo patrocinados* [El Museo Canario] *una pequeña subvención de 500 pesetas mensuales. Era una cifra insuficiente a todas luces pero que daba una base financiera para emprender nuestros modestos montajes sin temor. Claro que la escasez de medios dinerarios se suplía con el trabajo común. Decorados, vestuarios, luces, pinturas y libretos costaban poco, pues se confeccionaban por los integrantes del grupo. (...)"*[1658]

No obstante, en ocasiones el grupo recurrió al apoyo puntual de pintores para que colaboraran en la realización de decorados, como Felo Monzón, Rafaely, Ulises Parada y Pepe Dámaso[1659].

De este modo, el *Teatro Insular de Cámara* continuó con una tradición que ya había comenzado en la década de los treinta, donde Felo Monzón, junto con Juan Ismael, inauguraron una fructífera relación entre el teatro y La Escuela Luján Pérez.

En esta ocasión, fue Monzón el principal responsable para que las nuevas generaciones de alumnos de la escuela entrasen en contacto con el mundo escénico, pues como director de la misma permitió que colaboraran en la ejecución de los decorados del grupo teatral que tratamos, ofreciéndoles una oportunidad laboral a continuar y desarrollar.

Parece ser que el grupo comenzó su andadura en mayo de 1956, pero no gozó de la protección continuada y perenne de la institución museística hasta el año siguiente:

> *"Sin duda el éxito de aquellas primeras incursiones por el mundo teatral decidió a El Museo Canario ofrecernos un cobijo seguro y adecuado (...)."*[1660]

[1658] LEZCANO (1996), p. 39.

[1659] La participación de este artista con la compañía se tratará en el apartado 6.3. del presente capítulo.

[1660] LEZCANO (1996), p. 26.

Dicho ofrecimiento de la institución se materializó con la habilitación de un escenario que fue diseñado por Felo Monzón:

> *"(...) -¡oh, milagro!- teníamos un auténtico escenario con telón, cámara, luces y bambalinas, más una originalísima característica, quizás jocoso recuerdo de Shakespeare: los actores, a falta de camerinos, se vestían y desvestían en la sala de las calaveras, contigua al escenario. (...) Es justo recordar que el proyecto de escenario se debió al pintor Felo Monzón, faceta inesperada y supongo que poco conocida de su quehacer artístico (...)."*[1661]

De esta manera, el proyecto de este escenario, siguiendo las referencias que Ricardo Lezcano, corrió a cargo del director de La Escuela Luján Pérez, que quedó ubicado en la sala de conferencias que el museo disponía[1662]. Por tanto, la figura de nuestro pintor estaría vinculada con el grupo desde un primer momento ya que fue el responsable de la adecuación, y creación, de un espacio escénico dedicado a los montajes que realizaron durante su trayectoria.

Más allá de esta cooperación, Monzón siguió en contacto con el *Teatro Insular de Cámara* ya que llevó a cabo la creación escenográfica del primer montaje que usó por primera vez dicho escenario[1663]. Esta puede considerarse, según hemos constatado, la última puesta en escena que realizó el pintor de la que tenemos constancia.

Los títulos que sirvieron de excusa fueron *La Ruleta del Sur*[1664], obra en verso y de un único acto de Pedro Lezcano, y *Encuentro con el final*, una comedia también de un acto, de Juan Marrero Bosch, que se representaron el 23 de abril de 1957. La elección de estos

[1661] LEZCANO (1996), p. 26.

[1662] LEZCANO (1996), p.11.

[1663] MARRERO BOSCH (23-04-1953), p. 3.

[1664] Esta obra había sido estrenada por primera vez en el Pueblo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, formando parte de una serie de actividades que homenajeaban al artista canario Néstor Martín-Fernández de la Torre: <<Homenaje a Néstor, en el Pueblo Canario>> (05-08-1956). *Falange*, p. 9.

títulos no fue casual puesto que ambos dramaturgos, en un principio, tuvieron un gran peso en la constitución del grupo[1665].

Parece ser que esta actividad cultural gozó con una escasa presencia en la prensa, explicable porque hacía apenas un año que esta compañía teatral había empezado su andadura[1666], siendo esta la tercera representación de su historia. Hasta el momento tan solo hemos hallado una crítica sobre la representación, aunque en ningún momento hace referencia alguna a los decorados[1667]. Realmente, el reconocimiento social del grupo no vendría hasta el año siguiente, cuando actuaron en el Teatro Pérez Galdós con la obra de *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri, en el que intervino como actor el pintor Pepe Dámaso, como veremos en su momento.

A pesar de este mutismo sobre el aspecto escenográfico, contamos con la suerte que en el archivo de El Museo Canario se conserva el llamado *Fondo Teatro Insular de Cámara (T.I.C.)* en el que se conservan fotografías de los intérpretes, así como de las distintas representaciones que hubo a lo largo de su trayectoria. Su existencia nos ha ofrecido la oportunidad de analizar y observar los decorados usados y poder afirmar que se confeccionaron a partir de telones pintados [Figs. 24 y 25].

Ricardo Lezcano afirma que Monzón tan solo sería el responsable de la escenografía de *El encuentro con el final* mientras que *La ruleta del sur* sería de su de hermano Pedro[1668]. Mas si observamos las fotografías de este último montaje apreciamos claramente la mano de Felo Monzón y es que el cardón que aparece en primer término recuerda en gran medida a los pintados en algunas de sus composiciones pictóricas de la misma época, como *Composición canaria con dos figuras*, de 1948, o *Composición con cuatro figuras*, de 1955, ambas propiedad del Cabildo Insular de Gran Canaria[1669].

[1665] LEZCANO (1996), p. 20.

[1666] En 1956 se había estrenado La ruleta del Sur en Pueblo Canario de la capital grancanaria.

[1667] <<El Teatro de Cámara en el Museo Canario>> (24-04-1957) *Falange*, p. 2.

[1668] LEZCANO (1996), p. 29

[1669] HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), pp. 60 y 65.

Ello nos hace preguntarnos si Monzón no tendría una mayor implicación en el decorado que supuestamente se asocia con Pedro Lezcano; pues, además, en el archivo de El Museo Canario hemos localizado un boceto de escenografía [Fig. 26] totalmente inédito del propio Monzón para *La Ruleta del* Sur y que nos evidencia sin ninguna dudas que la mano de este artista plástico y su reflexión del espacio escénico estuvo relacionada con decorado del texto.

Es cierto que la escenografía final no es exactamente igual al boceto, lo que nos hacer considerar que quizás Pedro fuera el responsable de su confección tomando como modelo el diseño realizado por el pintor a tenor de la reproducción del cardón canario.

En cualquier caso, creemos que en el montaje de los dos textos representados el 23 de abril de 1957 en el escenario de *El Museo Canario* se encuentra la esencia y estética de Monzón.

De este modo el escenario sería testigo de un hecho trascendental en su trayectoria como pintor puesto que los años cincuenta fueron para él un momento de reflexión y búsqueda creativa en el que se debatió entre la estética de la Escuela Luján Pérez y el surrealismo antes de decantarse por la creación abstracta.

Por un lado, el boceto destinado para *La ruleta del sur* Monzón nos muestra su compromiso con el lenguaje nacido en la escuela donde representa la vegetación endémica y la arquitectura popular canaria mediante una estética heredera del cubismo y de Franz Roh.

Por su parte, la fotografía del decorado de *Encuentro con el final,* claramente reconocida la autoría de Monzón, tanto por Ricardo Lezcano, como por el autor del drama[1670], podemos comprobar que se enmarca dentro del lenguaje surrealista, que en muchos de sus lienzos le sirvió para crear obras:

[1670] MARRERO BOSCH (23-04-1957), p. 3.

"(...) subjetivas y líricas ensoñaciones (...) que muestran sinuosas y estilizadas formas volcánicas, ídolos aborígenes, piscinas,..." [1671].

Así que estas propuestas escénicas pudieron haber supuesto para nuestro artista la contemplación directa, y sobre el escenario, de las dudas que sobre la creación profesaba en la década de los cincuenta en el que jugaba con los polos opuestos: rigidez geométrica y libertad creativa - figuración y abstracción.

Esto no fue más que un período de transición creativa desde la figuración hasta la abstracción, que terminó con su adscripción pública a este último un año después del estreno de estos títulos[1672]. Fue el lenguaje que dominó su obra hasta el final de su vida y que le permitió llevar a cabo la protesta social que caracterizaba sus obras sin temor a ser nuevamente acusado como enemigo del Régimen[1673]. Libertad que le era consentida porque recordemos que El Museo Canario era un espacio libre de la censura franquista.

Cabe destacar que Marrero Bosch definió la escenografía de su obra como síntesis abstracta[1674], siendo esta la única descripción que en la prensa se hizo sobre el ambiente escénico de la misma. Obviamente, contemplando la fotografía, se pueden reconocer todas sus partes. De modo que no estamos ante un decorado abstracto, sino más bien figurativo de corte surrealista. Mas es cierto que esa definición puede relacionarse con la crisis creativa que tenía Monzón en estos momentos:

"(...) Pues creación es todo brote automático donde lo elemental es la pureza la esencia. Y digo pureza esencial, porque cuando el valor de una creación artística reside en un capacidad de síntesis, y se usa una técnica limpia de artificios, en la que sólo juega el plano cromático, desnudo (como una estructura arquitectónica), sin el añadido de la anécdota y lo aparencial de las formas, dando plena vigencia al color y serenidad del esquema geométrico, es que esta creación, fundamentalmente, tiende a ser una

[1671] HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), p. 38.

[1672] GONZÁLEZ (2001-b), pp. 99

[1673] SANTANA (1999), p. 40.

[1674] MARRERO BOSCH (23-04-1953), p. 3.

elaboración en la que el artista ha superado lo artificial en beneficio del concepto puro, que debe informar toda pintura. (...)"[1675]

En cualquier caso, aunque puede entenderse la presencia de la figuración como medio para facilitar la compresión del espectador, o por exigencias del texto, lo cierto es que Monzón lleva a cabo una desestructuración de la realidad al desarrollar a una asimetría geométrica y una estética daliliana[1676]. Ello puede apreciarse en la aparente descomposición de las figura humanas que aparece en cuadro que diseñó para el mismo telón pintado. Hay que considerar que Felo nunca desarrolló un surrealismo ortodoxo ya que esa libertad de las formas a través del subconsciente que caracterizó al movimiento surrealista chocaba directamente con su tendencia personal por el rigor geométrico que acabaría por controlar su obra[1677].

Pese a todo, debemos de reconocer que, como el resto de sus trabajos escenográficos, es una prueba irrefutable de la trasposición de sus preocupaciones plásticas sobre el escenario. En consecuencia, nos permite justificar nuevamente su no consideración como un profesional de la escenografía ya que en ningún momento se enfrenta a la creación de los decorados a partir de unas preocupaciones relacionadas creación del espacio escénico sino a partir de sus propias inquietudes relacionadas creación pictórica. Sin embargo, ello no es óbice para admitir también que la colaboración de Monzón con *Teatro Insular de Cámara* fue el punto de partida, al ser director de la Escuela Luján Pérez, para que sus alumnos descubrieran alternativas laborales y aprendieran nuevas técnicas creativas ya que parece ser que fueron estos quienes colaboraron con él para la confección de los decorados, como afirmó Juan Marrero Bosch:

"(...) Sé ahora que, al menos, hay algo que tiene valor para mi en todo esto: Mi gratitud a las actrices, actores y amigos del Teatro de Cámara que sin experiencia y sin pretensiones han sabido alternar hogares y profesiones con el exigente escenario; a Felo Monzón, que en admirable síntesis abstracta, ha creado un original boceto de decorado para mi comedia; a los Jóvenes pintores de la Escuela Lujan Pérez que lo realizaron; a

[1675] GONZALEZ (2001), p. 215

[1676] SANTANA (1999), p. 40.

[1677] SANTANA (1999), pp. 34-45.

Pedro Lezcano, amigo y compañero, con quien he compartido las tareas de la dirección y, en fin, al Museo Canario que con tanta generosidad ha creado para Las Palmas el primer Teatro de Estudio. Todos ellos han hecho posible esta aventura, alegre y diferente, de mi primer estreno."[1678]

A partir de entonces, fue habitual que los alumnos de la Escuela Luján Pérez colaborasen en la creación escenográfica del *Teatro Insular de Cámara*, siendo el tándem Rafaely y Úlises Parada quienes coparon los encargos del grupo; lo que en la práctica supondría que tan solo un reducido grupo de alumnos llevarían a cabo esta alternativa laboral que su director les había mostrado[1679].



Fig. 24. Fotografía del montaje de *La ruleta al sur* de Pedro Lezcano con diseño de escenografía de Felo Monzón. 1957. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-036-001.jpg (21-10-2018 12:26).

[1678] MARRERO BOSCH (23-04-1953), p. 3.

[1679] Similar actitud que había pasado con aquellos alumnos que habían seguido la abstracción que Monzón impregnó su ideología docente. Véase: GONZÁLEZ (2001-b), p. 100.



Fig. 25. Fotografía del montaje de *Encuentro con el final* de Juan Marrero Bosch con diseño de escenografía de Felo Monzón. 1957. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-003-005.jpg (21-10-2018 12:25).



Fig. 26. Monzón, F. *Boceto de escenografía para La ruleta del sur de Pedro Lezcano*. c.1957. El Museo Canario.

2.2. El tándem Rafaely-Ulises Parada en la creación escenográfica

Rafaely (1933-1982), nombre artístico de Rafael Bethencourt López, y Ulises Parada (1936-), nacidos en Las Palmas de Gran Canaria, formaron parte de la nueva generación de artistas que surgieron en la década los cincuenta tras su incorporación en la Escuela Luján Pérez. El primero, lo hizo en 1956; y el segundo realizó lo propio en 1952.

Partieron del autodidactismo, participaron en numerosas exposiciones y desarrollaron a lo largo de toda su trayectoria una labor artística que escapó del lienzo y abarcó otras manifestaciones expresivas. Tantas similitudes acabaron por materializarse en una colaboración conjunta de una pintura de gran formato, tanto destinadas para la decoración de paredes, como para escenografías teatrales. Una colaboración enmarcada en sus primeros años de sus carreras profesionales y que no ha tenido precedentes en el panorama artístico y escenográfico canario ya que emuló a las sociedades que se crearon en el Ochocientos para la creación de espacios escénicos, como la de Giorgio Busato, Augusto Ferri y Bernardo Bornardi o la posterior de Busato con Amalio Fernández[1680].

Sin embargo, a nivel historiográfico ambos han sufrido distintas suertes. Rafaely ha disfrutado de un mayor peso en el panorama artístico tras su desaparición, pues ha gozado tres retrospectivas antológicas[1681]; mientras que Parada no ha disfrutado de ninguna hasta el momento[1682]. Probablemente la explicación se encuentra en el carácter artístico de cada uno ya que desarrollaron pinturas totalmente opuestas.

[1680] Disponible en: http://wm1640482.web-maker.es/Pintores-extranjeros-en-Espanya/Jorge-Busato/index.php/ (15:15 19/02/2016).

[1681] La primera de ellas en 1983 en la Sala de San Antonio Abad, organizada por La Escuela Luján Pérezy La Casa de Colón; La segunda en 1993 en el *Museo Néstor*, comisariada por Pedro Almeida Cabrera; y la tercera última en 2015 en el San Martín Centro de Cultura Contemporánea, comisariada por Laura Teresa García Morales. En todos los casos se han editado los correspondientes catálogos.

[1682] A pesar de las dificultades bibliográficas que hemos encontrado sobre este artista, podemos destacar el texto de Herrera Piqué incluido en el catálogo de una de sus últimas exposiciones, celebrada en el *CICCA* de Las Palmas de Gran Canaria en 2003, o la tesis doctoral sobre el paisaje isleño de Arroyo Fernández.

Por una parte, la figura de Rafaely es fundamental en la Historia de la abstracción en Canarias[1683]. Su plástica, como la de otros muchos artistas que comenzaron su carrera durante la posguerra, comenzó influenciado por el surrealismo. Pero, una vez que se produjo su ingreso en la Escuela Luján Pérez, probablemente por influencia de Felo Monzón[1684], se decantó por la abstracción, tanto por la de corte lirica e informalista como la geométrica. Aunque es esta última la que mayor consistencia encontramos en su producción. En ellas el color, el punto, las líneas y las formas geométricas tienen una gran presencia, siendo claras las reminiscencias de Kandinsky, Miró, Mondrían y del resto del movimiento *De Stijl.* En 1966, reflexionó sobre su creación artística y sintetizó su evolución como muy pocos artistas han hecho para tratar su obra:

> *"Desde mi más tierna infancia, he sentido la necesidad de expresarme por medio del dibujo y la pintura. Creo que mis primeros pasos en el arte comenzaron por una abstracción anarquizante; más tarde ya me preocupó la cosa figurativa, incluso las formas clásicas, esto me llevó al Surrealismo y al Cubismo por intuición propia y falto de todo precepto documental. Desde hace casi tres lustros practico la abstracción en toda su extensión. En el comienzo fue lírica, más tarde constructiva; y actualmente las dos formas de pintar se encuentran en una misma, siempre con vestigios de Cubismo y Surrealismo. Hay predominio del espacio sobre las formas, al mismo tiempo estas se entrelazan entre sí; me preocupa la armonía de los colores. Siempre en mis obras hay un grafismo a base de líneas verticales u horizontales sintetizadas en extremo y acompañadas de unos puntos negros, cosa todo ello muy personal en mi pintura. ¿De dónde viene todo esto? No lo sé ¿A dónde va? Qué se yo."*[1685]

En cuanto a Ulises Parada, según Alfredo Herrera Piqué[1686], se decantó por la figuración especializándose en la pintura de paisaje. Quizás el decantarse por un género de carácter tradicionalista pueda explicar que su figura haya pasado desapercibida en nuestra Historia del Arte, aunque su obra fue premiada en alguna ocasión, como en la *Bienal Regional de*

[1683] Llegó a ser miembro de *Espacio*, en el que se también se encontraba Felo Monzón, Lola Massieu, Francisco Lezcano y Pino Ojeda, el primer grupo canario en el que todos sus integrantes estaban inscritos en la abstracción. Para más información sobre este grupo véase: NUEZ SANTANA (1995), pp. 179-201.

[1684] NUEZ SANTANA, p. 185.

[1685] ALMEIDA CABRERA (1993-b), p. 7.

[1686] HERRERA PIQUÉ (2003), pp. 2-4.

Bellas Artes de 1958 del *Gabinete Literario* de Las Palmas de Gran Canaria. El que acabara desarrollando carrera como delineante y que la pintura no fuera su principal medio de subsistencia también puede ayudarnos a justificar esta situación. Cabe destacar que también desarrollo el género del bodegón, retrato y la técnica de la acuarela y el dibujo, como ha afirmado María Dolores Arroyo Fernández[1687].

En cualquier caso, aunque profesaran lenguajes artísticos dispares, tanto uno como otro fueron capaces de encontrar un punto de encuentro en la creación de escenografías, como han reconocido Pedro Almeida y Laura Teresa García Morales, quienes afirmaron por primera vez la cooperación conjunta de ambos[1688], aunque no se ha profundizado en estas facetas de sus quehaceres hasta el presente estudio.

Realmente encontraron en el diseño y confección de decorados una posibilidad económica en la que se volcaron entre 1959 y 1967 como declararon en los albores de los años sesenta:

> *" (...) Nuestro deseo sería que entidades como el Teatro Insular de Cámara y otras de Las Palmas nos dieran sus decorados. Por nuestra parte estamos dispuestos a seguir adelante... (...)."*[1689]

Pese a esta intención, según hemos podido documentar, el trabajo desarrollado por Rafaely y Ulises se limitó a siete títulos, comprendidos entre 1960 y 1966: *El duendecillo Pif-Paf* (1960), El *amor de los cuatro coroneles* (1960), *Pif-Paf en el reino de la Bruja Topete* (1961), *Pif-Paf y los tres talisman*es (1961), *El alcalde de Villarejo* (1962), *Cena de Matrimonios* (1962) y *Un tranvía llamado deseo* (1966).

Por separado, también desarrollaron esta labor. Rafealy fue el responsable de un decorado para *Oír crecer las Palomas* en 1959; y Parada de tres: *La loca de la casa* (1962), *El Lindo don Diego* (1966) y *Germán o sábado de fiesta* (1967).

[1687] ARROYO FERNÁNDEZ (1991), pp. 384-387

[1688] ALMEIDA CABRERA (1993-b), p. 8; GARCÍA MORALES (2015), p. 12.

[1689] L. G. J. (16-04-1960), p. 6.

Cabe destacar que, aunque tratemos sus trabajos para el *Teatro Insular de Cámara*, también destacáramos aquellos que hicieron para otros agentes teatrales, como con Carlos Guillermo Domínguez y Carlos Quiney, puesto que están intrínsecamente ligados.

De forma cronológica, Rafaely sería el primero de este dueto quien de forma individual se enfrentó a la creación del espacio escénico a finales de la década de los cincuenta. Tras el aprendizaje realizado en la Escuela, donde no sería extraño que hubiera colaborado en la confección de los decorados de 1957 de Monzón, este joven artista fue el responsable de la escenografía del montaje *Oí crecer a las Palomas*, de Manuel Padormo, que por segunda vez volvió a la escena el 13 de junio de 1959 en El Museo Canario[1690]. Estuvo dirigida por Manuel Marrero Bosch, personaje fundamental del *Teatro Insular de Cámara* junto con los hermanos Lezcano, y los actores que participaron fueron: Argelia Rijo como *Mujer negra*, Manuel González Barerra como *Poeta blanco*, y Sergio Ruano como *Poeta negro*[1691].

Lo interesante es que, salvo el director y el dramaturgo, es decir, los que participaron como intérpretes y escenógrafos, eran miembros de la Escuela Luján Pérez[1692]. Ello convirtió al acto en otra actividad profesional de carácter teatral que de forma oficial la escuela promovió puesto que hasta un representante de la misma, Pons Cabral, ofreció un breve discurso introductorio[1693].

Parece ser que, al no tratarse de un gran montaje, la repercusión pública fue mínima. Mas hemos hallado una crítica que afirma que la obra gozó del éxito de público y de crítica.

[1690] Su primer estreno tuvo lugar en 1956 había en el Hogar Rural del municipio grancanario de Agaete con escenografía y dirección del artista Pepe Dámaso.

[1691] <<Mañana en el Museo Canario se representa Oí crecer las palomas>> (12-06-1959). *Falange*, p. 4.

[1692] <<En el Museo Canario se representa esta tarde el poema teatral Oí crecer las palomas>> (13-06-1959). *Diario de Las Palmas*, p. 5

[1693] La anterior había sido *La zahorina*, estrenada en 1932, promovida por Fray Lesco (Domingo Doreste) y su hijo, Víctor Doreste, que contó con escenografía de Felo Monzón. Véase: <<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

Aunque es un ejemplo más de la falta de atención a la creación escenográfica, se reconoce la autoría de Rafaely y tan solo se califica como *"(...) muy apropiada para la obra (...)"*[1694].

La existencia de una fotografía del decorado, publicada en el catálogo de la exposición *El Universo de Rafaely*[1695], nos resulta fundamental para conocer el trabajo de este artista [Fig. 27]. Si la analizamos, podemos comprobar que recurrió a un telón pintado para ambientar la escena delante de una fachada arquitectónica, de difícil identificación y ubicación, en pleno suelo como puede deducirse por la ventana y los árboles. Pero esa ventana no muestra ningún interior, es más no aporta siquiera perspectiva, conseguida esta por el alféizar irregular que presenta. Todo queda englobado dentro de una ambientación negra y el con el predominio de la línea, el punto y la geometría.

Ello nos indica que la escenografía que Rafaely desarrolló una libre interpretación del texto. Sin embargo, y al mismo tiempo, también nos encontramos con toda una serie de referencias a él: como los números (827 y 35), palabras escritas (Whisky, dólar y Cristo), la presencia de la ventana, de los árboles y de la luna. Todo ello nos hace pensar que pretendió reflejar el carácter dadaísta que en ocasiones ofrece la obra de Padorno.

En cualquier caso, debemos de considerar que esta puesta en escena es resultado de la influencia que la obra de Joan Miró y Vasili Kandinsky ejerció sobre Rafaely. Según Laura Teresa García Morales, entre 1956 y 1959 nuestro pintor realizó toda una serie de obras donde extrajo de la obra del surrealista catalán la utilización del punto[1696], aunque también creemos que en muchas de sus obras esta misma época, y más concretamente en esta escenografía, el recuerdo de la obra del ruso es innegable ya que no está presente únicamente el punto sino también la línea. Este escribió:

> *"(...) El punto geométrico es invisible. De modo que lo debemos definir como un ente abstracto. Si pensamos en él materialmente, el punto se asemeja a un cero. (...) En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio (...)El tamaño y las formas del punto varían (...)El punto se puede desarrollar, volverse*

[1694] <<Oí crecer las palomas en el Museo Canario>> (16-06-1959). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

[1695] GARCÍA MORALES (2015), p. 13.

[1696] GARCÍA MORALES (2015), 22.

superficie e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o plano. (...) La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto. (...).''[1697]

De modo que sus palabras nos sirven para dar base teórica a la escenografía de Rafaely puesto que si nos fijamos, sus puntos tienen formas y tamaños variables y sus líneas son el resultado del movimiento de aquél.

Aunque no podemos confirmar que Rafaely leyera en algún momento *Punto y línea sobre plano*, no sería extraño que lo hiciera ya que sí leyó la otra reflexión de Kandinsky denominada *De lo espiritual en el arte*[1698].

En cualquier caso, es más que evidente la presencia estética de Miró y la fundamentación teórica de Kandinsky en esta escenografía, dando como resultado una puesta en escena ecléctica en el que la abstracción y la figuración juegan con el surrealismo y el dadaísmo[1699].

[1697] KANDINSKY (2003), pp. 21, 24 y 49.

[1698] GARCÍA MORALES (2015), p. 16.

[1699] Este eclecticismo está presente en la escenografía de 1956 de Dámaso, con la diferencia que él ambientó la obra en lo alto de lo que parece ser una azotea y el blanco domina la escena.



Fig. 27. Reproducción fotográfica del montaje de *Oí crecer a las Palomas* de Manuel Padormo con decorado de Rafaely. 1959. Extraída de GARCÍA MORALES (2015), p. 13.

Con el montaje *El duendecillo Pif-Paf*, de Carlos Guillermo Domínguez, comenzó la colaboración Rafaely y Ulises Parada. Se trató de un reestreno que se produjo el 17 de abril de 1960 en el *Teatro Pérez Galdós*[1700] ya que la obra había sido representada en el *Teatro Goya* de Madrid y galardonada con el *Premio Nacional de Teatro Infantil*[1701]. Fue montada por la *Compañía Juvenil Arbor*, creada y dirigida en este momento por el mismo dramaturgo. Parece ser que la producción contó con unos dos meses de ensayos y que la compañía no se limitaría a este título, sino que protagonizaría otros muchos de Domínguez.[1702]

La creación conjunta de este montaje suponía una decisión esperanzadora para los dos artistas ya que era una clara apuesta por convertirse en escenógrafos profesionales, como comprobamos en unas declaraciones que realizaron al respecto y que señalamos en párrafos anteriores.

[1700] L. G. J. (16-04-1960), p. 5;

[1701] GARCIA DE LINARES (04-1960), pp. 15-16.

[1702] (16-04-1960), p. 4. SÁNCHEZ BRITO, M. (17-04-1960), p. 8; Disponible en: http://asociacioncanariadeescritores.com/escritores-canarios/carlos-guillermo-dominguez/ (24-02-2016 14:07).

Dichas palabras formaron parte de una entrevista que concedieron a el *Diario de Las Palmas* y que consideramos fundamental porque nos facilita conocer el concepto escénico que teóricamente profesaban. Cuando el periodista les preguntó sobre la idea y de cuántos cuadros escénico estaba compuesto el montaje, respondieron lo siguiente:

> *"(...) Nos han dado entera libertad para ello y hemos tratado de captar el espíritu de la obra convirtiéndonos en el momento de hacerlos en un poco niños. (...) De catorce [Decorados]. Y hemos tardado un mes en hacerlo, aunque primero realizamos los bocetos. (...)"*[1703]

Ello nos indica que conscientemente creían en la libre interpretación del texto a la hora recrear su escenificación y que previamente realizaron bocetos de escenografías en el que reflexionaron y estudiaron sobre el espacio escénico. Lástima que estos se encuentren en paradero desconocido, aunque nos permite suponer que el resto de encargos que realizaron pudieran realizar seguir el mismo método de trabajo.

La obra fue un éxito de crítica y público, llegándose incluso a reponer en varias ocasiones[1704]. Pero debido al peso de la obra y la naturaleza de los intérpretes, fundamentalmente infantes, la crítica tan solo se limitó a afirmar la atribución y a realizar una calificación de la parte escenográfica:

> *"(...) Todo es encantador en esta obra, hasta los decorados preciosos, hechos por los alumnos de la Escuela de Luján, Ulises y Rafaely. Con una interpretación moderna de los esquemas de escenario que Carlos Domínguez daba en su libro. (...)"*[1705]

Lo interesante la citada crítica es que llegó a publicar una fotografía de uno de los decorados del montaje [Fig. 28][1706]; lo que nos demuestra, por un lado, que recurrieron a los telones pintados, y por otro, que debido a la esencia de la obra de teatro, dedicado al público infantil, la escenografía no fue trasposición de los ideales pictóricos de cada uno; o lo que es lo mismo, pensaron antes en el público que en ellos mismos. Aunque no

[1703] L. G. J. (16-04-1960), p. 5.

[1704] ARIEL (19-06-1960), p. 2; GARCIA DE LINARES (04-1960), pp. 15-16.

[1705] GARCIA DE LINARES (04-1960), p. 15.

[1706] GARCIA DE LINARES (04-1960), p. 15.

podemos confirmar sí lo hicieron por voluntad propia o siguieron los consejos o directrices de alguien, como por ejemplo el dramaturgo y director. Estas ideas también quedarían sustentadas a través de otra fotografía [Fig. 29] hallada en una conocida red social.

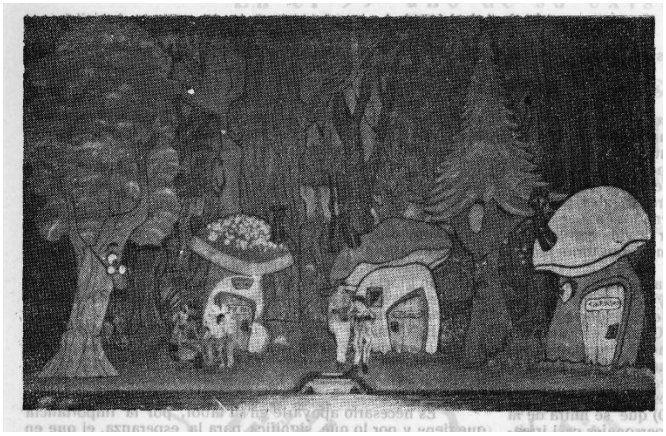


Fig. 28. Reproducción fotográfica de *El duendecillo Pif-Paf* de Carlos Guillermo Domínguez con decorados de Rafaely y Ulises Parada. 1960. Extraída de GARCIA DE LINARES, (04-1960), p. 15.



Fig. 29. Fotografía del montaje de *El duendecillo Pif-Paf* de Carlos Guillermo Domínguez con decorados de Rafaely y Ulises Parada. 1960. Fuente: https://www.facebook.com/perspectivacgd/photos/pcb.392388864255580/392388584255608/?type=3&theater (25-10-2017 13:09).

La relación entre Rafaely, Parada y Domínguez y su compañía no se circunscribió a este título, sino también a la segunda y tercera parte de *Pif-Paf* (*Pif-Paf en el reino de la Bruja Topete* y *Pif-Paf y los tres talismanes*), estrenadas primero en el *Teatro Goya* de Madrid y luego en el Teatro Pérez Galdós en 1961; y a *El alcalde de Villarejo*, también estrenada en el Teatro Pérez Galdós en 1962[1707]. Lo mismo que anteriormente se repitió en estas ocasiones, pues para la crítica pesaba más la figura del dramaturgo, del director y de los intérpretes que la de los escenógrafos, aunque se reconocen su autoría y se les valoró positivamente:

> *"(...) Destaquemos también los decorados de Rafaely y Ulises, muy buenos, y ajustados a ese mundo infantil que presenta la obra (...)."*[1708]

> *"(...) Muy bien, así mismo, los esplendidos decorados de Rafael y Ulises (...)."*[1709]

> *"(...) La presentación Insuperable. Los decorados de Rafaely son dignas láminas de la más lujosa edición de un libro de cuentos (...)."*[1710]

En cualquier caso, podemos afirmar que el reconocimiento público y oficial de la relación laboral entre Rafaely y Ulises Parada se produjo en 1960 con la puesta en escena de *El*

[1707] (04-01-1961), p. 6; DIAZ CUTILLAS (25-05-1962), p. 5; HERNANDEZ (11-05-1961), p. 5.

[1708] (07-01-1961), p. 5.

[1709] ARIEL (07-01-1961), p. 5.

[1710] RIO AYALA (29-05-1962), p. 7. Cabe destacar que en esta crítica se nombra a una persona llamada Maruca como la responsable del vestuario. Su nombre es reconocido también en la Página Web de la *Asociación Canaria de Escritores* donde se afirma que ella sería la responsable del vestuario de la trilogía completa de *Pif-Paf*. Parece evidente que en este tipo de obras, de carácter fantásticas, y destinadas al público infantil, la importancia del vestuario es quizás mucho más acusada que en cualquier otra obra, pero tan solo se menciona una vez en todas las críticas consultadas. Sin embargo, y lamentándolo mucho, no hemos podido hallar más información sobre esta figura que se encargaría de vestir a los actores del montaje. Tampoco hemos podido encontrar más referencia, u otras fuentes, sobre el trabajo que realizarían Rafaely y Ulises sobre estos montajes de Domínguez. Cabe destacar que en dicha página se afirma que ambos artistas también realizaron la escenografía para *Punky el Payaso* y *Los extraterrestres*, estrenadas en el *Teatro Pérez Galdós* en 1969 y 1971, respectivamente. Pero no hemos encontrado ninguna evidencia que nos permita afirmar estos trabajos. Véase: http://asociacioncanariadeescritores.com/escritores-canarios/carlos-guillermo-dominguez/ (24-02-2016 14:54).

amor de los cuatro coroneles, de Peter Ustinov, estrenado el 20 de mayo en el Teatro Pérez Galdós[1711] y producida por el grupo *Teatro Insular de Cámara*.

Era la primera vez que esta obra veía la luz en Canarias, aunque antes había sido estrenada en Londres, en 1951, y en Madrid, en 1953. Fue dirigida por los hermanos Pedro y Ricardo Lezcano, quien también se encargaron de la luminotecnia y del vestuario y entre los actores destacamos a Fernando Díaz Cutillas, Miguel Peñate, Tere Lleó, entre otros[1712].

Conviene reconocer que, en esta ocasión, la expectación pública por el montaje fue bastante más evidente que anteriores ocasiones[1713]. Se explica porque habían pasado varios años desde el nacimiento del grupo, donde ya habían demostrado su valía, dado el salto al Teatro Pérez Galdós y obtenido exiguos beneficios económicos[1714].

Ricardo Lezcano en su historia del *Teatro Insular de Cámara* señala lo siguiente de la producción:

> *"(...) Poco después, el 20 de mayo del mismo año, estrenábamos en el Teatro Pérez Galdós la obra El amor de los cuatro coroneles, de Peter Ustinov, que venía precedida de las noticias de su éxito en Londres y en París. Se trataba de una farsa amable y satírica en la que Ustinov se burla graciosamente de los tics y de los defectos nacionales de cuatro coroneles, representantes de los <<cuatro grandes>>, y de sus esfuerzos para conseguir no entenderse. Al mismo tiempo se entrecruzan una serie de evasiones y de ensueños en los que la realidad más obvia y actual coexiste con fuerzas sobrenaturales y personajes de cuento. Esta obra consiguió burlarse de cuatro potencias, jugar con lo escabroso y abordar personajes de peligroso desarrollo teatral sin herir con un golpe bajo a ninguno de ellos. Sólo Ustinov, autor, dramaturgo, actor y compositor, nacionalizado en Inglaterra, amigo de América, de sangre francesa y abuelos rusos, gozaba de la*

[1711] <<El amor de los cuatros coroneles en el Teatro Pérez Galdós>> (17-05-1960). *Diario de Las Palmas,* p. 5.

[1712] <<Próxima actuación del Teatro Insular de Cámara en el Galdós>> (14-05-1960) *Falange,* p. 6.

[1713] <<Estreno del viernes en el Galdós: El amor de los 4 coroneles>> (18-05-1960). *Falange,* p.6.

[1714] LEZCANO (1996), pp. 39-46.

comprensión que puede otorgar tan singular universalidad y que le permitió hacer una obra crítica pero amable.

Fue una obra y una representación deliciosa, destacando especialmente cuatro <<Sketchs>> en los que se materializaba el ideal de la Bella que sentía cada uno de los cuatro coroneles, con su época, paisaje e idiosincrasia particulares. Quizás por el cansancio de tener que pintar todos los decorados de anteriores estrenos, quizás por el optimismo económico que nos produjo el éxito de Las brujas de Salem, recurrimos por primera vez al auxilio de dibujantes ajenos al Teatro Insular de Cámara. Sobre bocetos nuestros, los artistas Rafael y Ulises nos prepararon unos estupendos decorados que, si la memoria no me falla, creo que fueron cinco.

Como he dicho anteriormente, creo que la versión que montamos en Las Palmas –una adaptación para los países americanos de habla hispana debida al ingenio de Alejandro Casona- y que era mucho más ágil y divertida que la versión de Ustinov, no se conoció en ningún teatro europeo ni, por supuesto, peninsular. A pesar de ello –azares de la farándula- esta obra tan vistosa, tan alegre y trabajada con tanto amor tuvo éxito de público, aunque no de crítica, naturalmente (...).''[1715]

Estas palabras son muy esclarecedoras por varios motivos. Primero, porque nos demuestra que se produjo un intercambio de trabajo y dinero entre Rafaely y Ulises con el grupo, a diferencia de lo que había sucedido con el director de la Escuela Luján Pérez. Y segundo porque su encargo escenográfico tiene lugar debido al éxito de la compañía produciéndose como contrapartida un engrosamiento del carácter artístico de la producción. Por su parte, es cierto que la crítica elogió en todo momento la representación que hicieron, llegándose en ocasiones a reconocer que la obra de teatro es el resultado de una amalgama de artistas que crean una obra de arte conjunta[1716]. Pero la atención a la escenografía se limita simplemente a nombrar a sus autores y a meros calificativos positivos:

[1715] LEZCANO (1996), pp. 62 y65.

[1716] CAZORLA PALENZUELA (24-05-1960), p. 6; L.G. J. (21-05-1960), p. 7.; M.T. P. (05-1960), p. 14.

"(...) Destaquemos el montaje de la obra, magníficamente logrado. A ello ha contribuido los esplendidos decorados de Rafaely y Ulises llenos de frescor y novedad (...)."[1717]

Aunque estos datos no nos aportan informaciones sobre el aspecto visual del trabajo escenográfico de Rafaely y Ulises, en el *Fondo Teatro Insular de Cámara (T.I.C.)* de el archivo de *El Museo Canario* se conservan catorce fotografías en blanco y negro del montaje que sí nos permiten reflexionar sobre ello.

Aunque se realizaran cinco escenografías, en dichas fotografías tan solo podemos apreciar claramente tres [Figs. 30, 31 y 32]: el interior de una casa, un paisaje boscoso y una taberna que se corresponde con las escenas del primer acto y las farsas o ensoñaciones del segundo y tercer acto[1718]; lo que demuestra el seguimiento de las acotaciones del dramaturgo pese al recurrir, en el caso concreto de la taberna a un lenguaje artístico novedoso.

Aunque técnicamente los decorados se confeccionaron a partir de telones pintados, estéticamente difieren los unos de los otros, según podemos apreciar en las fotografías.

Por un lado, la representación del espacio habitacional de la casa y del paraje arbóreo fueron resueltos de una manera tradicional y ligado al lenguaje figurativo. Pero el decorado de la cantina supone la utilización de un claro lenguaje abstracto sobre el escenario ya que, aunque veamos ciertos elementos figurativos, como las puertas de entrada y salida, la barra y la estantería con las bebidas, que llegan a dominar parte la escena; en la otra nos encontramos una especie de mural abstracto que recuerda en gran medida a la obra de Rafaely. Ello nos hace creer que esta escenografía en concreto fue resuelta por este pintor puesto que recuerda a los lienzos que realizó en la misma época, como *Formas simultáneas paralelas* de 1959[1719], y que eran resultado de las influencias de Monzón, Mondrian, Miró y Kandisnky.

[1717] L.G.J. (21-05-1960), p. 7.

[1718] USTINOV (1965), pp. 457-541.

[1719] GARCÍA MORALES (2015), pp. 48-49.

Por tanto, estaríamos ante otra utilización del lenguaje abstracto en un decorado pintado en un escenario grancanario. No obstante, tenemos que tener claro que su materialización fue resultado de las reflexiones y experimentaciones plásticas del artista que de una preocupación del espacio escénico en sí.



Fig. 30. Fotografía del montaje correspondiente al primer acto de *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-005.jpg (21-10-2018 12:29).



Fig. 31. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-009.jpg (21-10-2018 12:30).



Fig. 32. Fotografía del montaje correspondiente al tercer acto de *El amor de los cuatro coroneles,* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-008.jpg (21-10-2018 12:30).

Tras este montaje, tanto Rafaely como Ulises Parado colaboraron de forma asidua en la realización de otros espacios escénicos para los montajes que esta compañía organizó.

Ricardo Lezcano nos cuenta que en 1962 Jesús Aristu y Marcela Yurfa propusieron al grupo llevar montar *Cena de matrimonios* de Alfonso Paso[1720], que llegaría a estrenarse el 26 de junio en el Teatro Pérez Galdós [1721]. Afirma que fue el autor de los decorados, aunque no nombra en ningún momento a Rafaely ni a Ulises. La única referencia que nos indicar su participación fueron las críticas del montaje que admitieron simplemente que ellos confeccionaron el montaje[1722].

Esta sería la última colaboración de Rafaely para el *Teatro Insular de Cámara*, pero no el final del tándem entre Rafaely y Ulises ya que este se produjo en 1966 cuando llevaron a cabo la escenografía de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, que dirigió Carlos Quiney[1723].

Estrenada el tres de octubre en el Teatro Pérez Galdós, fue su *opera prima* como director, aunque también participó como actor, junto a Ana María Peñate[1724]. El éxito de la crítica fue bastante notorio[1725]. Pero tan solo Díaz Cutillas y Doreste Silva reconocieron el trabajo de los dos pintores. La ausencia de fuentes artísticas nos ha impedido valorar en su justa medida el real trabajo de ambos.

Sería la última vez que Rafaely se dedicaría a la creación de decorados teatrales, aunque Ulises siguió vinculado con el grupo teatral de El Museo Canario confeccionando individualmente tres títulos más: *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós, *El Lindo don Diego*, de Agustín Moreto y *Germán o sábado de fiesta*, de Juan Marrero Bosch[1726].

[1720] LEZCANO (1996), pp. 90-91.

[1721] ARISTU (26-06-1962), p, 2.

[1722] ARIEL (28-06-1962), p. 2.; D.C. (27-06-1962), p.2.

[1723] DIAZ CUTILLAS (28-08-1962), p. 12;

[1724] (03-10-1966), p. 8.

[1725] DIAZ CUTILLAS (05-10-1966), p. 9; DORESTE SILVA (06-10-1966), p. 8; QUEVEDO (04-10-1966), p.11.

[1726] Los tres montajes fueron estrenados en el Teatro Pérez Galdós en 1962, 1966 y 1967, respectivamente: LEZCANO (1996), pp. 84-86, 131 y 134.

Parece ser que el primer montaje fue realizado a partir bocetos previos hechos por Ricardo Lezcano[1727], mientras que los otros dos fueron diseñados y confeccionados por el mismo Ulises[1728].

Realmente, en estos montajes no vamos a encontrar novedades en cuanto a cuestiones estéticas, escénicas o en el tratamiento que la prensa[1729] ya que, en general, Ulises recurrió a telones pintados en el que mostraba un ambiente escénico bastante tradicional basado en la búsqueda de la constate realidad, como podemos comprobar en las fotografías conservadas en el *Fondo Teatro Insular de Cámara (T.I.C.)* [Figs. 33, 34 y 35].



Fig. 33. Fotografía del montaje *La Loca de la casa* de Benito Pérez Galdós con decorado de Ulises Parada. 1962. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-019-001.jpg (21-10-2018 12:37).

[1727] LEZCANO (1996), p. 86.

[1728] GARCÍA JIMENEZ, L. (14-12-1966), p.24; GARCÍA OCAÑA (30-05-1967), p. 23.

[1729] ARIEL (09-06-1962), p. 9; QUEVEDO (21-12-1966), p. 15; QUEVEDO (31-05-1967), p.13.



Fig. 34. Fotografía del montaje de *El Lindo don Diego* de Agustín Moreto con decorado de Ulises Parada. 1966. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-028-005.jpg (21-10-2018 21:36).



Fig. 35. Fotografía del montaje *Germán o sábado de fiesta* de Juan Marrero Bosch con decorado de Ulises Parada. 1967. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-029-023.jpg (21-10-2018 12:36).

En cualquier caso, en este punto de nuestro relato, podemos confirmar que las producciones en el que el *Teatro Insular de Cámara* recurrió a la colaboración de artistas plásticos como responsables de los decorados, el escenario se convirtió en un punto de reflexión de plástica. Primero fue Felo Monzón, que se encontraba a caballo entre sus orígenes propios de la Escuela donde se formó y sus indagaciones surrealistas. Y luego Rafaely acabaría por introducir el debate entre figuración y abstracción.

Pero fueron propuestas inusuales dentro del conjunto de los montajes que llevaron a cabo ya que estéticamente, si observamos el conjunto de los decorados realizados a través de las fotografías custodiadas en el *Fondo Teatro Insular de Cámara (T.I.C.)*, predominó en general el interés por recrear decorados convencionales donde las acotaciones de los autores dramáticos tuvieron cierto peso. Situación que contrasta en gran medida con la ambición de dar a conocer títulos teatrales de autores contemporáneos y poco conocidos en la sociedad isleña, como Alfonso Sastre, Arthur Miller o Eugène Ionesco.

Realmente esta arbitrariedad entre representación de carácter tradicionalista y títulos modernos no es incompatible, como ha demostrado este grupo. De modo que, teniendo en cuenta que los decorados de estos pintores son el resultado de sus propias preocupaciones plásticas, este grupo no desarrolló desde un punto de vista escenográfico propuestas rompedoras y acordes a lo que estaba sucediendo en el resto de España y Europa por aquellos momentos.

Sin embargo, a nivel personal, la participación de nuestros artistas en este grupo fue trascendental en sus respectivas trayectorias. Para Felo Monzón, por ejemplo, sirvió, tras su injusto confinamiento, para consolidar su relación con El Museo Canario, que como espacio de experimentación libre de control político y de censura permitió que se convirtiera en una de las sedes de la abstracción en Canarias a través de las numerosas exposiciones que se llevaron a cabo en sus salas y en las que él tenía un gran protagonismo. Por otro lado, a nivel pedagógico, fue aprovechado para reproducir una enseñanza que el mismo Domingo Doreste había hecho con él cuando intervino en el montaje de *La zahorina* en la década de los treinta: demostrar a los alumnos de La Escuela Luján Pérezlas posibles vías laborales de la pintura.

Los únicos que siguieron sus consejos fueron Rafaely y Ulises Parada y como recompensa ganaron una mayor notoriedad pública y proyección social al superar su categoría de estudiantes para alcanzar su consideración como artistas. Sin embargo, y analizando el devenir de cada uno, y la limitada producción escenográfica que desarrollaron, debido quizás a las dificultades y escasez de encargos y producciones teatrales, pudiéramos pensar que su dedicación no obtuvo los resultados esperados ya que sus trabajos siempre quedaron en segundo plano en la prensa y su creatividad, al menos en el caso de Rafaely[1730], defensor de lo abstracto, siempre quedó limitada en pos de una representación realista ya que debió de seguir en gran me medida las acotaciones de los autores dramáticos y las directrices de los directores.

No obstante, no debemos de olvidar que para el grupo teatral la participación de estos artistas estaría vinculado con el deseo de aumentar el peso artístico de las producciones que organizaron. Monzón, como hemos visto, tenía gran peso en los ambientes isleños del momento y su colaboración era un gran apoyo en los momentos incipientes de su gestación[1731]; mientras que la llegada de Rafaely y UIises, por su parte, suponía la apuesta del grupo por los nuevos valores y, como afirmó el propio Lezcano, demostrar el éxito que había adquirido su compañía que era capaz de encargar aspectos del montaje a agentes externos del grupo.

Por consiguiente, y, en definitiva, no creemos que debamos considerarlos escenógrafos profesionales puesto que simplemente extrapolaron sus preocupaciones plásticas sobre el escenario. Aunque la gran novedad en todo caso, y nunca tenida hasta el momento, es que el *Teatro Insular de Cámara* posibilitó que los principales agentes del panorama de la plástica canaria del interior de la isla de Gran Canaria, como era Monzón y Rafaely, desarrollaran sobre el escenario sus preocupaciones pictóricas. Así pues, este lugar se convirtió en un lugar más, diferentes al de las salas de exposiciones y de las aulas de enseñanzas, y quizás con mayor asistencia de público y de difusión, donde transcurrió la

[1730] El pistoletazo de salida y consolidación de la carrera artística de Rafaely acabó siendo, según José Luis de la Nuez Santana, su pertenencia al grupo *Espacio.*

[1731] Un apoyo que para Monzón no tenía ningún propósito lucrativo, pues como aclaró Ricardo Lezcano, las producciones teatrales del grupo no tenían la finalidad de obtener recursos sino difundir producciones que se encontraban al margen de los circuitos teatrales oficiales: LEZCANO (1996), pp.120-121.

continuación del surrealismo como lenguaje principal tras la Guerra Civil Española y el posterior debate de la figuración-abstracción que cimentó los caminos del arte a partir de los años cincuenta en nuestro país.

3. Los locos años sesenta que contagian los setenta: las vanguardistas escenografías teatrales de Pepe Dámaso

José Dámaso Trujillo (Agaete, 1933-), o popularmente conocido como Pepe Dámaso, es uno de los más importantes y reconocidos artistas canarios del siglo XX y del panorama actual. De carácter polifacético, su trayectoria vital y artística está ampliamente documentada debido a la gran cantidad de bibliografía que su obra ha generado y a la vasta participación que esta ha logrado en numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, no solo en las Islas Canarias, sino también fuera, como en Madrid, Barcelona, Dakar, Lisboa o Copenhague, entre otros lugares[1732].

Su dedicación profesional al mundo del arte data de 1951, cuando realizó su primera exposición individual en el que presentó una serie de paisajes en el *Casino de Agaete*. Se formó en la Escuela Oficial de Artes y Oficios de Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, aunque también aprehendió diversos saberes a través de todas aquellas personas con las que estableció contacto a lo largo de su vida; especialmente del lanzaroteño artista Cesar Manrique, del que siguió el consejo de establecerse en las Islas y desistir de la lucha por el triunfo de ser un reconocido artista nacional e internacional que caracterizó sus primeros años.

Reconocida su trayectoria de manera pública y oficial tras su nombramiento como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 2013 y el recibimiento del *Premio Canarias de Bellas Artes* en 1996[1733], Dámaso se dio a conocer como pintor y desde de esta posición comenzó a investigar y experimentar otras facetas artísticas.

[1732] En la amplia variedad bibliográfica que se han generado en torno a su obra, probablemente los tres catálogos resultados de las exposiciones antológicas y retrospectivas que se han celebrado de su obra en 2009, 2014 y 2017 son las referencias fundamentales y obligadas de este artista; no solo por tratarse de una compilación de todo su trabajo sino también por recogerse estudios, ensayos y análisis de sus principales investigadores. Véase: VV.AA. (2009); VV.AA. (2014); VV.AA. (2017-b).

[1733] HERNÁNDEZ SOCORRO (2013), p. 26.

La evolución de su paleta comenzó a partir de su reflexión sobre el paisaje cercano de su Agaete natal para luego desarrollar una pintura abstracta de carácter informalista. No es hasta mediados de la década de los sesenta cuando se decanta por la representación figurativa mediante diversos lenguajes: dadaísmo, surrealismo, arte pop, fotorrealismo o arte póvera, por citar tan solo algunos de ellos; donde ha reflexionado sobre dos constante que ha mantenido a lo largo de toda su producción: la muerte y el sexo[1734]. También hay que añadir su preocupación por la creación y retroalimentación de una mitología del pasado prehispánico canario[1735] y su comunicación con personajes literarios como Alonso Quesada, Federico García Lorca y Fernando Pessoa[1736].

Pero como ya aventuramos, su quehacer artístico no se limitó a la pintura, pues como hombre de su época, y, al mismo tiempo, como artista renacentista, también se enfrentó a otras actividades artísticas, como a la ilustración, el diseño de esculturas, la creación de instalaciones, el diseño de mobiliario, la *performance*, la escenografía teatral y la dirección cinematográfica. Junto a todo ello, debemos añadir que ha utilizado los medios de comunicación de masas isleños como ningún artista canario lo hizo con anterioridad, tanto para promocionar su labor artística como para divulgar las distintas manifestaciones y tendencias artísticas que conocía en los diversos lugares a los que viajaba en un intento solitario de conectar las Islas con los acontecimientos artísticos mundiales.

Sin embargo, a pesar de su carácter versátil, que refleja una personalidad compleja, ha sido su dedicación a la plástica la que mayor interés ha generado entre los críticos e

[1734] Entre sus series pictóricas más famosas donde el sexo y la muerte son el contenido fundamental se encuentran *Juanita* (1965), *La muerte puso huevo en la herida* (1969), Sexo *quemado* (1974) o *La Umbría* (1975).

[1735] Las principales series vinculadas con este en aspecto son *La Rama* (1963) o *Héroes Atlánticos* (1980).

[1736] La relación con el literato canario la reflejó en su primea película como director en el que adaptó su texto dramático *La Umbría* (1975), así como en la serie pictórica que hizo el mismo año; con el granadino se ha manifestado en numerosas ocasiones, aunque son destacables sus series *La muerte puso huevo en la herida* (1969) o *Dámaso a Lorca* (1987); y con el portugués se materializó en una serie en su homenaje que llegó a exponer en Lisboa en 1996.

investigadores. También, en los últimos años, ha despertado una especial atención a su trabajo cinematográfico[1737].

Esta situación contrasta con la escasa reflexión que ha generado su dedicación como creador de escenografías y de figurinismo para las diversas producciones teatrales en las que participó. Prueba de ello se encuentran en los catálogos antológicos y retrospectivos de 2008, 2014 y 2017 donde no aparecen ninguna reflexión profunda sobre su relación con el mundo teatral.

Pese a ello, y hasta el momento, la relación de Dámaso con el teatro ha sido objeto de dos exposiciones temporales. La primera fue en 1994, donde se hizo hincapié en su relación con el bailarín y coreógrafo rumano Gelu Barbu debido a la conmemoración de su presencia en Gran Canaria desde hacía veinticinco años[1738]; y la segunda en 1996, comisariado por Víctor Medina, donde por primera vez se trató de forma autónoma su trayectoria escenográfica. En esta ocasión se editó un catálogo donde se reproduce las diversas creaciones vinculadas con el arte de Talía (bocetos de escenografías, figurines, fotografías, carteles, programas y maquetas) acompañados con diversos textos de los distintos agentes y personalidades que colaboraron con él para que sus proyectos escénicos salieran a la luz[1739]. Aunque recurriremos a él en varias ocasiones en nuestro estudio, debemos confirmar que en su interior no se lleva a cabo tampoco ningún análisis del campo que estamos investigando. Por consiguiente, creemos necesaria analizar esta vertiente de la creación artística de Dámaso.

No obstante, este olvido no es la razón fundamental que justifica su presencia en nuestra tesis doctoral, sino porque constituye una de las personalidades claves y relevantes de la renovación escénica que se desarrolló en la década de los sesenta y setenta en nuestro

[1737] Explicable porque, aunque no sea el único pintor canario que se dedicó al cine, en ellas podemos ver todas las características del arte damasiano. Los elementos más destacables de su filmografía se encuentran en lo que se ha dado a llamar como la *Trilogía de Agaete* en el que se incluye: *La Umbría* (1975), *Requiem para un absurdo* (1979), *La Rama-College* (1988). Véase: DELGADO ALONSO (2016); PAVÉS (2014), pp. 39-44; MEDINA ARENCIBIA (2015), pp. 20-32.

[1738] RODRIGUEZ GAGO (05-10-1994), p. 17.

[1739] VV.AA. (1996).

país en el contexto de los escenarios isleños. De ahí el título en el que se inscribe estos párrafos ya que estamos convencidos de que su figura está a la altura de la escenografía rompedora que realizaron creadores como Francisco Nieva, Manuel Mampaso, Sigfrido Burmann, y otros más, al desarrollar comunes posicionamientos basados en la defensa de la libertad formal y de la imaginación en la escena durante los años que estamos tratando.

Esta idea nunca se ha reconocido en la Historiografía artística canaria hasta este momento debido justamente a la falta de un examen científico de su trayectoria escenográfica. De modo que es nuestra intención demostrarla sin olvidar ni desvincular que estas manifestaciones no se encuentran aisladas ni es ajena a todo al conjunto de las prácticas damasianas sino que están estrecha e íntimamente conectadas con el resto de sus creaciones. Ello nos lo confesó en un encuentro que disfrutamos con el propio artista y el cual agradecemos profundamente:

> "(…) *Además, que la uní siempre a como pintaba yo. Siempre era producto de mi estilo pictórico (...). Yo me sentía igual de realizado cuando participaba en una obra de teatro como cuando pintaba un cuadro"*[1740]

En realidad, el interés de Dámaso por la creación teatral es producto de una necesidad personal e interior por experimentar y buscar nuevas formas de experimentación y comunicación en todos los niveles. Por ello, su formación escénica no fue producto de ninguna escuela ni academia sino de su propio carácter autodidacta, de sus lecturas, de sus viajes y, sobre todo, de sus contactos y amistades con relevantes e importantes personalidades escénicas:

> "(…) *me gustaba el teatro y alguien tenía que hacerlo. Era una necesidad, como luego hice cine. Está en ese concepto de arte total que yo siempre he creído sin planteármelo o cuestionármelo a priori. Simplemente por pura necesidad de expresión y siempre unido a un sentido plástico (...).*
>
> *Yo conocí a Nieva, cuando yo expuse en Madrid mis cosas de calaveras en La muerte puso huevos en la herida de Lorca, me pidió coger mis trapos en un montaje, pero no salió. Fue una pena. También conocí a José Luis Alonso e hice amistad con Alfonso de*

[1740] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

Sastre (tengo fotos con él, mantuve una pequeña correspondencia y le hice un retrato). Con otro con el que mantuve amistad fue Luis Escobar, que era amigo de Manrique y vivía al lado de él. Era propietario del Eslava, tradujo a Harold Pinter, hablamos mucho de teatro y conocí en su casa a George Cukor. Asimismo, trabé contacto con Nuria Espert y Víctor García, que hicieron Yerma en los setenta. Tengo cinco minutos en 16 mm la grabación en la que estoy con Nuria en la lona de Yerma que llegó a chuparme cuando trataron de subirla en el Teatro Pérez Galdós en uno de los ensayos. Con todo esto te estoy contando de la gente de teatro que estuvo cerca de mí, demuestro que yo estaba en tú a tú con grandes personalidades del teatro del momento (...)."[1741]

Estos factores implicaron que desarrollara una escenografía resultado del ambiente renovador y moderno en el que en el que se movía, pues sus intervenciones en nada tenían que ver con el pasado Ochocentista del teatro ni con el interés de crear telones pintados.

Aunque Dámaso no ha desarrollado ningún escrito donde haya reflexionado sobre su ideología escenográfica, el resultado de sus propuestas, como verificaremos, están en clara unión con ese deseo de transformar las tradicionales puestas en escenas durante la década de los sesenta:

"(…) *Yo tengo un concepto de la escena que está de acuerdo a todo lo que hacía antes. Toda la experiencia contemporánea que tengo de ver cosas, de viajar y de ver espectáculos, todo está dentro de los criterios que modestamente yo hacía con toda la pasión consiente y conceptualmente de mi modernidad.*

(…) *He sido vanguardista. Ser vanguardista implicaba romper los telones que se usaban. Como iba a permitir estar pintando cuando la vanguardia era romper los escenarios pintados… (...) no había un concepto en mí de pintar telones. Aunque sí tuve conciencia de las vanguardias con un concepto desde humanismo.*"[1742]

Podremos apreciar en los distintos espectáculos en los que nuestro artista participó a lo largo de su carrera que no desarrolló siempre decorados basados telones pintados o completamente corpóreos. Pero lo cierto es que sus preocupaciones e intereses plásticos estuvieron presentes en sus bocetos de escenografías y en sus decorados, aunque

[1741] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

[1742] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

materializándose a través de diferentes propuestas escénicas que fueron resultado del estudio de la dramaturgia y del espacio escénico y dependieron de múltiples factores, como la naturaleza del espectáculo, el escenario o las dificultades económicas.

En este sentido, este carácter de la escenografía de Dámaso nos recuerda a la idea de Francisco Nieva de que un decorado pintado no es más ni menos rompedor que un decorado corpóreo puesto que no implica una reproducción de las prácticas del pasado sino que la utilización de uno u otro está en función de las necesidades del texto y de la calidad y reflexión artística con que se confecciona:

> *"(…) Es evidente que, para mí –que gusto del teatro romántico- no es un problema pedir que en una obra mía salga la boca del Infierno o una inmensa torre que se cae, sino para los directores y escenógrafos modernos, obligados como están a darle concreta materialidad y no la cosa misma. No se hace, porque ello signifique como <<un paso atrás>>. Pero ¿qué significa en arte verdadero dar un paso atrás o adelante? ¿No pinta Picasso en estilo neoclásico, en estilo románico, en estilo negro…?*
>
> *Yo abogaría por una puesta en escena que lo fuera de gran concepto, a la vez que de gran impacto, y no de gran presupuesto. Y no es que yo abomine –lo he dicho muchas veces- del teatro rico que, paradójicamente, me ha dado notoriedad como autor y escenógrafo, pero sería maravilloso que la afición teatral pudiera verdadera atención en los textos, en las ideas teatrales que muestra l autor, en su particular mundo, que es puro concepto, lo que debe ser el teatro (…)."*[1743]

Tras reflexionar sobre la importancia de Dámaso como escenógrafo, conviene aclarar que su relación con el mundo espectáculo se encuentra diversificada en producciones teatrales, operísticas y dancísticas. En este epígrafe nos centraremos exclusivamente en la creación de escenografías para montajes teatrales ya que constituyen las más antiguas intervenciones escenográficas de su carrera y suponen su propuesta personal e individual en la modernización y renovación escénica que tienen lugar en las Islas tras la contienda

[1743] NIEVA (01-06-1997), p.3.

civil[1744]. Sus intervenciones escenográficas para espectáculos de danza y de ópera se tratarán en apartados posteriores.

Así pues, y centrándonos en el objetivo de este apartado, el punto de partida de la faceta como escenógrafo teatral de este artista se encuentra en dos elementos que están intrínsecamente ligados a la vida cotidiana de Agaete. Por un lado, su posición de espectador y conocedor de las distintas veladas artísticas que tenían lugar en diferentes espacios del municipio. Por el otro, su intervención como actor en un *Auto sacramental* en el papel de un Rey Mago y en la confección de un paisaje para el belén que se ubicó en la Iglesia de la localidad:

> *"(…) La pasión por el teatro me viene por Agaete que disfrutaba de una tradición de generaciones que hacían teatro, como Lucy Cabrera, la cantante, o Chano González, el bajo cantante… También es interesante decirte que me viene de mis experiencias de joven, casi de niño, que fueron clave no sólo para mi formación teatral sino también artística de cosas que se hizo.*
>
> *Porque no si sabes que se hizo de Alfonso Sastre, que soy amigo de él, La mordaza que hay cartel y yo tenía una tela. Luego está mi intervención en un Auto sacramental que se hizo que yo intervine y hacía de Rey Mago. Para ello desvalijé la casa de mi madre con las cortinas y las orlas para vestirme, que me hice hasta una cosa de unas aleas en los pelos (…).*
>
> *No fui monaguillo, pero me viene a mí la relación con el teatro de la tradición teatral de las Iglesias donde se hacían los altares, se vestía los santos y se ponían flores a las vírgenes. Hice para el belén de la Iglesia de Agaete, que se perdió, quizás por el cuarenta y nueve o cincuenta, un paisaje del Valle de Agaete y no el paisaje típico de Belén. Cubría todo el altar mayor. Pero se rompió y se perdió. Aunque está al boceto al óleo, pero no como boceto sino como cuadro. En cierta manera, está vinculado con lo que escuchaba desde niño de la referencia del Valle como un paraíso (…)."*[1745]

Estos precedentes son realmente interesantes porque el primer encuentro profesional entre Dámaso y la creación escenográfica tuvo lugar en 1956, cuando tan solo contaba

[1744] Las escenografías para la danza y la ópera de Dámaso serán analizadas en epígrafes posteriores.

[1745] Entrevista celebrado con el artista el 31 de octubre de 2017.

con veintidós años edad, y en su propio pueblo natal, dentro de una de esas veladas artísticas que tanta tradición y arraigo han tenido en diferentes espacios de las Islas, aunque ahora revestido de cariz más moderno y que él mismo organizó[1746].

El 21 de octubre, el Ayuntamiento de Agaete patrocinó esta cita bajo el título *Ciclo de Arte Moderno* en el que Dámaso inauguró una exposición *"de su obra pictórica de abstracciones"*[1747] y se celebró sendas representaciones teatrales y musicales[1748] en el Hogar Rural.

La parte teatral, que es lo que nos interesa, consintió en el estreno absoluto del poema *Oír crecer a las Palomas* escrito por Manuel Padormo[1749]. La dirección y el diseño escenográfico fue responsabilidad de Dámaso, que también participó como actor en el papel de *Poeta blanco*. Los otros dos personajes fueron interpretados por José Antonio García como *Poeta negro* y Rosario García como *Mujer negra*[1750].

Aunque no tuvo un especial seguimiento en la prensa de la época, sabemos que Padormo años después describió cómo había sido la representación:

> *"(…) Recuerdo que subía a Agaete el día del estreno e inauguración de la exposición de Pepe acompañado por el poeta y periodista Servando Morales. Pepe había preparado todo. Nos esperaba. Me presentó a los hermanos Rosario y José Antonio García Álamo, gozosos en un iniciación teatral, dando cuerpo y voz a los personajes de 'Mujer Negra' y 'Poeta Negro', reservándose el del 'Poeta Blanco' el propio Pepe Damaso, quién, como regidor absoluto, había distribuido, en una alta tarima, todo el espacio escénico, así como los 'papeles'. Pintó un gran lienzo como telón de fondo (rascacielos de Nueva York)*

[1746] <<Ciclo de Arte Moderno en Agaete>> (20-10-1956). *La Provincia*, p. 6.

[1747] <<Ciclo de Arte Moderno>> (20-10-1956). *Falange*, p. 9.

[1748] Esta parte fue realizada por Blas Sánchez, quien dirigió a algunos miembros de lo que se llamó en su momento *Juvenil Orquesta Filarmónica* y que llegaron a tocar música de los vanguardistas Max Reger e Igor Stravinsky.

[1749] El texto de Padorno había sido publicado un año antes con una cubierta ilustrada por Manolo Millares, responsable también del retrato del autor que se encuentra en el interior.

[1750] <<Ciclo de Arte Moderno>> (20-10-1956). *Falange*, p. 9.

y también volúmenes (cajas) que, junto a las sillas daban un aire de azotea neoyorkina. (...)"[1751]

Si analizamos todas estas fuentes y los datos que nos proporcionan, podemos afirmar que fue el propio Dámaso quién decidió montar esta producción teatral, siendo él mismo el responsable de todos los aspectos fundamentales que forman parte del espectáculo. Ello, sin duda, lo diferencia del resto de los pintores que se incluyen en nuestra investigación puesto que se enfrenta a la creación teatral sin ninguna razón aparente más allá que por el hecho de experimentar una nueva forma artística de expresión. Experimentación al margen de la pintura que se podría postular como la primera de toda su carrera. Ello lo vincula con Néstor, pues si recordamos también promovió de *motus proprio* las producciones teatrales con el fin de difundir sus propuestas tipistas.

Así pues, esta intervención del propio pintor como escenógrafo, director e intérprete nos indica que estamos ante un nuevo caso de intromisión en el mundo escenográfico por razones que están margen de las necesidades económicas.

Si tenemos en cuenta las palabras de Padormo, Dámaso realizó una tradicional escenografía basada en telones pintados con la inclusión de *atrezzo* que para nada pueden etiquetarse como tradicionales, como se demuestra por el uso de cajas de madera que decidió incluir en escena.

En este montaje se demuestra su apuesta consciente por desarrollar un decorado basado en postulados vanguardista desde sus propias concepciones plásticas y ya desde la primera realización escenográfica de toda su producción. Sin embargo, y pese a su singularidad, la prensa no prestó una gran atención a esta obra, quizás por tratarse de un acto alejado de la capital o por la juventud del artista. Además, tampoco supieron ver la modernidad de la puesta escena al calificar a la escenografía como sencilla y sobria[1752].

En el catálogo *Dámaso. Escenarios múltiples* de 1996 se publicó un boceto de escenografía, el programa de mano que reproducía parte de la escenografía y una

[1751] PADORNO (1996), p. 11.

[1752] <<Ciclo de Arte Moderno>> (07-11-1956). *Falange*, p. 8.

fotografía del montaje [Figs. 36, 37, 38 y 39]. Esta última, donde aparecen los tres actores, así como autor del texto, nos confirman las palabras de Padormo en base a la utilización de los telones pintados y la presencia esas cajas de maderas que tienen colgadas etiquetas con los nombres de cada personaje. Sin duda alguna, esta fotografía ya nos indica que esos calificativos con los que fueron tildados la puesta en escena no se corresponden con la realidad.

Si no fijamos en el lenguaje artístico de los bocetos de escenografía, estamos ante una clara tendencia abstracta y surrealista donde predominan las manchas de color, las líneas verticales, la formas geométricas y la utilización de números arbitrarios con toques figurativos. A pesar de que el texto se ambiente en Nueva York, realmente el decorado es totalmente ajeno a su ubicación, pues tan solo la interpretación y declamación de los actores sirve para ubicar la escena. Ello nos está demostrando, por primera vez en la Historia de la escenografía canaria, una ruptura total del seguimiento de las acotaciones del autor del texto a la hora de representar una obra. Este ha sido el último escollo que la escenografía canaria ha tenido que superar para romper con la tradición decimonónica puesto que hasta entonces, aunque se llegó a utilizar un lenguaje moderno y vanguardista en los decorados, siempre primó, salvo excepciones, como con Néstor, las directrices de los autores teatrales.

Por otro lado, si comparamos desde un punto de vista estético las obras que presentó en la exposición que formaba parte del *Ciclo de Arte Moderno*, se trataban de: *"(...) ocho abstracciones adornadas con objetos de hierro, madera, piedras y cerámicas del país (...)"*[1753].

Por tanto, se comprueba que efectivamente se produce una comunión entre su pintura y su puesta en escena, y no solo en el empleo del lenguaje abstracto, sino también en el uso de materiales no tradicionales, como lo demuestra las cajas de madera usadas en el montaje.

Por tanto, en el montaje *Oí crecer a las Palomas Dámaso* inaugura el traspaso de sus pensamientos, preocupaciones y reflexiones estéticas del mundo de la plástica al de la escenografía, cuestión que será una constante a lo largo de toda su producción teatral; así

[1753] <<Ciclo de Arte Moderno>> (07-11-1956). *Falange*, p. 8.

como, su deseo lúcido y consecuente por desarrollar una escenografía rompedora y vanguardista, como lo demuestra en la cita biográfica del compositor Ígor Stravinsky que incluyó en el programa de mano de esta velada artística:

> *"Je ne vis ni dans le passé, ni dans l'avenir. Je suis dans le présent. J'ignore de quoi demain sera fait. Je ne peux avoir conscience que de ma vérité d'aujourd'hui. C'est elle que je suis appelé à servir et je la sers en toute lucidité."*[1754]

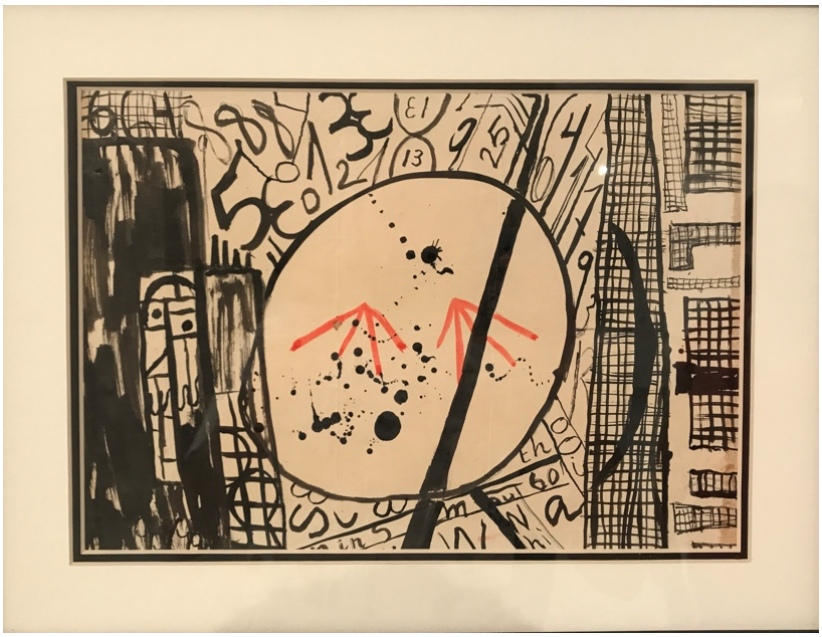


Fig. 36. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Oír crecer a las palomas de Manuel Padorno*. 1956. Tinta sobre papel. 23x33 cm. Colección del artista.

[1754] Disponible en: http://www.delatorrealfonso.com/2010/09/25/pepe-damaso-cine-club/ (09-11-2017 12:25).

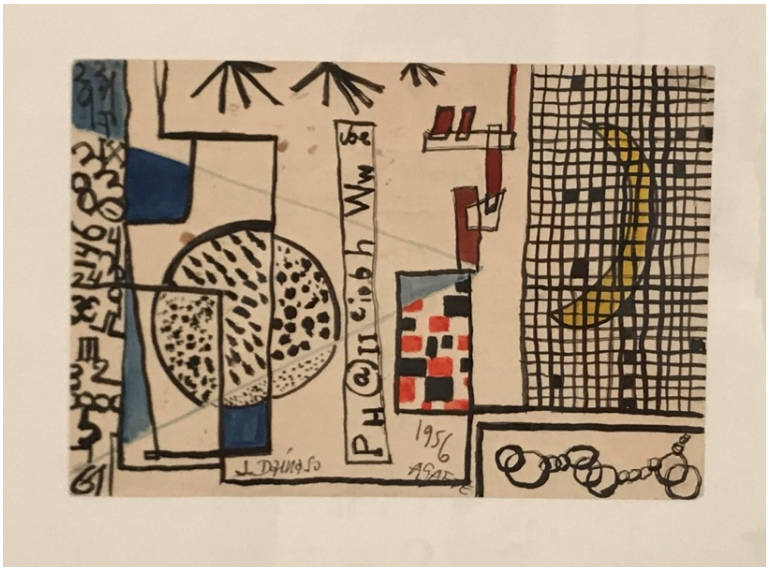


Fig. 37. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Oír crecer a las palomas de Manuel Padorno*. 1956. Tinta sobre papel. 23x33 cm. Colección del artista.



Fig. 38. Reproducción fotográfica del montaje *Oír crecer a las palomas* con dirección y escenografía de Pepe Dámaso. 1956. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12.



Fig. 39. Reproducción del programa de mano del *Ciclo de Arte Moderno* con dirección y escenografía de Pepe Dámaso. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12.

La siguiente incursión teatral de Dámaso se produjo en 1959, dentro de la facción canaria del *Teatro Universitario Español* (TEU), que fundó y dirigió Óscar Yánez y que consistió en la puesta en escena de *El parque se cierra a las ocho*, de Martín Iniesta, estrenado en *El Museo Canario* el dos de abril[1755].

Como en el anterior montaje, no tuvo un gran eco en la prensa, ni siquiera se hizo mención la presencia de Dámaso en este montaje[1756]. Pero tenemos constancia de su participación porque el propio Yánez lo confirma en el citado catálogo de 1996[1757] donde se reproducen un boceto de escenografía y un figurín en blanco y negro de Dámaso [Fig. 40]. En ambos casos, el matiz surrealista predomina en todo momento. En cuanto a la escenografía, aparecen dos bancos y dos árboles pelados en un ambiente sin delimitar, neutro y sin profundidad. En definitiva, es una clara desconstrucción del espacio que le permite otorgar un carácter enigmático al mismo puesto que el banco queda totalmente deshumanizado de su uso.

[1755] <<Actuación del TEU en el Museo Canario>> (02-04-1959). *Falange*, p. 3.

[1756] ARIEL (12-04-1959), p. 2.

[1757] YÁNEZ (1996)., p. 13.

En esta ocasión Dámaso tampoco siguió las directrices del propio autor del drama que convenía que en el espacio escénico hubiera tres bancos con árboles y un cartel que dijera que el parque público cerraba a las ocho[1758].

A pesar de la escasez de datos de esta producción, contamos con un importante material para reconocer que Dámaso siguió la misma línea escenográfica que había iniciado en 1956 al apostar por la vanguardia escénica desde todos los puntos de vista.

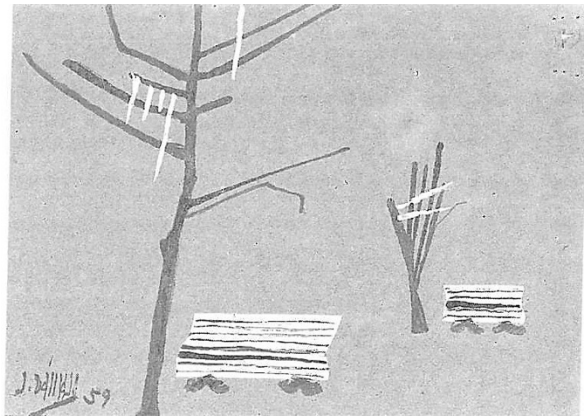


Fig. 40. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía para El parque cierra a las ocho de Martín Iniesta*. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12

A finales de los cincuenta, Dámaso colaboró con el *Teatro Insular de Cámara* de El Museo Canario que los hermanos Ricardo y Pedro Lizcano dirigieron y de los que hablamos en el anterior apartado.

Primero intervino como actor en 1958, cuando la compañía trasladó su habitual espacio escénico desde el escenario que había diseñado Felo Monzón en el espacio museístico al Teatro Pérez Galdós, para escenificar *Proceso a Jesús*, de Diego Fabbri. Nuestro artista hacía de público espontáneo que daba su opinión sin que pareciera que estuviera preparado previamente. Tras ello, en 1959, dicha compañía representó en su habitual espacio *Escorial,* de Michel de Ghelderode, y le requirieron a Dámaso:

[1758] MARTÍN (1987), p. 81.

"(...) un gran boceto de un Cristo crucificado. Lo pasamos a un plástico transparente imitando a una vidriera emplomada. (...)"[1759]

De modo que estamos ante una mera colaboración escénica que en ningún momento a nivel público fue reconocido en la prensa ya que se afirmó que los autores de los decorados y vestuario fueron los hermanos Lezcano[1760]. A pesar de ello, se conserva el boceto y una fotografía [Fig. 41y 42], donde se puede observar que la iconografía del crucificado está totalmente ausente: Cristo no está colgado sobre una cruz, sino que es el propio Dios-Padre, dentro de lo que pudiera ser una mandorla medieval, quien lo sustenta agarrándolo mediante una especie de tela que sustenta el cuerpo sin vida de su hijo. Ello lo enmarca dentro de una ventana con arco ojival que en los ochenta que utilizará nuevamente en su serie *La Umbría* y que servirá de cartel para su primera película.



Fig. 41. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto de vidriera para el decorado de Escorial* de Michel de Ghelderode. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 14.

[1759] LEZCANO (1996), p. 14.

[1760] <<Próxima actuación del Teatro Insular de Cámara>> (25-07-1959). *Falange*, p. 4; A. N. (29-07-1959), pp. 4-5.



Fig. 42. Reproducción fotográfica del montaje *Escorial* de Michel de Ghelderode. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 14

En 1965 Dámaso colaboró con la primera puesta en escena que organizó el *Teatro de Arte* de Las Palmas que patrocinó la Comisión Provincial de Información, Turismo y Educación Popular (CITE)[1761] . Se trataba montar la obra de *Después de la caída*, de Arthur Miller, una de las piezas dramáticas más importantes y con mayor repercusión de mediados de los sesenta y estrechamente ligada al mito de la actriz hollywoodiense Marilyn Monroe. Quizás por ello, la repercusión pública fue bastante alta, siendo esta la primera escenografía diseñada por Dámaso en estrecha vinculación con los poderes públicos de la capital isleña.

Texto seleccionado, dirigido y protagonizado por Jesús Aristu[1762], que interpretó el papel de Quentín. La coprotagonista fue su mujer Marcela Yurfa, quien encarnó el papel de Maggie, donde se ha visto tradicionalmente a la figura de la desaparecida actriz norteamericana[1763].

[1761] <<Esta tarde, en el Galdós, se presenta Después de la Caída>> (06-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p.9.

[1762] Basado en la versión española José Méndez Herrera, Aristu fue el responsable fundamental de la elección de la obra de Miller para el estreno de esta compañía.

[1763] <<Esta tarde, en el Galdós, se presenta Después de la Caída>> (06-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p.9.

Fue estrenada el 6 de agosto en el Teatro Pérez Galdós, un día después del primer aniversario de la muerte Marilyn Monroe. Sin embargo, las noticias sobre el montaje datan del 15 de junio de ese mismo año, desde la lectura oficial de la obra donde se confirma la participación del pintor de Agaete así como del elenco[1764].

En su presentación, se afirma que Dámaso haría un decorado basando en las directrices del director de la obra[1765]. Pero una vez realizado el trabajo, este relató que nuestro artista las había superado:

> *"(...) Pepe Dámaso, el gran pintor de Agaete, que en perfecta colaboración ha realizado, yendo más allá de las ideas sugeridas, un enorme y espléndido decorado, que ustedes juzgarán. (...)"*[1766]

De modo que se corrobora la colaboración conjunta de ambos sin limitar creativamente a Dámaso en ningún momento, cuestión que el mismo pintor confirmaría también[1767]. Las críticas avalaron en todo momento el éxito del montaje. Mas la participación de nuestro artista no fue siempre destacada, aunque sí reconocida positivamente, pues se centraron sobre todo la calidad de los intérpretes, de la dirección y de la importancia de la obra en relación con la vida personal de Miller y Monroe[1768].

Quizás los datos más importantes referidos a su escenografía que podemos obtener de las fuentes hemerográficas es que confirman que se confeccionaron mediante la ampliación fotográfica a cuatro metros los bocetos escenográfico de Dámaso. Estos se adaptaron al escenario del Teatro Pérez Galdós por Gerardo Quevedo sobre clichés de Francisco Rojas Fariñas[1769]. El proceso creativo del decorado de la obra fue explicado por el propio Dámaso antes del estreno:

[1764] D.C. (15-06-1965), p. 10; GONZÁLEZ SOSA, P. (15-06-1965), p. 16.

[1765] GONZALEZ SOSA (15-06-1965), p. 16.

[1766] ARISTU (05-08-1965), p. 20

[1767] RODRÍGUEZ DEL PINO (26-07-1965), p. 8.

[1768] A. Q. (07-08-1965), p.16; GONZÁLEZ MORERA (07-08-1965), p. 7.

[1769] A. Q. (07-08-1965), p. 16; CANO VERA (06-08-1965), p. 5.

"(...) Está basado en mi nueva modalidad pictórica, el "pop-art". Consta de un panel fotográfico reproducido de un boceto original mío. El "collage" de Marilyn ha sido realizado con recortes de periódicos y objetos ensamblados en dicho panel. (...)"[1770]

No cabe ninguna duda que estamos ante dos cuestiones de gran importancia. Por un lado, la creación de un decorado no través de un telón pintado ni tampoco mediante formas corpóreas, sino mediante una gran reproducción fotográfica de sus propios bocetos. Ello implica una ruptura total de las premisas escénicas al utilizar una técnica de creación escenográfica que no tenía nada que ver con las tradicional de las puestas en escenas, convirtiéndose en el primer decorado de este tipo que hemos documentado en nuestra investigación. Y por el otro, que este es resultado de sus experimentaciones y cercanía con el lenguaje del *pop-art* y de la utilización de la técnica *collage* que estaba empleando en sus composiciones pictóricas de ese momento y que culminó con la creación de una de sus series más importantes y reconocida *Juanita*[1771]. De modo que la conexión entre la obra plástica y escenográfica es una constante.

Se conservan tres bocetos escenográficos[1772] [Fig. 43, 44 y 45] realizados por Dámaso donde se constata la utilización de técnicas pictóricas en las que incluye la utilización del collage mediante recortes de prensa, fotografías y con la inclusión de arena negra, que también utilizó en muchos de sus lienzos, como en la serie *Muerte con burbujas* de 1969. Cabe destacar que uno de ellos está enmarcado en una bandeja de papel, con lo que es nueva forma de seguir rompiendo los esquemas tradicionales.

Por otro lado, en el catálogo de 1996 se publicó el cartel de la producción donde [Fig. 46], que desde un punto de vista estético, lo más importante es la declaración pública de

[1770] RODRIGUEZ DEL PINO (26-07-1965), p. 8

[1771] Serie datada en 1965 donde Dámaso homenajea a la que fuera su maestra en la niñez y que con el paso de los años se había convertido en un despojo de la sociedad agaetense. Fue creada mediante la técnica del collage y en el que incluyó diversos elementos de materiales diversos vinculados directamente con el uso de los lenguajes *pop-art* y el *arte povera*. Fue definida por Ortega Abraham como una serie coetánea al realismo crítico de Canogar, Genoves o Equipo Crónica y llega a vincular a la propia protagonista como la última de los antihéroes de Brecht. Véase: ORTEGA ABRAHAM (1993), p. 21-27.

[1772] Uno de ellos llegó a publicarse en la prensa: CANO VERA (06-08-1965), p. 5.

Dámaso de su utilización de la técnica collage, donde aparece el rostro de Marilyn entre distintos recortes de prensa sobre un fondo negro.

Conviene considerar que la observación de estos materiales nos permite reconocer que la utilización del rostro de esta diva del cine, la preponderancia del color negro, la desconstrucción del espacio real y la presencia de una pirámide de calaveras son los elementos estéticos e iconográficos fundamentales que Dámaso recurrió para este planteamiento escénico. La actriz Marcela Yurfa, varios años después, justifico todos estos elementos de la siguiente manera:

> *"(...) Dámaso fue el escenógrafo de aquella magnífica obra. Su decorado fue más dramático, más hondo que si lo hubiera hecho un escenógrafo al uso. Su trabajo apeló a nuestra sensibilidad, a nuestra inteligencia, a nuestra cultura.*
>
> *Se concentró en una sola cosa: crear un decorado austero. Exento de color, de accesorios, pero rico en sugerencias que nos hizo testigos, participes de la miseria, de la muerte, del horror, experimentado ante una pirámide de calaveras. Su decorado constituyó un soporte terrible para los emocionantes diálogos recordando el holocausto judío en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. (...)"*[1773]

No cabe duda que toda esta propuesta de Pepe Dámaso confirma su decisión consciente sobre la utilización de toda una serie de cuestiones con la que pretende romper el pasado y que lo conectan directamente con Bertold Brech, quien realizó una constante crítica social al nazismo y sus horrores; con Erwin Piscator, quien preconizó la utilización de elementos no tradicionales sobre el escenario; y con Andy Warholl, quien es uno de los principales abanderados de la utilización del collage y de la difusión de la imagen de la actriz de Hollywood.

La importancia del estreno de esta obra en la capital grancanaria es de gran envergadura ya que ligó el teatro canario con el de Nueva York, París y Madrid que previamente habían estrenado la obra desde que en 1964 se hizo de forma absoluta en Broadway.

[1773] YURFA (1996), p. 16.

Todo ello nos explica, por tanto, la gran expectación que generó esta producción en los medios de producción[1774], donde la presencia de Dámaso, aunque nunca fue silenciada[1775], tampoco se valoró en su justa y real medida al primar el texto, el autor, los actores y hasta la misma compañía.

Además, junto a todo ello, nos vuelve a confirmar que la escenografía es una rama en la que continúa sus pensamiento y experimentos pictóricos ya que él mismo confirman que estaba basado en la nueva modalidad pictórica en la que estaba investigando y que coincide con el momento en el que abandona la abstracción y se decanta por la figuración:

> *"(...) Como has observado, yo parto desde un punto importante en mis creaciones que es lo popular, pero luego he ido recogiendo de cada nueva tendencia lo que más me ha convenido para expresarme, y se da el caso de que me siento muy compenetrado con el pop-art porque mi expresión siempre ha estado unida al objeto. (...) El realismo al que he vuelto es puramente europeo y nada tiene que ver con el americano. (...)"*[1776]

[1774] La obra fue visionada por tres espectadores de lujo, como eran Monolo Millares, su esposa, Elvireta Escobio y Martín Chirino, quienes presenciaron el ensayo general de la obra y ofrecieron hasta su opinión sobre el texto de Miller. El propio Dámaso estaba con ellos, pero el redactor no recoge ninguna palabra de él. Lo que demuestra su segundo plano en el montaje. Véase: CANO VERA (06-08-1965), p. 5.

[1775] Su nombre no aparece en los carteles promocionales de la prensa, como el que aparece en el publicado en la página doce del siete de agosto de 1965 en *El Diario de Las Palmas*, donde tan solo se encuentran los nombre de Aristu, Yurfa y Miller.

[1776] RODRIGUEZ DEL PINO (26-07-1965), p. 8



Fig. 43. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 50x60 cm. Colección del artista.



Fig. 44. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 37x64 cm. Colección del artista.



Fig. 45. Dámaso, P. *Estudio del boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 34x44 cm. Colección del artista.



Fig. 46. Reproducción del cartel del montaje *Después de la caída* de Arthur Miller con decorados de Pepe Dámaso. 1965. Extraída de VV.AA. (1996), p. 16.

En las postrimerías de la década de los sesenta, Alberto Omar Walls, director del *Grupo Fragua* de la Universidad de La Laguna, le encargó al artista de Agaete la puesta en escena de *Ceremonia para un negro asesinado*, de Fernando Arrabal, ya que creía que entre ambos artistas había una comunión bastante interesante, sobre todo, a la hora de

tratar el complejo sentido de la muerte[1777]. Será la primera colaboración entre este dramaturgo y nuestro pintor, aunque no la última como veremos más adelante.

La obra nunca se llegó a estrenar porque el gobierno de Franco lo impidió[1778], aunque sabemos que se produjo hubo un ensayo general:

> *"Lo hice cuando Jesús Hernández Perera era rector de la Universidad de La Laguna. Se jugó el tipo Don Jesús, un ser maravilloso, porque, aunque no se estrenó oficialmente, se montó como ensayo general en el Paraninfo de la Universidad."*[1779]

Dámaso realizó un boceto escenógrafico [Fig. 47] donde se aprecia que recurre nuevamente a la técnica del *collage*. Llega a incluir una serie de trozos de cartones para indicar los elementos mobiliarios que deberían aparecer sobre el escenario quedando denominados cada uno de ellos. Además de ello, predomina un gran espacio de color negro pintado donde aparecen dos calaveras, una Luna Nueva y delante de ella una minúscula figura humana alicaída sobre un enorme pedestal. Se tratan de elementos iconográficos de la mitología damasiana relacionados con el mundo de la muerte y que no serán la última vez que aparezca a lo largo de su obra plástica o escénica, pues la cabra aparecerá en su película *Requiem para un absurdo* de 1980; el molusco en el diseño de vestuario para un traje de Mary Sánchez en 1994; y las calaveras aparecerán en muchos de sus lienzos y escenografías posteriores, como en el *Ballet Momente* (1972) o en *El amor brujo* (2014).

La evidencia de que finalmente este montaje llegó a realizarse a modo de ensayo se prueba en una fotografía [Figs. 48 y 49] de la escena donde se observa un decorado abigarrado de carácter corpóreo, el primero de toda su trayectoria. Pero lo interesante en este caso es que el decorado final no se materializó exactamente a como se había diseñado previamente. Por ello, hay elementos que no aparecen como se habían previsto, como el féretro. Otros si tienen en cuenta, como las calaveras, el reloj, las camas o los maniquíes; y hasta se llegaron a añadir otros elementos ajenos al diseño original, como diversas

[1777] OMAR WALLS (1996), p. 19.

[1778] ORIVE (1996), p. 28.

[1779] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

estanterías, jaulas y lo que parecen ser enormes lienzos, que en el boceto de escenografía original no existía:

> *"Bueno, ahí saqué todo lo que estaba detrás: unos maniquíes, un reloj… Realicé un boceto estupendo donde tenía la idea. Pero luego a la hora de montarlo, muchas veces ocurre en escena que el decorado se enriquece y éste fue uno de esos casos."*[1780]

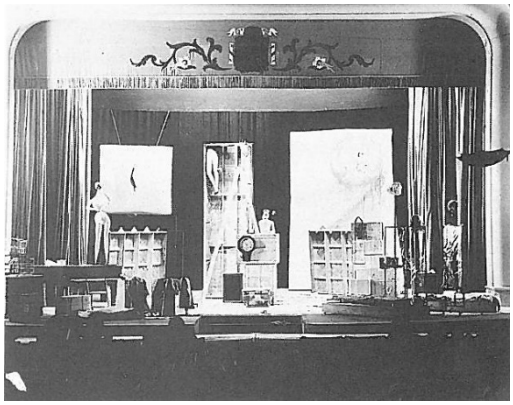
Esta desigualdad entre diseño original y resultado final pudiera ser como consecuencia de la adaptación a la que tuvo que enfrentarse Dámaso debido a las numerosas circunstancias que experimentó, como pudieran ser los recursos disponibles o las dificultades derivadas de la negación de las autoridades franquistas ante el estreno de la obra.

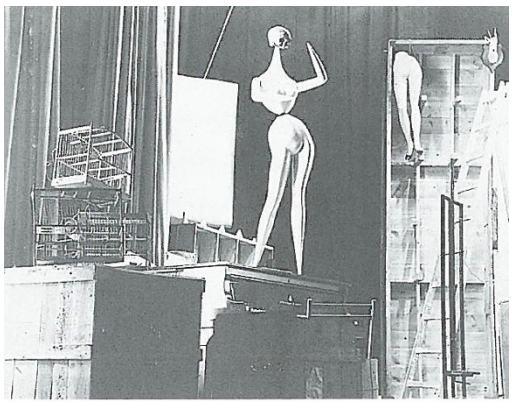
En cualquier caso, estamos ante un nuevo ejemplo en el que este creador rompe con la tradicional forma de hacer escenografías y nuevamente lo vincula con sus mismas preocupaciones plásticas, teniendo como peculiaridad que fue víctima directa de la censura que en más de una ocasión ejerció la dictadura de Franco en contra de la liberta de expresión y de comunicación.

[1780] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.



Fig. 47. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Ceremonia para un negro asesinado* de Fernando Arrabal. 1969. Técnica mixta. 50x65 cm. Colección del artista.





Figs. 48 y 49. Reproducciones fotográficas del montaje *Ceremonia para un negro asesinado* de Fernando Arrabal con decorado de Pepe Dámaso. 1969. Extraídas de AA.VV. (1996), pp.18-20.

En 1973 Eduardo Camacho[1781], quien dirigía la compañía teatral *Los Ambulantes*, encargó a Dámaso la escenografía y el vestuario para la puesta en escena de *La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls. Su estreno se produjo en el escenario de *El Círculo de Bellas Artes de Tenerife* el 28 de noviembre. Para la ocasión se contó con la presencia de numerosas personalidades, como Cesar Manrique, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdhal o Alfonso Sartre. Este último llegó a realizar una conferencia sobre el hecho teatral cuya presentación fue hecha por Pérez Minik[1782]. Tras el estreno, el 30 de noviembre se repuso en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife[1783].

Pero lo más importante de esta producción es que formó parte de la inauguración del Teatro- Laboratorio del *Centro Polidimensional El Almacén*, espacio creado por el genial artista Cesar Manrique y en el que Pepe Dámaso tuvo una colaboración bastante significativa.

Se trataba de un proyecto resultado de una profunda intervención que Manrique desarrolló en la Isla de Lanzarote tras su viaje a Estados Unidos en 1968 en el que desarrolló varias propuestas que llegaron a materializarse (*Jameos del Agua, Cueva de los Verdes* o *Mirador del Río*) y en el que pretendía fusionar los conceptos de arte, arquitectura y naturaleza. En realidad, *El Almacén* fue un espacio dedicado a la búsqueda, indagación e investigación de las diversas creaciones artísticas, como afirmaron sus protagonistas en un manifiesto publicado en la prensa[1784]:

> *"(...) En un edificio creado para depósito de conservas y útiles marinos, César Manrique proyectó un centro polidimesional de cultura, con dependencias para exposición y venta*

[1781] Eduardo Camacho (Santa Cruz de Tenerife, 1942-2006) fue un artista polifacético cuyas facetas abarcaron la plástica, la escenografía y la dirección teatral. Durante los años setenta dirigió el grupo teatral *Los Ambulantes* formado por los miembros de la *Asociación de Sordos de Tenerife*, quienes participaron como interpretes en este montaje. Para Dámaso este montaje le llegó a parecer *"(...) una especie de teatro experimental porque los actores eran sordomudos y apenas hablaban (...)"*, como nos contó en la entrevista del 31 de octubre de 2017.

[1782] <<Estreno de una obra de Omar>> (28-11-1973). *La Provincia*, p. 29.

28-11-1973), p. 29.

[1783] <<Presentación de la estatua y el perro>> (30-11-1973). *La Provincia*, p. 29.

[1784] O'SHANAHAN (10-03-1974), p. 43.

de obras de arte, originales y seriadas, lecturas y representaciones de teatro, proyecciones cinematográficas, conferencias, coloquios, librería, cafetería y restaurante. El 9 de marzo de 1974 abrió sus puertas con una doble exposición de Manrique y Dámaso, en el interior de una cisterna recuperada, El Aljibe (…). Desde esa primavera se vinculó a todas las actividades del centro, gozó sus éxitos y, como el mismo Manrique, pagó los costes de una empresa cultural que no fue entendida por sectores de la derecha y cierta izquierda radical, que coincidieron en la intolerancia y el sectarismo contra una actividad que no controlaban. Denuncias aviesas y libelos, con la carga cainita de las patrias chicas, incomprensión y falta de estímulos públicos, no segaron el empuje manriqueño y El almacén se consagró como un foro libre por el que desfilaron plásticos, literatos, músicos, cineastas aficionados canarios y foráneos (…)."[1785]

Así que en este contexto se volvió representar nuevamente *La estatua y el perro* el 16 de marzo de 1974[1786]. Se repitió hasta en seis ocasiones [1787]y llegaron asistir varias personalidades nacionales del mundo teatral, como Herman Bonnín, director de la Escuela de teatro de Barcelona, Julio Manegat, crítico de arte del diario catalán *El noticiero universal*, el fotógrafo Ildelfonso Bello y el autor del texto[1788].

Todo ello hace que la colaboración y creación escenográfica de Dámaso gozara de una gran envergadura y proyección, aunque la prensa no fue consciente de ello. Ejemplo de ello es que en su estreno en Lanzarote, quizás por tratarse un espacio alejado de la Isla capitalina, no realizó ninguna crítica del montaje ya que tan solo se reconoce el éxito de la compañía[1789].

En cualquier caso, contamos con un boceto de escenografía [Fig. 50], con el programa de mano [Fig. 51], con algunas fotografías y hasta con algunos testimonios de los protagonistas publicadas en el catálogo de 1996 que, sin duda, son las fuentes fundamentales para conocer cómo Dámaso se enfrentó a la creación del espacio escénico

[1785] ORTEGA ABRAHAM (1993), pp. 43 y 51

[1786] <<Teatro-laboratorio Almacén>> (16-03-1974). *El Eco de Canarias*, p. 14

[1787] TOPHAM (20-03-1974), p. 25.

[1788] TOPHAM (16-03-1974), p. 29.

[1789] TOPHAM (20-03-1974), p. 25

en esta producción. En este sentido, Eduardo Camacho, como director de la compañía y del espectáculo, afirmó lo siguiente:

> *"(...) Al inicio de 1973, le encargo la escenografía y el diseño de vestuario para la obra La estatua y el diseño de vestuario para la obra La estatua y el perro del escritor Alberto Omar, y que sería escenificada bajo mi dirección, por la Compañía Teatral Los Ambulantes. El hombre (Fernando Fontenla), en una ceremonia ritual, transforma a la mujer de peluca verde (Pilar Peña), en estatua de la libertad. La mujer estatua, es colocada en un pódium cubierta con una amplísima túnica verde, coronada con el símbolo de la estatua americana… El hombre llega a matar a su estatua, y al clavarle el puñal surge de su pecho una larga cinta de color rojo (símbolo de sangre), que contrasta con el efecto de luz y el grito desgarrado de la actriz. Pepe Dámaso buscaba en sus efectos plásticos la sorpresa del color. Los estéticos no eran solamente teatrales, sino también pictóricos, produciendo al espectador la pintura surrealista en acción. (...)*
>
> *El 16 de marzo de 1974, se inaugura el Teatro Laboratorio y se ofrecen seis actuación. (...) Lanzarote llegó a conocer en marzo de 1974, una nueva forma artística, un proyecto conjunto Camacho-Dámaso-Omar. Una paleta de varios colores que se mezclaban entre el público como si de un espacio de Grotowski se tratatase. (...)"*[1790]

Todo lo que ha relatado Camacho, aparece en el mencionado boceto escenográfico que Dámaso realizó en una mezcla entre collage y pintura. Curiosamente, además del espacio escénico aparecen varios personajes que podrían ser considerados propios figurines del vestuario de los personajes.

Analizándolo por partes, el ambiente está dominado por el color negro en cuyo fondo aparece una puerta abierta del que salen unas escaleras. Luego, aparece, también al fondo, aunque en un espacio indefinido, lo que parece ser un fauno de carácter naif. Por su parte, en primer término, aparece la figura femenina vestida como *Estatua de la Libertad* sobre un pódium y con las cintas rojas. En el rostro de la figura femenina, Dámaso pegó un sello en el que se reproduce la imagen de medio cuerpo del mismo monumento. También en primer término, aparecen tres personajes con cabezas con forma de calaveras, un perro y una pareja abrazada. Todos estos datos, al final, van más allá de un simple boceto de

[1790] CAMACHO (1996), p. 26-27.

escenografía o figurín puesto que tiene un componente tan narrativo que parece estar dando las claves del texto[1791]. Sin duda, el lenguaje artístico en el que se adscribiría este diseño sería el surrealismo de carácter figurativo, como lo fueron los bocetos escenográficos de 1959.

Por otra parte, según las palabras de Camacho[1792], en Lanzarote los intérpretes llegaron a salir y a mezclarse entre el público. Lo que supone la primera vez que en Canarias se produciría la ruptura de la cuarta pared al modo del *Living Theater* de una forma clara[1793]; aunque ya en la Península se había dado este fenómeno desde que se estrenó el montaje de *Marat-Sade*, con escenografía de Francisco Nieva y dirección de Adolfo Marsillach en 1968 [1794].

De este modo, Dámaso en esta producción vuelve a participar en montajes donde sobresalen diversos aspectos escénicos de caracteres contemporáneos y vanguardistas que colocaban a las Islas a la altura de lo que sucedía en el resto de España.

[1791] Cabe destacar que sus diseños de vestuario fueron utilizados para la versión fílmica de la obra que dirigió José Manuel Vilageliu y que tuvo como telón de fondo la propia ciudad de Santa Cruz de Tenerife.

[1792] Confirmadas posteriormente en la entrevista que realizamos a Dámaso el 31 de octubre de 2017.

[1793] CAMACHO (1996), p. 26-27

[1794] MEDINA ARENCIBIA (2014), pp.



Fig. 50. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls. 1973. Extraída de AA.VV. (1996), p. 25.

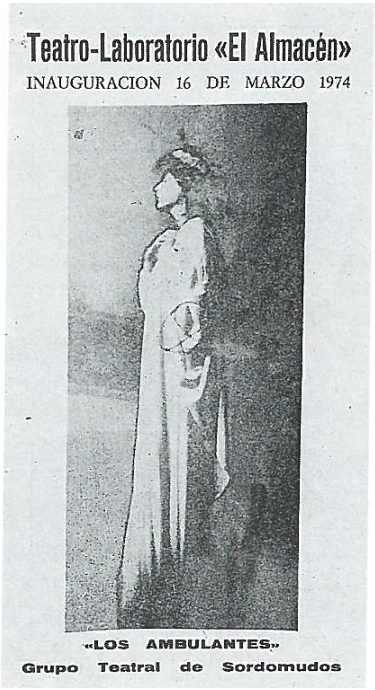


Fig. 51. Dámaso, P. Reproducción del programa de mano del montaje *La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls con decorado de Pepe Dámaso. 1973. Extraída de AA.VV. (1996), p. 25.

En 1984, tras haber estrenado de forma cinematográficamente el drama teatral de *La Umbría* de Alonso Quesada, Dámaso pensó en montar la obra teatral de *Llanura*, del mismo autor[1795], pero nunca llegó a materializarse. A pesar de ello, realizó cinco bocetos con la técnica del collage y entre sus notas sobre el mismo afirmó:

> *"(…) Estos son los bocetos, cinco collages hechos en 1986, pensando en el posible montaje de Llanura. Libre interpretación en mi creación plástica y la posibilidad de hacer el ESCENARIO con este tema del TRÍPTICO FLAMENCO DE AGAETE, cuyo autor es VAN CLEVE. Desde la tabla Blanca o transfiguración; el azul del MAR misterioso y marrón de los interiores. Libre creación para jugar con la luz y los objetos imprescindibles, donde esté presente: LA MUERTE".*[1796]

Además, también hemos podido saber que tiene:

> "(…) *fotos y el montaje escrito con el vestuario de parte del cuadro de Van Cleve de Agaete de personajes que hay por detrás. Son unos dibujos estupendos. Cojo dos cosas: una de Van Cleve y otra de la vestal que Victorio Macho diseñó para el monumento funerario de Tomas Morales. Tengo un cuaderno con la luz, la música… Se empezó a ensayar y todo. Pero no llegó a estrenarse."*[1797]

De esta forma, como sucedió en 1956, con el montaje de *Oír creer a las palomas*, nuevamente es el propio artista quien decide proponer una producción teatral. Pese a que en esta ocasión no llegó nunca a materializarse, en su colección personal custodia una especie de cuaderno donde vertió parte del proceso creativo.

Tras *La estatua y el perro*, el resto de los montajes teatrales en los que Dámaso participó están más vinculados con su desarrollo personal y reflexión artística individual que con una idea seguir aportando sabia nueva a los escenarios. En 1985, colaboró con la *Compañía Canaria de Teatro*, que dirigía Tony Suárez, con quien había trabajado durante su colaboración con el bailarín Gelu Barbu, en el diseño del cartel y programa de la producción *Mararia* [Fig. 52], de Rafael Arozarena, producción patrocinada con el

[1795] CAMPOS-HERRERO (06-03-1984), p. 23.

[1796] DÁMASO (1996), p. 27.

[1797] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife y Ayuntamiento de Arrecife y que itineró por varios teatros del archipiélago[1798]. También diseñó los carteles del *Festival del Sur Encuentro Teatral entre Tres Continentes* [Fig 53.] que el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Agüimes organizaron en 1994 [1799]; e igualmente en ese año colaboró con el *Grupo Teatral del Centro de Salud de Agaete* que estrenó *La mordaza* de Alfonso Sastre el 28 de septiembre en el Teatro Pérez Galdós, donde Dámaso participó diseñando el cartel [Fig. 54] y la escenografía que sería confeccionada por Julián Torres[1800].



Fig. 52. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el montaje de *Mararia* de Rafael Arozarena. 1985. Extraída de AA.VV. (1996), p. 29.

[1798] ARROYO (22-05-1994), p. 25; ORIVE (23-03-1985), p. 10.

[1799] ARTILES (08-09-1994), p. 14.

[1800] D.J. (28-09-1994), p. 26; A.L.E. (29-09-1994), p. 18.



Fig. 53. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el *Festival Encuentro Teatral Tres Continentes de Agüimes*. 1994. Extraída de AA.VV. (1996), p. 28.



Fig. 54. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el montaje *La mordaza* de Alfonso Sastre. 1994. Extraída de AA.VV. (1996), p. 28.

En el nuevo milenio, Dámaso realizó el diseño del espacio escénico de *El Informe o el llanto por los caballos de Aquiles,* escrito por Alberto Omar Walls y que dirigió Tony Suárez. Fue producido por *Espacio 21*, el Gobierno de Canarias y el Cabildo de Gran Canaria[1801]. Su estrenó tuvo lugar el 9 de diciembre de 2007 en la *Sala Insular del Teatro* de Las Palmas de Gran Canaria[1802]. Llegó a emitirse a través de Internet, pudiendo ser considerada una de las primeras emisiones en *streaming* de Canarias[1803].

Diez años después participó en el montaje *Noche de ánimas, Romeo y Julieta o el infortunio del amor*, estrenado el 30 de octubre 2017, en el Teatro Guiniguada de Las Palmas de Gran Canaria, cuya directora musical fue Isabel Costes y Mingo Ruano se encargó de la dirección escénica. La labor de nuestro artista consistió en el diseño del cartel [Fig. 55] y de la selección de su obra plástica que formó parte de un video mapping que se incluyó en el montaje[1804].

[1801] MARRERO (05-12-2007), p. 51.

[1802] MARRERO (05-12-2007), p. 51.

[1803] GARCIA SALEH (05-12-2007), p. 56.

[1804] Disponible en: http://ocio.laprovincia.es/agenda/noticias/nws-621911-noche-animas-guiniguada.html (10-11-2017 14:50).



Fig. 55. Dámaso, P. Cartel para *Noche de ánimas. Romeo y Julieta* o el infortunio del amor. 2017. Fuente: http://www.creativacanaria.com/romeo-julieta-infortunio-del-amor-sera-titulo-la-tercera-edicion-la-noche-animas-teatro-guiniguada/ (13-11-2017 15:09).

En la actualidad Pepe Dámaso se encuentra inmerso en el proceso creativo de la puesta en escena del texto inédito *La revelora* de Celso Martín de Guzmán con el que pretende cerrar su intervención en la rehabilitación integral que experimentó el Teatro Municipal de Gáldar en 2010:

> *"Me mandó una carta en el que me decía que montara su texto La revolera. Fue esencial para ello el montaje que hice antes llamado Harimaguada que hice con la bailarina venezolana Gladys Alemán a partir de otro texto suyo. La propuesta del nuevo montaje vino del propio Celso porque a él le encantó esta primera experiencia (...).*
>
> *Luego está el mural en el Teatro de Gáldar que es mi gran obra. Ha marcado un hito en mi carrera. Se llamó La revolera en honor al texto de Celso. Yo rodé todo el proceso creativo. La paradoja de la vida es que él me propone su montaje antes y llamo al mural con su nombre. Fíjate que maravilla. El proyecto es muy interesante y es uno de los pocos compromisos que tengo antes de morir."*

En definitiva, parece evidente que la aportación de Dámaso a la renovación escenográfica no debe limitarse a sus intervenciones en los géneros teatrales, sino que también se encuentran en las producciones dancísticas y operísticas en las que también participó. Pese a ello, hasta este momento, podemos recapitular que su modernización escenográfica se justifica porque:

- Recurrió por primera vez al lenguaje abstracto sobre el escenario.
- No siguió las acotaciones de los dramaturgos.
- Recreó decorados corpóreos.
- Y participó en obras teatrales de corte experimental que estaban alejados de los circuitos comerciales.

Todo ello fue posible porque su labor teatral no estuvo al margen de las renovaciones escénicas que tenían lugar fuera de las Islas como consecuencia de su personalidad artística, de sus viajes y de las diversas relaciones profesionales y personales, tanto dentro como fuera de Canarias, que mantuvo a lo largo de su trayectoria. Ello le permitió convertirse en la facción canaria de la renovación escenográfica que se experimentó en la década de los sesenta en nuestro país. No obstante, no podemos olvidar que esta actitud está plenamente integrada y ligadas a las preocupaciones e investigaciones que desarrolló en el campo de la plástica y en su apuesta consciente por la vanguardia.

4. La puesta en escena de la obra teatral de Orlando Hernández

La creación y trayectoria literaria del prolífico escritor Orlando Hernández (Agüimes,1936-Las Palmas de Gran Canaria, 1997) no es del toda conocida hasta el momento. Probablemente, la explicación radica en la limitación de su quehacer al ámbito isleño y, sobre todo, en la inexistencia de un estudio que analice concienzudamente el conjunto de toda su obra[1805].

Pese a esta situación, debemos de reconocer que Hernández fue artista autodidacta que abarcó una amplia gama de géneros literarios, como lo prueba sus múltiples novelas, poesías y dramas teatrales[1806]. Además de ello, también se dedicó a labores periodísticas en los principales medios escritos de la isla de Gran Canaria, como *El Eco de Canarias, El Diario de Las Palmas* y *La Provincia*; y llegó a enfrentarse a las ondas en la emisora radiofónica con el programa *Cosas de Pepito el árabe y el maestro Rafael* que estuvo en antena más de una década en *Radio Atlántico*.

La inclusión de su figura en nuestro estudio radica porque entre la década de los sesenta y ochenta logró llevar a escena un número importante de sus dramaturgias en el que contó con los artistas Carlos Morón y Sergio Calvo como responsables de los decorados. Esta realidad permite reconocerle como uno de los pocos autores dramáticos canarios de nuestro Historia que tuvo la suerte de lograr escenificar sobre los escenarios una buena parte de sus dramas.

Aunque no tenemos constancia de que se produjera una relación conjunta entre los tres artista, lo cierto es que la amistad que les profesó el escritor se concretó públicamente más allá de esta colaboración puesto que en numerosas ocasiones Hernández reivindicó

[1805] MARTÍN GUZMAN (25-08-1982), p. 34.; MORENO, M. (25-05-1997), p. 86; PINITO DEL ORO (03-05-1997), p. 18. RUIZ DELGADO, A (07-05-1997), p. 2.

[1806] Entre sus principales obras literarias encontramos *Catalina Park, El Carnaval, Lolita Pluma, Máscara y tierra, Claridad doliente* o *Decires canarios*.

sus valías plásticas y acusó la desidia que sus pinturas habían sufrido en el panorama plástico canario[1807]:

> *"(...) Yo no estoy resentido contra algo o contra alguien. Lo que pasa es que me apenan las circunstancias y que las cosas no son como debieran ser. Pero no a favor mío, sino de la gente; Es decir, que mi resentimiento es porque me da pena de que existan personas que puedan ser como son. Repito que no es contra las personas, sino contra determinadas posturas. Ahí está el caso de Sergio Calvo, con grandes ideas urbanísticas para la ciudad y no se le hace caso; un muralista como Carlos Morón; un pintor como Jesús Arencibia, un músico como Juan José Falcón... Son hombres que no pueden dar cuanto quieren a la tierra. Por eso estoy resentido y no precisamente por mí."*[1808]

Las dramaturgias de Hernández que logró estrenar, y que él mismo dirigió en su gran mayoría, como se reconoce en los programas de manos consultados, se caracterizaron por seguir dos vías bien marcadas: el costumbrismo[1809] y la vanguardia[1810]:

> *" (...) En su vertiente como dramaturgo desarrolló dos líneas muy definidas, la del teatro costumbrista, donde se consagró como uno de los clásicos grancanarios, con textos inolvidables como Y llovió en los Arbejales o El barbero de Temisas, y de un teatro de vanguardia que llevó a representar a muchos lugares fuera de las islas, en el que destacan La ventana, Prometeo y los hippies" o Teo juega al tenis con las galaxias, recogidas en su momento en la destacada Colección Teatro."*[1811]

[1807] HERNÁNEZ (04-11-1968), p. 12; HERNÁNDEZ (14-05-1973), p. 15; HERNÁNDEZ (18-02-1990), pp. 16-17.

[1808] D.T.A. (11-02-1977), p. 8.

[1809] Calificativo general que tradicionalmente se usa para definir su perfil artístico.

[1810] También podríamos destacar un tercer elemento relacionado con la creación dramas religiosos. Este queda estrechamente vinculado a su municipio natal de Agüimes donde se ha convertido en una tradición la puesta en escena de dos de sus textos religiosos más conocidos, como son *De hacia belén* o *Auto Sacramental de los Reyes Magos* (representado desde 1956) e *Y era el hijo del hombre* (auto relacionado con la pasión de Cristo que se representa desde 1993).

[1811] <<Ha fallecido el escritor Orlando Hernández>> (02-05-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 64.

Por tanto, la finalidad de este apartado es conocer como Morón y Calvo concibieron la creación de los distintos espacios escénicos que Hernández estableció en sus textos.

4.1. Carlos Morón

Carlos Morón (Las Palmas de Gran Canaria, 1921-1999) fue un pintor que comenzó su trayectoria en la difícil y dura posguerra española, y aunque en vida conoció el éxito y la fama[1812], en la actualidad su producción requiere de una profunda y científica revisión e investigación.

Su obra ha sido objeto de dos exposiciones antológicas, una en 1957, y la otra en 1983; ambas en vida del propio artista y de las que se editaron sendos catálogos. Tras su muerte, no ha habido hasta el momento ninguna muestra que la analizara de forma general y conjunta su producción[1813]. Aunque es cierto que esta ha participado en exposiciones colectivas de gran renombre y de éxito de público que han contribuido a que su figura no sea totalmente desdeñada y que se le reconozca como uno de los más importantes retratistas de la alta burguesía grancanaria del siglo XX[1814].

En cualquier caso, a pesar de la de la escasa bibliografía que hasta el momento contamos, esta no deja de ser fundamental para conocer su formación y atisbar de forma somera su personalidad artística.

En 1941 tuvo lugar su primera exposición, celebrada en el *Gabinete Literario* de Las Palmas de Gran Canaria y patrocinada por la propia *Sociedad Amigos del Arte Néstor de*

[1812] Fue nombrado en 1994 Hijo Predilecto de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

[1813] En este caso debemos citar algunas excepciones sobre el estudio de este artista, como el estudio de Celina Batista Falcón en 2003 o la exposición titulada *Carlos Morón. Apuntes. Obra sobre papel*, que comisario el Doctor Pedro Almeida Cabrera, en 2003, en la sede de la Fundación Mapfre Guanarteme del municipio grancanario de Arucas, del que no se editó ningún catálogo de exposición. En 2017 se incluyeron algunos de sus retratos en la exposición *Los pasos perdidos*, comisariada por Jonathan Allen en el Centro de Cultura Contemporánea San Martín.

[1814] ALLEN (2001-b); ALLEN (2002); ALLEN (2005); ALMEIDA CABRERA (1990); ESTÉVEZ (1999); HERNÁNDEZ SOCORRO (2013).

la Torre[1815]. Obtuvo un importante éxito ya que fue un evento bastante concurrido, llegando asistir el gobernador militar y civil del Archipiélago[1816].

Asumida su vocación artística, al año siguiente ingresó en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, donde permaneció desde los cursos que transcurren entre 1942-43 a 1945-46[1817] y obtuvo el título de Profesor Diplomado de Bellas Artes[1818]. Tal estancia le permitió mantener contacto con artistas de gran renombre de nuestro panorama nacional, como Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz o José Gutiérrez Solana. Tras ello recibiría numerosas becas, llegando a trasladarse a Roma, en 1950, donde la Embajada española le propuso la decoración de tres *stanzas* del *Palacio Caetani*[1819]. Pero la repentina muerte de su padre provocó que nuestro artista volviese y se estableciera definitivamente en su ciudad de origen[1820].

Realizó numerosas exposiciones, tanto de carácter individual como colectivas, y recibió importantes encargos de origen oficial y privado. Si observamos los títulos de las obras de sus exposiciones antológicas, el predominio del género del retrato es más que evidente. Y es que fue en este campo en el que Morón más destacó. Primero, por la alta clientela que disponía y que le demandaba un retrato suyo; y, segundo, por su gran capacidad para captar la psicología y fisionomía de los retratados[1821]. No obstante, también cultivó otros géneros, como el paisaje, el bodegón, la pintura costumbrista, el muralismo y los temas

---

[1815] <<Una exposición de pinturas de Carlos Morón>> (11-01-1941). *La Provincia*, p. 2; <<Carlos Morón expone en el Gabinete Literario>> (17-01-1941). *Falange*, p. 4.

[1816] Esta exposición suscitó cierta crítica por el hecho de que muchacho tan joven expusiera una serie de lienzos resultados de su carácter autodidacta y sin tener la formación adecuada: INGLOT (28-02-1941), p. 1.

[1817] Según se constata en los Libros de Matrícula conservados en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Cajas 199-3 y 199-4. Con lo que no ingresaría en San Fernando en 1941 ni terminaría sus estudios en 1945 como hasta ahora se había considerado. Tales fechas, además, son las que aparecen en los certificados de notas consultados que se custodian en el Archivo Carlos Morón de la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

[1818] <<El pintor Morón>> (06-06-1946). *La Provincia*, p. 2.

[1819] AGUDO PÉREZ (1983), p. 10.

[1820] AGUDO PÉREZ (1983), p. 10.

[1821] BATISTA FALCÓN (2003), pp. 45-48.

históricos. Pese a esta variedad, su obra presenta la dificultad de que se encuentra diseminada en numerosas colecciones privadas, tanto locales, peninsulares como internaciones[1822].

Por otro lado, no debe de haber ninguna duda que el descuido que su figura ha presentado en el campo de la investigación histórico-artística puede explicarse, al mismo tiempo, porque se decantó por una pintura eminentemente figurativa de carácter clasicista y académica con una gran preocupación por el color, en un momento en que la abstracción y la vanguardia dominaba el panorama. Aunque si analizamos su faceta como dibujante, ilustrador, escultor o grabador nos encontramos a un Morón mucho más libre, donde decidió experimentar formas algo más vanguardistas, acercándose al expresionismo, el surrealismo, las composiciones geométricas, e incluso, a la figuración semi-abstracta.

Desde su primera exposición en 1941 hasta la década de los sesenta, el éxito de Morón como pintor es innegable. Pero a partir de esa década, su producción pictórica quedó apartada de los circuitos expositivos públicos y oficiales. Mas los encargos como retratista de la alta sociedad continuaron durante mucho tiempo, constituyendo un elemento fundamental de su trayectoria ya que le permitió disponer de ingresos continuados para su subsistencia[1823].

Llegamos a esta conclusión tras haber analizado la presencia de Carlos Morón en los diarios *La Provincia*, *Diario de Las Palmas* y *Falange* durante el período que transcurre entre 1941 y 1999 donde comprobamos dos etapas bien diferenciadas. Una entre 1941-1959, años que comprenden desde su presentación pública como pintor en la mencionada exposición hasta la presentación de los dos lienzos históricos, *La Batalla de Lentiscal* y *El desembarco de Van der Does*, que se conservan en la Capitanía General de Canarias. La otro entre 1962 y 1999, fechas en que comienza a diversificar públicamente su labor artística y se produce su fallecimiento.

[1822] HERNÁNEZ (04-11-1968), p. 12

[1823] ALLEN (2001-b), p.160. Aunque no siempre fue así ya que en el último año de su vida el artista declaró que se encontraba en la ruina y casi en la indigencia: GIL (20-08-1999), p. 14.

De este modo, podemos dilucidar que la primera etapa es un momento en que su notoriedad pública es resultado de su labor como pintor y de su participación en las numerosas exposiciones individuales y colectivas que llevó a cabo. Por su parte, en la segunda predomina la presencia del artista por su dedicación al margen del arte de la pintura, es decir, como escultor, grabador, diseñador de tronos religiosos, ilustrador, escenógrafo, diseñador de vidrieras, literatura, copista, proyectista urbanístico, restaurador, miembro de diversos jurados y su participación en actos benéficos, que permitieron que su figura se mantuviera en el candelero de los ambientes culturales isleños; aunque al tiempo también se denuncia de forma reiterada y públicamente el olvido de su pintura[1824].

Por tanto, y prestando atención a nuestro objeto de estudio, podemos concluir que la dedicación a la escenografía de Carlos Morón debe de encuadrarse en la coyuntura en que su pintura quedó relegada a los encargos de la élite burguesa grancanaria y a su intento de diversificación de su dedicación artística mediante la experimentación de nuevas formas de creación con el fin no perder la nombradía que había forjado desde que comenzó su carrera.

Ser considerado como un hombre del Renacimiento es el epíteto que en muchas ocasiones se le ha impuesto a Carlos Morón a lo largo de su vida ya que no solo tenía conocimientos en materia artística sino también en otros saberes, como medicina o psicología[1825]. Lo cierto, que en parte, y a tenor de muchas de sus declaraciones que llevó a cabo, estaba de acuerdo con que se le equiparaba a los artistas de aquella época puesto que sopesaba que si: *"(...) el hombre es la medida de todas las cosas, no es menos cierto que el artista es la medida de su creador (...)"*[1826]. Y es que Morón tuvo que reivindicar constantemente que era algo más que retratista:

[1824] <<¿Expondrá Carlos Morón?>> (24-05-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 13; HERNANDEZ (02-07-1993), p. 24.

[1825] <<Morón y la Gioconda del siglo XX>> (14-12-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 15; BATISTA FALCÓN (2003), p.45; HERNÁNDEZ (04-11-1968), p.12;

[1826] HERNÁNDEZ (04-11-1968), p. 12.

"(...) Por ello, el hecho de que lo que más haga es retrato, no quiere decir que no pinte otras cosas, a la par que me dedique al grabado (...) También hago esculturas, vidrieras policromadas, restauraciones, etc. (...)."[1827]

De ahí que justificara su dedicación a la escenografía de la siguiente manera:

"(...) Considero que todos los medios de manifestación que el arte puede y debe tener, son nada deseables para el artista. (...) las especializaciones en arte no las concibo. Toda una vida pintando naturalezas muertas, flores, marinas o retratos, no puede satisfacer. Nuestra inquietud nos conduce por muy diversos derroteros aunque si dentro de una pauta trazada por nuestra idiosincrasia (...)."[1828]

De este modo, teniendo cuenta estas palabras del propio artista, podemos considerar que la relación de Morón con la creación escenográfica estuvo ligada al ideal artístico que profesó a lo largo de su toda su existencia y que se basó en el intento de buscar nuevas formas de comunicación y de creación[1829]. Ello, que no deja de ser una lucha constante de reinvención artística en un intento de evitar el desgaste creativo, debe de estar al mismo tiempo en concomitancia con el deseo personal de mantener la popularidad en los medios.

Realmente, esta faceta concreta de Morón ha sido confirmada (aunque no analizada) desde su segunda exposición antológica de 1983[1830]. Desde entonces aquellos investigadores, como Celina del Carmen Batista o Pedro Almeida Cabrera, que han analizado en parte su trayectoria, lo han corroborado. Así pues, partiendo de esas premisas, y tras realizar luego un profundo rastreo hemerográfico en los principales diarios de la provincia de Las Palmas, podemos documentar un total de doce montajes escenográficos en los que Carlos Morón habría trabajado a lo largo de su trayectoria.

Reflexionar desde un punto de vista conceptual de esta la labor, más allá de la consecuencia directa de su necesidad intrínseca como creador y de su ego por mantenerse

[1827] HERNÁNDEZ (04-11-1968), p. 12.

[1828] R.M.C. (06-07-1963), p. 2

[1829] Tal cuestión no es óbice para que considerara la pintura su principal faceta como creador: <<Carlos Morón. La pintura en primer lugar>> (16-06-1972). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

[1830] AGUDO PÉREZ (1983), p. 12.

en el panorama y no ser postergado por los círculos culturales, se nos hace harto complicado debido a la ausencia de una reflexión profunda y seria del artista. Sin embargo, podemos dilucidar a través de dos entrevistas que realizó en la prensa que el proceso que llevaría a cabo para la creación de decorados teatrales sería resultado de un período de investigación que partía de la lectura del texto. Tras ello comenzaría la creación de bocetos y estudios escenografías en el que reflexionaría sobre cómo plantearía el espacio escénico en cada caso:

> *"(...) Para decorar una obra debo leerla primero (...)"*[1831] *"(...) Para llegar a las actuales maquetas ha sido preciso primero un estudio sereno. Observo numerosos bocetos, trazos ágiles y distintas concepciones hasta llegar a los originales que han quedado definitivamente seleccionados (...)."*[1832]

Junto a ello afirma que siente la necesidad de escapar de las acotaciones del autor del texto, declarando su deseo de llevar a cabo escenografías para otros géneros teatrales más libres. No obstante, reconoce la complicación de ello puesto que es consciente del constreñimiento creativo que supone la figura del dramaturgo, elemento arraigado y fundamental en los espectáculo canarios. También llega a declarar que el arte teatral es el resultado de una colaboración entre artistas donde debería predominar un personal formado antes que el aficionado:

> *"(...) Me gustaría que no tuviese que constreñirme a los tres actos, con sus determinados decorados. Más me apetecería decorar un ballet o una obra de ambiente universal. En "El barbero de Temisas", dada la limitación de los cuadros de acción, uno no se puede explayar (...)."*[1833]

> *"(...) Cuando se pertenece a un cuadro en que existe un personal especializado e idóneo, las dificultades de tipo mecánico quedan soslayadas; aquí tenemos que recurrir a la afición y a la amistad para poder descongestionar la mecánica del trabajo, facilitándonos así la concentración de todas nuestras facultades en el trabajo personal. Sin embargo, debo añadir en honor a la verdad, que la colaboración no me ha faltado, y*

[1831] R.M.C. (06-07-1963), p. 2.

[1832] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (23-05-1962), p. 8.

[1833] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (23-05-1962), p. 8.

cada vez que he llegado al Galdós con decorados, tanto personal, como el eléctrico, atrezzos, etc., se han esforzado, colaborando en todo momento con una actividad y celo dignos del mayor encomio (…).''[1834]

Por último, también hemos podido averiguar que llegó a reconocer la importancia de la iluminación en la puesta en escena, llegando a denunciar las deficiencias que presentaba en Teatro Pérez Galdós en esta materia[1835].

Sin duda alguna, estas afirmaciones son de gran relevación puesto que nos demuestra que era consciente de las particularidades de la creación escenográfica. Sin embargo, no dejan de ser insuficientes para comprender de forma completa su perfil e ideología como escenógrafo puesto que desconocemos la formación que pudiera haber tenido en este campo. Es muy probable que su colaboración con la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* y su estancia en San Fernando, así como los contactos que pudiera haber establecido, le sirvieran para ser consciente de las posibilidades y alternativas laborales que le podría ofrecer la pintura. Además, sus relaciones con agentes teatrales, fundamentalmente, con Sergio Calvo y Orlando Hernández, y los posibles viajes que realizara, le sirvieran para conocer y reconocer los problemas, las soluciones, las técnicas y los recursos que pudiera requerir a la hora confeccionar un decorado.

No obstante, no dejan de ser conjeturas que no podemos confirmar con rotundidad. Por ello creemos que es necesario que analicemos los distintos montajes en los que intervino como escenógrafo para completar y obtener una mayor precisión e información sobre esta faceta.

Debido al objeto de este apartado, tan solo nos centraremos en la colaboración que Morón realizó con Orlando Hernández y que se materializó entre 1962 y 1982. Sin embargo, antes y después de estas fechas nuestro artista también llevó a cabo otras intervenciones escenográficas, que aunque no las abordaremos en profundidad, creemos necesario mencionarlas ya que nos evidencian que esta dedicación de Morón fue resultado de un

[1834] R.M.C. (06-07-1963), óp. cit., p. 2.

[1835] R.M.C. (06-07-1963), óp. cit., p. 2.

interés personal y propio y que no se limita exclusivamente a su colaboración con Hernández[1836].

De modo que, y según hemos podido averiguar, el comienzo de su relación con la escenografía es 1951. Fecha clave en su biografía porque, tras terminar su formación en Madrid, y ya asentado en su isla natal, Morón se enfrentó de manera profesional y por primera vez en su trayectoria a la creación de un decorado para el montaje *Vacaciones con Kodak,* una comedia musical escrita y dirigida Servando Morales y Antonio Miranda Junco y cuyo reparto estaba compuesto íntegramente por mujeres[1837]. Tres años después, participó, junto a Sergio Calvo, en la producción cinematográfica de *Tirma*, adaptación de la obra teatral de Juan del Río Ayala, y a la que prestaremos especial atención en el capítulo octavo de esta investigación[1838]. En 1968, el nombre de estos tres artistas se volvieron a unir cuando Morón fue requerido para hacer un nuevo decorado (de carácter más portátil para facilitar la itinerancia de la producción) para el texto *Silvestre* de Río Ayala*,* cuyo estreno absoluto contó con decorados de Calvo[1839]. Por último, en 1969 y 1970 Morón colaboró con un nuevo grupo escénico[1840], que dirigió la artista Henriette Guermant de la Berg[1841], en la puesta en escena de *Enrique IV*, de Luigi Pirandello, y

[1836] Atracción que puede retrotraerse incluso a antes de sus estudios en la Real Academia de San Fernando cuando participó como actor en la obra *El camino de los príncipes* que Pancho Guerra, Paquita Mesa y el resto de sus colaboradores llevaron a escena en el Teatro Pérez Galdós en 1940 gracias a la colaboración de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*. Véase AA.VV. (2012), , p. 289.

[1837] <<El estreno de Vacaciones con Kodak>> (22-05-1951). *Falange*, p. 2; <<El teatro. Vacaciones granadas por Servando Morales y Antonio Mirando Junco>> (29-05-1951). *La Provincia*, p. 7; <<Las invitaciones para Vacaciones con Kodak>> (18-05-1951). *Falange*, p. 4; MORALES y MIRANDA (27-05-1951), p. 2.

[1838] MEDINA ARENCIBIA (2015).

[1839] <<Cartel de Silvestre>> (18-08-1968). *El Eco de Canarias,* p. 3; <<Próxima reposición de Silvestre>> (18-08-1968). *El Eco de Canarias*, p. 10; <<Silvestre a Fuerteventura>> (01-10-1968). *El Eco de Canarias,* p. 24; <<Silvestre en Telde>> (24-11-1968). *El Eco de Canarias,* p. 22; <<Silvestre en Teror>> (19-09-1968). *El Eco de Canaria*, p. 12.

[1840] Entre los interpretes que formaron parte podemos a destacar a Francisco Nogales, Esther Santana, Diego Velázquez, Domingo Calderín o Tony Sánchez.

[1841] Belga de nacimiento, se formó en el Conservatorio Real de Bruselas, pero trabajó fundamentalmente como soprano y actriz en la Ópera Real y el Teatro Dramático de Estocolmo. Se asentó en Gran Canaria desde mediados de los años sesenta, donde se retiró durante cinco años de los escenarios. Su incursión

Doña Perfecta, de Benito Pérez Galdós, respectivamente. Fueron montajes que gozaron de una alta expectación y de éxito por varios motivos; siendo los principales la importancia de los dramaturgos utilizados y, sobre todo, la presencia de una mujer en las tareas de dirección teatral[1842]. Esta labor, como hemos podido comprobar, ha sido desarrollada fundamentalmente por hombres, con las excepciones de Josefina de la Torre y Paquita Mesa que también desarrollaron estas tareas en muchos de los espectáculos en los que participaron.

Centrándonos en la contribución de Carlos Morón en las producciones teatrales que logró escenificar el escritor de Agüimes, desconocemos cómo se materializaría y fraguaría la relación que ambos profesaron[1843]. Probablemente el angosto mundo cultural isleño, donde todos conocían a todos, fuera el punto de partida. Pero esta unión supuso que nuestro artista se convirtiera en uno de los escenógrafos de cabecera del escritor. Tenemos constancia que esta se desarrollaría, al menos, desde la década de los sesenta con la puesta en escena de *Como un sueño* hasta los ochenta con *El hombre que nunca fue*.

Así pues, en la producción de *Como un sueño* tiene lugar su la primera colaboración, siendo también la primera de las obras teatrales que logró estrenar el dramaturgo en un espacio teatral[1844].

---

como directora en *Enrique IV* constituye la primera vez en su carrera que se enfrenta a las tareas de dirección, así como su vuelta a las labores teatrales desde una nueva óptica. Véase: D.C. (30-08-1969), p. 14 y SÁNCHEZ BRITO, M. (24-08-1969), p. 23.

[1842] <<Cartel de Doña Perfecta>> (11-01-1970). *El Eco de Canarias*, p. 8; <<El grupo teatral Pérez Galdós, en una obra de don Benito: Doña Perfecta>> (12-01-1970). Diario de Las Palmas, p. 15; <<Éxito de la representación de Doña Perfecta>> (14-01-1970). *El Eco de Canarias*, p. 23; <<Teatro lleno para Doña Perfecta, de don Benito>> (14-01-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 13; A.Q.P. (04-09-1969), p. 14: HERNÁNDEZ (02-09-1969), p. 8; HERNÁNDEZ (17-01-1970), p. 9.; SÁNCHEZ BRITO (24-08-1969), p. 23; SÁNCHEZ BRITO (03-09-1969), p. 24; RAMIREZ. (08-09-1969), p. 3; J.M. (04-08-1969), p. 8; GARCÍA-OCAÑA, (05-08-1969), p. 8.

[1843] Aunque conviene aclarar que no se limitó únicamente a cuestiones profesionales, sino que también fue una relación de carácter sentimental.

[1844] PERDOMO PADILLA (02-04-1965), p. 9.

Se trataba de una pieza de carácter religiosa, inspirada en los autos sacramentales, que se estrenó el 6 de enero de 1962 en el Teatro Pérez Galdós. Fue patrocinada por *La Casa de Galicia* y el *Grupo de Educación y Descanso*, aunque también hubo integrantes del *Teatro Insular de Cámara, Teatro de Cámara de Agaete* y el *Grupo de Teatro Universitario del Colegio San Fernando de La Laguna*. Entre los actores que intervinieron debemos destacar a Tony Sánchez, Juanita Hernández y la aparición, tras quince años sin actuar, de Nicolás Puga que encarnaría al Rey Herodes siendo este el último papel que interpretó[1845].

La autoría de la escenografía, que desde un principio fue reconocida[1846], se definió de la siguiente manera por el dramaturgo:

> *"(…) Y el exquisito artista que es Carlos Morón, mano y corazón de genio, y al cual debemos el milagro de la vertiginosa decoración (…)."*[1847].

La crítica reconoció también de manera positiva su trabajo[1848], como lo evidencia la publicación de una excepcional crítica que tuvo objeto central el decorado que Morón había realizado. Entre las muchas razones que justifican la importancia de esta fuente hemerográfica, destacamos que es una de las pocas descripciones pormenorizadas de su trabajo como escenógrafo que hemos hallado en la prensa:

> *"(…) Quiero ofrecer unas notas rápidas de la misma, ya que, la verdad, me impresionaron vivamente y pocas veces el Pérez Galdós se visto realzado con tanta magnificencia. Un sentido escueto de elementos, si se quieren la mínima expresión, pero dispuestos genialmente, producían ante el espectador un derroche de color, de grandeza y empaque de gran espectáculo multicolor (…).*

[1845] <<Reparto de Como en un sueño, la obra que se ofrece el sábado en el Galdós>> (04-01-1962*). La Provincia*, p. 4; DIAZ CUTILLAS (03-01-1968), p. 6; HERNÁNDEZ (06-01-1962), p. 4.

[1846] <<Cartel de Cómo un sueño>> (06-01-1962). *Falange*, p. 9.

[1847] HERNÁNDEZ (06-01-1962), p. 4

[1848] También la del resto de los agentes creativos que colaboraron en el montaje: <<Estreno de Cómo un sueño, de Orlando Hernández Martín>> (07-01-1962). *Falange*, p. 4; DORESTE SILVA (10-01-1962), p. 3; TIBURCIO MOLINA (08-01-1962), p. 3.

El primer cuadro, en que el esclavo Isacar presenta sus despojos humanos y duerme y sueña unas montañas, escuetas y geométricas-practicables. Luz suave que se diluye en azul. Las figuras de la ensoñación aparecerían lentamente sobre los montes, que a su vez se iluminaban interiormente dignificándose así el material pobre de la confección mientras que los focos de colores iluminan las figuras proféticas dignamente.

La segunda escena, de los Reyes Magos, en un alto del camino, una estrella rutilante y descomunal sobre el aterciopelado azul de los cortinajes, resultaba altamente sugeridora, mientras los magos, ricamente vestidos, charlan y esperan. Y el gesto magnífico de Baltasar rey negro, que calma la sed física y espiritual de amor y libertad del esclavo Isacar.

El tercer cuadro, el palacio de Herodes. Todo magnificencia, esclavos, damas, ministros, servidores, damas, ministros, servidores y el magnífico Herodes. ¡Cuánto derroche de luz y color! Con sencillez plástica, elementos ricos y serenidad de composición fue resuelta la escena. Jamás habíamos visto tanta dignidad y precisión. la sala del trono, con sólo tres elementos decorativos refulgía. Antorchas encendidas y luchadores en plena lid. Y sobre todos, el verbo de Herodes, encarnación genial de Nicolás Puga. Nada desentonaba, sobraba ni faltaba. Todo respiraba grandeza.

Y luego la escena de los inocentes, pura, simbólica. Mientras los niños decían con ingenuidad la tragedia de sus hermanos menores, un río de sangre inundaba la escena de rojo junto al que se apoyaban cuatro maderos cruzados vigorosamente y sugeridores en demasía ¿Quién no se impresionó ante tanto dinamismo? (...)

Y la escena final, Belén, el Portal de Belén, que fue resuelto con palmeras y maderos entrelazados, sobrio de colores, grises, ocres, tiernos verdes, todo un conjunto idílico donde las figuras eran los primordiales elementos decorativos ¡Cuán pura emoción despertaba tanta plasticidad! Una sensación reposada, tranquila, eminentemente pacífica (...).

El tema navideño, tan traído y llevado, y tan adaptado en todas las latitudes, es por sí muy difícil de resolver con originalidad y prestancia. Carlos Morón lo logró.

Hasta aquí este pequeño comentario de la labor del decorador y escenógrafo que logró para la obra de Orlando una perfecta ambientación, rica en colorido, gracia y originalidad y que ha sido de todos aplaudidos (...).''[1849]

Sin duda alguna, la extensión de esta crítica nos puede indicar el éxito de Morón como escenógrafo y que sirviera como elemento clave para la posterior colaboración entre ambos creadores.

Este éxito que los medios escritos difundieron sobre la participación de Morón se materializó también en la publicación de su dibujo suyo sobre el montaje [Fig. 56]. No sabemos si trata de un figurín o del cartel de la obra, pero en él se representan a los tres Reyes Magos de Oriente con gran magnificencia y detallismo mientras montan a caballos en una extraña perspectiva al tiempo que siguen la Estrella de Oriente.

Por otro lado, parece ser que el ensayo de la producción duró tan solo quince días y el proceso creativo de todo el montaje, incluyendo la escritura de la obra y la confección del decorado, duraría apenas un mes, según las propias declaraciones del escritor; pues la propuesta del montaje le llegó a principios del mes de diciembre de 1961 y su estreno se produjo el 6 de enero del año siguiente[1850].

Por tanto, estaríamos ante una gran genialidad del todo equipo creativo puesto que en un corto período de tiempo se constituyó una obra que dejó un buen sabor de boca tanto a los espectadores como a la crítica y al conjunto equipo creativo.

Cabe destacar que esta obra teatral de Orlando Hernández se publicó ocho años después[1851] y, como ha afirmado la catedrática y doctora en historia del arte María de los Reyes Hernández Socorro, contó una portada ilustrada por el artista Jesús Arencibia[1852].

[1849] A. (10-01-1962), p. 3

[1850] HERNÁNDEZ (1970) p. 8.

[1851] HERNÁNDEZ (1970).

[1852] HERNÁNDEZ SOCORRO (1994).



Fig. 56. Reproducción de cartel o figurín de Carlos Morón para *Como un sueño* de Orlando Hernández. 1962. Extraída de HERNÁNDEZ, O. (06-01-1962), p. 4.

Muy probablemente embriagados por la notoriedad del anterior espectáculo, en ese mismo año se produjo la segunda colaboración profesional entre Hernández y Morón. Esta se concretó en la puesta en escena del drama *El barbero de Temisas*, una comedia costumbrista que gozó del patronazgo del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria con motivo de las fiestas de San Pedro Mártir. Se estipuló que su estreno se produjera el 29 de mayo, pero por una serie inconvenientes, se pospuso hasta el 13 de junio en el escenario del Teatro Pérez Galdós. Sus principales actores fueron Tony Sánchez, Encarnación Cárdenes, Pedro Guerra y Matías Araunde, que formaron un nuevo grupo teatral denominado *Agrupación Atlántida*. Cabe destacar que Hernández, responsable de la dirección, contó con la colaboración musical de Manuel Peñate, quien creó toda una serie de canciones y melodías originales para la obra[1853]. Todo ello queda recogido en el programa de mano que editó para la ocasión [Fig. 57].

Desde la misma presentación de esta producción quedó patente que Morón debía de hacer frente a la creación de tres escenografías, que se correspondieron con los tres actos del

[1853] <<Esta tarde se estrena El Barbero de Temisas>> (13-06-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 7; <<Estreno de El Barbero de Temisas que se pondrá en el Galdós los días 29, 30 y 31 de este mes>> (14-05-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 10; P.H.M. (29-03-1962), p. 5

libreto de la obra, y que se ambientarían en tres localizaciones diferentes: una barbería de Temisas del municipio de Agüimes, luego en Andalucía y finalmente en el Pueblo Canario de la capital grancanaria[1854]. Días antes del estreno, Morón realizó una entrevista, que en parte ya recogimos en párrafos anteriores, donde reflexiona por primera vez de forma pública sobre su proceso creativo en materia escenográfica. Declara que a su pesar tuvo que seguir las directrices del autor dramático (cuestión, que en el caso de Canarias, como hemos visto a lo largo de la investigación, se acentúa porque la participación actica de los dramaturgo en las producciones de sus obras limitan en gran medida la labor de los escenógrafos). Tal espacio le permitió describir de forma pormenorizada los tres decorados que llevó a cabo:

> *"(...) El primer acto un pago de Agüimes, Temisas. Una barbería de pueblo a la antigua y moderna usanza, puesto que hoy continúa con las mismas características del siglo pasado. El clásico sillón de barbería, los espejos que recuerdan las cornucopias, y los soportales de zapata, tan frecuentes en las edificaciones isleñas. (...) El segundo acto nos muestra un típico patio andaluz. Azúlelos, fuente central y al fondo la Giralda, no vertical precisamente y que gracias a sus peculiares características no confundiremos con la torre de Pisa. Y el tercer acto se desarrolla otra vez en Gran Canaria en el marco del Pueblo Canario, donde se consagra la figura central de la obra. Procuro ambientarlo más posible, pero desde luego no lo haré como quien copia de una clásica postal de nuestro Pueblo Canario, sino bajo un prisma más o menos personal(...)."*[1855]

El hecho que fuera una comedia costumbrista, y que siguiera las líneas trazadas de otros autores costumbristas de éxito, como Santiago Tejera Osavarry y Víctor Doreste Grande, explican la repercusión de la obra en la prensa y que la crítica aplaudiera el montaje[1856]. La escenografía de Morón corrió la misma suerte, donde destacaron el trabajo de perspectiva, el colorido y la importancia de luz[1857]

Aunque en esta ocasión no encontramos descripciones sobre el trabajo de Morón, muchos años después, el autor del texto denunció al Ayuntamiento, dueño y responsables de los

[1854] P.H.M. (29-03-1962), p. 5

[1855] HERNANDEZ MONTESDEOCA (23-05-1962), p. 8.

[1856] RODRÍGUEZ (29-05-1962), p.5.

[1857] TIBURCIO MOLINA. (20-06-1962), p. 9.; S.J.S. (22-06-1962), p. 2.

decorados, que permitiera que que se deteriorara el decorado debido a su posición de dueño y responsable de los mismos. En su intento de justificar su importancia, además de remarcar la calidad artística de su autor, definió la escena ambientaba en el Pueblo Canario como una copia fidedigna del espacio real[1858] y llegó afirmar que el decorado de la barbería fue realizado con una soltura surrealista[1859].

Pese a esta situación, hemos hallado toda una serie de fuentes artísticas que nos permiten corroborar estas cuestiones y seguir arrojando nuevas informaciones sobre la faceta como escenógrafo de Morón.

Por un lado, en el *Archivo Carlos Morón* custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas hemos documentado un total de 9 dibujos inéditos correspondientes a bocetos y estudios de escenografías del primer acto de la obra [Figs. 58, 59 y 60]. Ello, sin duda, demuestra las palabras de Morón sobre su necesidad de estudiar cada escena hasta llegar al boceto definitivo[1860], concretizándose en este caso en su deseo de analizar desde distintos puntos de vistas, así como del mobiliario y de los utensilios, el espacio interior de una barbería. Por el otro, también hemos encontrado en el *Archivo Pedro Almeida* de la Casa-Museo León y Castillo del municipio grancanario de Telde diecinueves fotografías del montaje donde encontramos como se confeccionaron los tres decorados para cada uno de los actos [Figs. 61, 62 y 63]. Cabe subrayar y reconocer que estos dos archivos son los fundamentales en el hallazgo de las fuentes artísticas (todas inéditas) que documentan la relación entre Hernández y Morón que hemos materializado en este apartado.

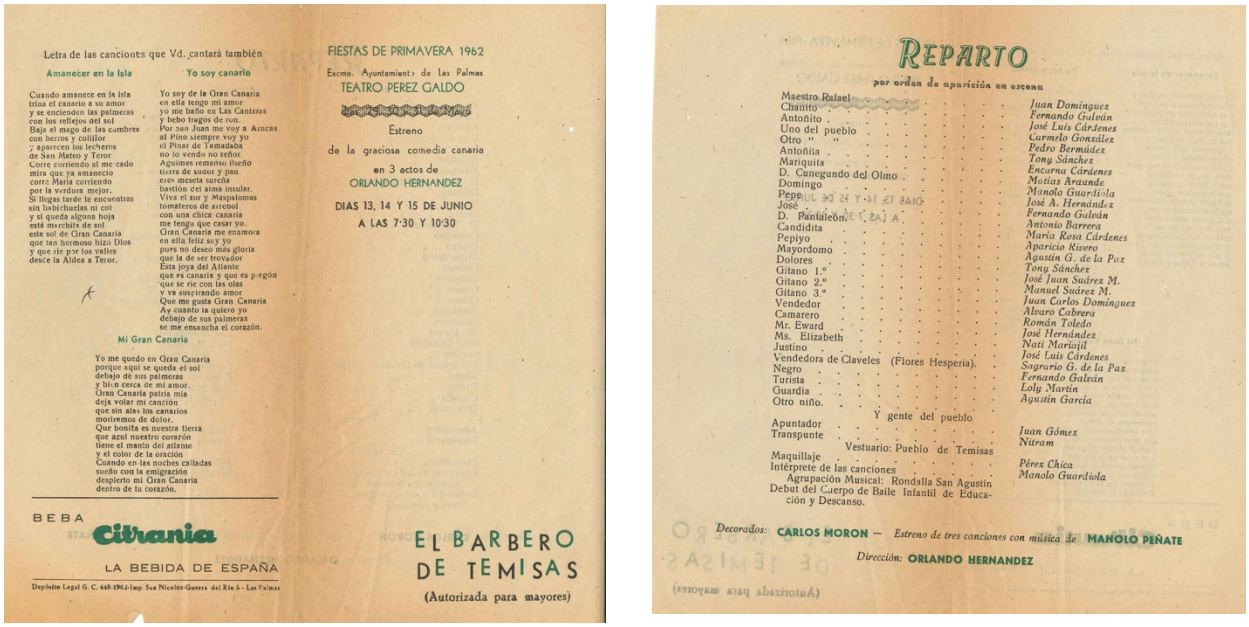
Efectivamente, como afirmó el artísta, el decorado fue ideado siguiendo a raja tabla las acotaciones del dramaturgo. Pero estas fotografías también nos indican que Morón confeccionó dichos espacios a partir de telones pintados, siendo los del acto segundo y tercero los más reconocibles ya que se tratan de lugares que existen en la realidad. En el primero observamos una mayor experimentación por parte de Morón, quizás por tratarse de un lugar indeterminado, ya que presentan toda una serie de deformidades (tanto en los

[1858] HERNANDEZ (05-02-1971), p. 31

[1859] HERNÁNDEZ (16-04-1980), p. 4.

[1860] HERNANDEZ MONTESDEOCA (23-05-1962), p. 8.

vanos como en la techumbre) que muy probablemente fueron los elementos determinantes que sirvieron a Hernández para tildar este decorado como surrealista.



Letra de las canciones que Vd. cantará también

Amanecer en la Isla

Cuando amanece en la isla
trina el canario a su amor
y se encienden las palmeras
con los reflejos del sol.
Baja el mago de las cumbres
con besos y cullilor
y aparecen los lecheros
de San Mateo y Teror.
Corre corriendo al mercado
mira que ya amaneció
corre María corriendo
por la verdura mejor.
Si llegas tarde te encontrarás
sin habichuelas ni col
y si queda alguna hoja
está marchita de sol
este sol de Gran Canaria
que tan hermoso hizo Dios
y que ríe por los valles
desde la Aldea a Teror.

Yo soy canario

Yo soy de la Gran Canaria
en ella tengo mi amor
yo me baño en Las Canteras
y bebo tragos de ron.
Por san Juan me voy a Arucas
al Pino siempre voy yo
el Pinar de Tamadaba
no lo vendo no señor.
Aguimes remanso diseño
tierra de sudor y pan
eres meseta sarcida
bastión del alma insular.
Viva el sur y Maspalomas
tomateros de arrebol
con una chica canaria
me tengo que casar yo.
Gran Canaria me enamora
en ella feliz soy yo
pues no deseo más gloria
que la de ser trovador
Esta joya del Atlante
que es canaria y que es pregón
que se ríe con las olas
y va sembrando amor
Que me gusta Gran Canaria
Ay cuanto la quiero yo
debajo de sus palmeras
se me ensancha el corazón.

Mi Gran Canaria

Yo me quedo en Gran Canaria
porque aquí se queda el sol
debajo de sus palmeras
y bien cerca de mi amor.
Gran Canaria patria mía
deja volar mi canción
que sin alas los canarios
moriremos de dolor.
Que bonita es nuestra tierra
que azul nuestro corazón
tiene el manto del atlante
y el color de la oración
Cuando en las noches calladas
sueño con la emigración
despierto mi Gran Canaria
dentro de tu corazón.

BEBA
Citrania
LA BEBIDA DE ESPAÑA
Depósito Legal G. C. 448-1962-Imp. San Nicolás-Guerra del Río 5 - Las Palmas

FIESTAS DE PRIMAVERA 1962

Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas

TEATRO PEREZ GALDO

Estreno

de la graciosa comedia canaria

en 3 actos de

ORLANDO HERNANDEZ

DIAS 13, 14 Y 15 DE JUNIO

A LAS 7'30 Y 10'30

EL BARBERO DE TEMISAS

(Autorizada para mayores)

REPARTO

por orden de aparición en escena

Maestro Rafael	*Juan Domínguez*
Chanito	*Fernando Galván*
Antoñito	*José Luis Cárdenes*
Uno del pueblo	*Carmelo González*
Otro " "	*Pedro Bermúdez*
Antoñita	*Tony Sánchez*
Mariquita	*Encarna Cárdenes*
D. Cunegundo del Olmo	*Matías Araunde*
Domingo	*Manolo Guardiola*
Pepe	*José A. Hernández*
José	*Fernando Galván*
D. Pantaleón	*Antonio Barrera*
Candidita	*María Rosa Cárdenes*
Pepiyo	*Aparicio Rivero*
Mayordomo	*Agustín G. de la Paz*
Dolores	*Tony Sánchez*
Gitano 1.º	*José Juan Suárez M.*
Gitano 2.º	*Manuel Suárez M.*
Gitano 3.º	*Juan Carlos Domínguez*
Vendedor	*Alvaro Cabrera*
Camarero	*Román Toledo*
Mr. Eward	*José Hernández*
Ms. Elizabeth	*Nati Mariatil*
Justino	*José Luis Cárdenes*
Vendedora de Claveles (Flores Hesperia).	*Segrario G. de la Paz*
Negro	*Fernando Galván*
Turista	*Loly Martín*
Guardia	*Agustín García*
Otro niño.	
Y gente del pueblo	
Apuntador	*Juan Gómez*
Transpunte	*Nitram*
Vestuario: Pueblo de Temisas	
Maquillaje	*Pérez Chica*
Intérprete de las canciones	*Manolo Guardiola*
Agrupación Musical: Rondalla San Agustín	
Debut del Cuerpo de Baile Infantil de Educación y Descanso.	

Decorados: **CARLOS MORON** — *Estreno de tres canciones con música de* **MANOLO PEÑATE**

Dirección: **ORLANDO HERNANDEZ**

Fig. 57. Programa del montaje *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con escenografía de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 58. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Cera sobre tabla. 22,5x17 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.



Fig. 59. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Lápiz sobre papel. 32x21 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

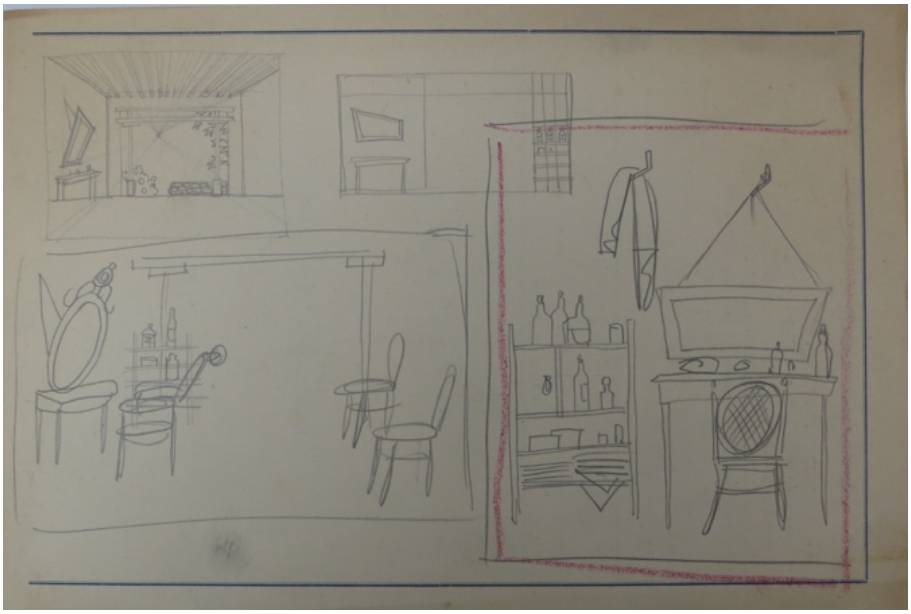


Fig. 60. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Lápiz sobre papel. 32x2,5 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

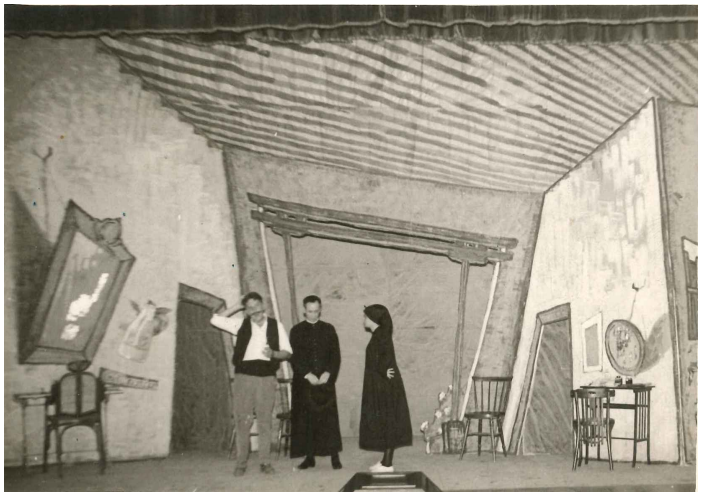


Fig. 61. Fotografía del montaje correspondiente al primer acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 62. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 63. Fotografía del montaje correspondiente al tercer acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.

En 1963, tras resultar ganador de un concurso literario organizado por *Radio Las Palmas* y el *Teatro Insular de Cámara*, Orlando Hernández estrenó el 6 de julio *Tierra de Cuervos* en el Teatro Pérez Galdós. Para ello contó con la colaboración con la *Agrupación Atlántida* y la inestimable colaboración de Morón[1861].

Como pasó la anterior vez, el montaje tuvo una gran repercusión, llegándose a publicar una nueva entrevista del responsable de la escenografía. En ella vuelve a ofrecernos algunas nuevas referencias de su pensamiento sobre la puesta en escena y que ya recogimos en párrafos anteriores. En este momento lo que que nos interesa destacar es el concepto sobre el decorado que ideó:

> *"(...) He procurado por todos los medios huir de los colorismos, aunque es posible que tropiece con las dificultades luminotécnicas que nos depara la falta de focos que nuestro primer coliseo padece. Mi deseo sería lograr lo más posible el blanco y negro, con toda la gama de grises, sólo una nota de color como símbolo. Por ejemplo, los árboles que en cada acto aparecen: en el primero, el árbol en rojo de superstición y sangre. En el segundo, en verde, como un resurgir de esperanza, mientras que en el tercero, siendo el*

[1861] S.J. S. (06-06-1963), p. 5; (03-07-1963), p. 2.

mismo decorado que el primero, cambio el árbol rojo por color azul, como en un renacer del espíritu. (...).''[1862]

Aunque no nos ofrece descripciones sobre cómo eran esos decorados, sí podemos entrever que tuvo una mayor libertad creativa, pues en los tres actos de la obra que describe Hernández no aparecen en ningún momento la presencia de ese árbol[1863].

En el *Archivo Pedro Almeida* de la Casa-Museo León y Castillo hemos hallado una serie dibujos y fotografías desconocidas hasta el momento que nos posibilitan conocer con mayor profundidad y de forma visual la manera en que Morón decidió concebir el espacio escénico en este caso.

En este sentido, Morón creó un diseño del cartel de la producción [Fig. 64] donde dibujó y coloreó un cuervo que domina toda la composición al lado de una especie tachadura con forma de aspa cortada como resultado de un manchón. También aparece el nombre del teatro donde se estrenó y el título de la obra. Pero lo interesante de este diseño es que en él predominan los colores negros y rojos, dos de las tonalidades que en las anteriores declaraciones de Morón comentó que iba a utilizar de manera simbólica en su decorado. Ello indudablemente nos da a entender que establecía una comunicación directa entre todos los elementos artísticos en los que intervino.

También realizó un boceto de escenografía [Fig. 65] correspondiente al segundo acto donde representa a raja tabla todas las directrices del dramaturgo fijó en su drama:

"(...) Plaza rústica de pueblo, de un pueblo cualquiera. Dos pequeños bancos de madera, pintados de verde. Al alzarse el telón se escucha una música primaveral que se va diluyendo (...).''[1864]

No obstante, y pese a confeccionar la escena en el espacio establecido, podemos observar en este boceto que Morón llegó a reflexionar sobre si debería ubicar como fondo del decorado una especie de acueducto o el *skyline* de varias edificaciones. Además,

[1862] R.M.C. (06-07-1963), p. 2

[1863] HERNÁNDEZ (1966).

[1864] HERNÁNDEZ (1966), p. 27

incorpora dos árboles cerca de los bancos que en las citadas declaraciones afirmaba que iban a tener un peso escénico fundamental durante el espectáculo y que recordamos que no aparecen en las acotaciones de las dramaturgia.

De modo que estos elementos nos confirman que Morón podría haber disfrutado de una mayor libertad creativa que quedaría demostrada en una serie de fotografías documentadas en el aludido archivo [Fig. 66], donde nuestro artista se decantó finalmente por la creación de la panorámica de distintos edificios como fondo de la escena, recreados a partir de telones pintados, y utilizaría esos árboles (confeccionados según creemos con madera) que tendrían una u otra simbología en función de la iluminación.

La obra fue un nuevo éxito por parte de la crítica, que avaló nuevamente a todo el equipo creativo, incluido a nuestro artista, aunque simplemente desarrollaron valoraciones positivas sobre su trabajo. El único punto de negativo, y de gran importancia de todo el montaje, es que no disfrutó del apoyo del público[1865].

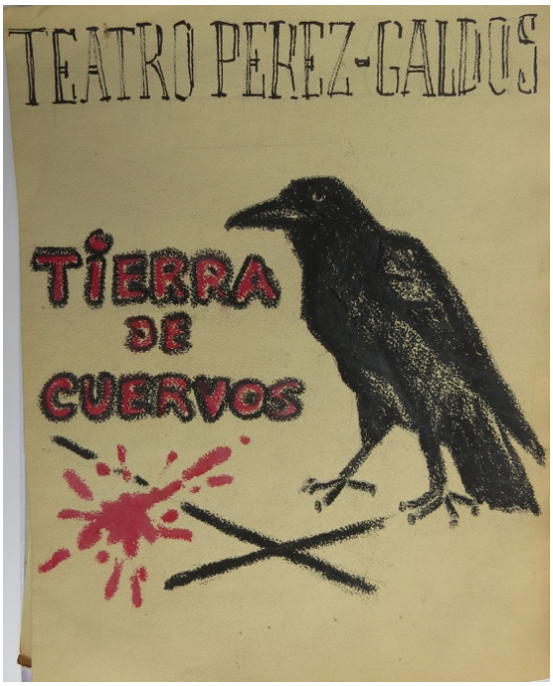


Fig. 64. Morón, C. *Estudio de cartel para Tierra de Cuervos de Orlando Hernández*. 1963. Lápiz y cera sobre papel. 24,5x32cm. Casa-Museo de León y Castillo.

[1865] ARIEL (07-07-1963), p. 2; INTERINO (08-07-1963), p. 8; TIBURCIO MOLINA (20-07-1963), p. 4.

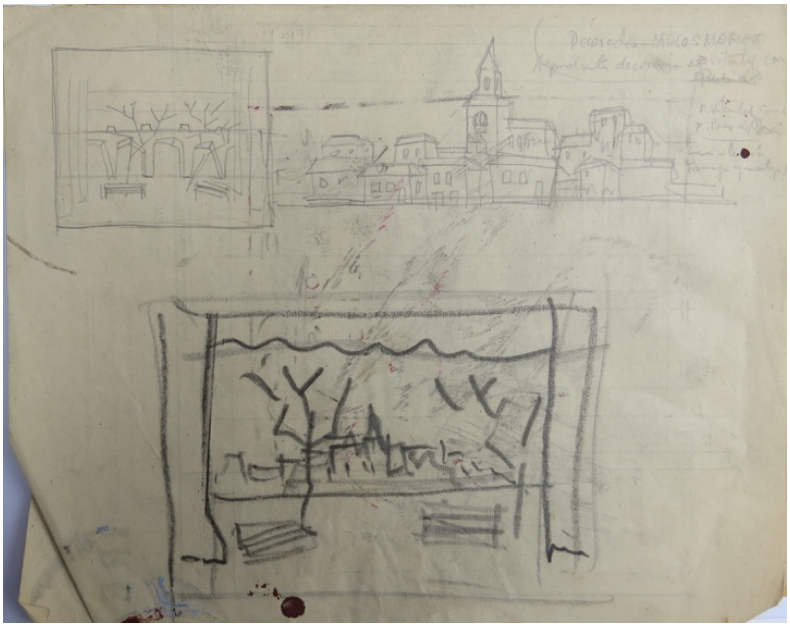


Fig. 65. Morón, C. *Boceto de escenografía del segundo acto para Tierra de Cuervos de Orlando Hernández*. 1963. Lápiz sobre papel. 27x23 cm. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 66. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *Tierra de Cuervos* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1963. Casa-Museo de León y Castillo.

El 2 de abril de 1965, en el Teatro Pérez Galdós, patrocinado por *El Círculo Mercantil*, Orlando Hernández estrenó una nueva obra costumbrista: *Y llovió en los Arbejales*. El montaje fue dirigido por el poeta Domingo Velázquez, escenificado por Carlos Morón e interpretado por Paco Acosta, Domingo Calderín y Tony Sánchez, entre otros miembros

de la *Agrupación Atlántida*[1866]. Aunque Hernández no llevó la dirección como en los anteriores montaje, tuvo una presencia física en el montaje porque participó como actor[1867], como se comprueba en el programa de mano [Fig. 67].

En las fuentes hemerográficas consultadas sobre este montaje no hemos encontrado una entrevista de Morón hablando sobre su escenografía ni tampoco descripciones sobre su trabajo. Aunque es cierto que en todo momento se reconoce su autoría y se valora positivamente su intervención en la crítica[1868].

Cabe destacar que la importancia del montaje de *Y llovió en los Arbejales* se revaloriza porque itineró por diversos municipios de Gran Canaria (como Tejeda, Teror, San Bartolomé de Tirajana o La Aldea de San Nicolás) y otros espacios periféricos de la capital grancanaria, como Tamareceite y Schamman[1869]. Tal circunstancia posibilitó que se convirtiera en la obra más representada del año[1870]. Esta no es la primera vez que una producción de Orlando Hernández se representa en otros espacios al margen de los circuitos oficiales de la Isla, pues *Tierra de Cuervos* se llegó a representar en Arucas en 1963[1871].

Orlando Hernández dividió la obra en tres actos que transcurren en un mismo espacio escénico en momentos distintos del día:

[1866] GONZÁLEZ SOSA, P. (21-03-1965), p. 13; PERDOMO PADILLA (02-04-1965), p. 9; P.P. (25-06-1965), p. 12.

[1867] Esta inclusión en la interpretación no era nueva puesto que ya había participado previamente en en los espectáculos *Como un sueño* y *Tierra de Cuervos*: HERNÁNDEZ (1967); HERNÁNDEZ (1968); HERNÁNDEZ (1970).

[1868] L.G.C.(03-04-1965), p. 10; QUEVEDO. (03-04-1965), p.13; CUTILLAS DIAZ (03-04-1965), p. 5.

[1869] <<Con gran éxito se estrenó la comedia de Orlando Hernández Y llovió en los arvejales>> (05-05-1963). El Eco de Canarias, p. 7; <<Y llovió en los Arbejales se estrenará hoy en Teror>> (16-05-1963). *El Eco de Canarias*, p. 8.

[1870] DIAZ CUTILLAS (01-01-1966), p. 9.

[1871] <<El lunes se repondrá Y llovió los arbejales en las fiestas de Schamann>> (11-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 10; <<Tierra de Cuervos de Orlando Hernández>> (24-07-1963). *Diario de Las Palmas*, p. 11; <<Y llovió los Arbejales esta noche Tamaraceite>> (25-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 4; F. (04-08-1965), p. 16; P.P. (25-06-1965), p. 12;

"(...) La escena representa el patio canario de una vivienda rural modesta. Al fondo, un bernegal; a los lados, plantas y flores. En el lateral derecho, una puerta que comunica con las habitaciones interiores; en el izquierdo y en primer término, la puerta de la cocina. Al fondo, en el rincón derecha, bajo un sobradillo, una mesa de zapatero con todas sus herramientas. Por el suelo, numerosos zapatos y el imprescindible rollo de suela. Es la tarde. Los personajes son todos conocidos unos de otros, como sucede en cualquier barrio pequeño."[1872]

Y sabemos cómo Morón diseñó este espacio escénico porque en la publicación del drama de 1968[1873] se incluyó el boceto de escenografía del montaje. Nuevamente Morón sigue las acotaciones del dramaturgo, pero se permitió la licencia de establecer en el centro del patio una higuera que no aparece en ningún momento en el texto. Por tanto, estamos ante un nuevo caso donde Morón intentó escapar de las pautas de Hernández y llevar a cabo una reflexión y análisis personal sobre el espacio escénico.

Podríamos considerar el boceto de escenografía aludido como el definitivo puesto que se encuentra firmado y fue el seleccionado para incluirlo en la publicación [Fig. 68], pero hemos documentado cinco estudios de escenografías que no se habían tenido en cuenta hasta esta investigación en los nombrados *Archivo Carlos Morón* de la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas y en el *Archivo Pedro Almeida* de la Casa-Museo León y Castillo [Fig. 69]. Alguno de ellos presentan muchísimas similitudes con el publicado en 1968, mas su importancia radica en que nos evidencia la necesidad de Morón de estudiar la ambientación espacial de la obra y que ello lo materializa a través de la realización de diversos estudios hasta que llega al definitivo, como ya hizo en *El barbero de Temisas*[1874].

Cabe destacar que como en los en otros montajes, las fotografías encontradas [Fig. 70] demuestran que el decorado se confeccionó con telones pintados.

[1872] HERNÁNDEZ (1968), p. 1.

[1873] HERNÁNDEZ (1968).

[1874] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (23-05-1962), p. 8.



TEATRO PEREZ GALDOS

Días 2, 3 y 4 de Abril de 1965 - Tarde y Noche

Estreno de la tragicomedia canaria en tres actos de

ORLANDO HERNANDEZ

Y LLOVIO EN LOS ARBEJALES

con la presentación de los populares personajes creados para la Radio Pepito el Arabe y Maestro Rafael

REPARTO

(Por orden de aparición en escena)

Maestro Rafael	*DOMINGO MELIAN*
Pancha	*TONY SANCHEZ*
Bartolo	*DOMINGO CALDERIN*
Frasquita	*ANA MARIA PEÑATE*
Chanita	*TONY REBOLLO*
Pepito el Arabe	*FERNANDO NITRAM*
Manè, el bobo	*ANTONIO BARRERA*
Maruca	*LOURDES MARCOS*
Pipo, el del Puerto	*JOSE LUIS MORALES*
Apuntador	*JESUS FADILLA*
Efectos especiales	*LUIS FALCON*

(La acción se desarrolla en cualquier pueblo de la Isla, aunque hayamos escogido para su mera localización, el pago de Los Arbejales. Cualquier parecido con la realidad en algunos personajes, es pura coincidencia)

Dirección: DOMINGO VELAZQUEZ

Decorados: CARLOS MORON

Señora: para un hogar cómodo y confortable, visite

ESTABLECIMIENTOS LA COLMENA

Calle General Mola, 4; el palacio de la loza en nuestra ciudad, porque allí encontrará cuanto desee en aluminio y cristal la más exigente ama de casa

Fig. 67. Programa de mano del montaje *Y llovió en los Arbejales* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1965. Casa-Museo de León y Castillo



Fig. 68. Morón, C. *Boceto de escenografía para Y llovió en los Arbejales de Orlando Hernández*. 1965. Lápiz sobre papel. 27,5x21,5 cm. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 69. Morón, C. *Estudio de escenografía para Y llovió en los Arbejales de Orlando Hernández*. 1965. Lápiz sobre papel. 25,3x20 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.



Fig. 70. Fotografía correspondiente al montaje de *Y llovió de los Arbejales* con decorado de Carlos Morón. 1965. Casa-Museo de León y Castillo.

En 1966 Hernández logró estrenar un nuevo drama suyo: *La escandalosa*. Su primera representación tuvo lugar el 15 de marzo en el Teatro Pérez Galdós. La dirección la llevó él mismo, la escenografía fue tarea de Morón, que contó con la ayuda de Juan de la

Fuente, y entre los intérpretes que participaron destacaron Paco Acosta, Diego Calvo, Ana María Peñate y la artista de circo Pinito del Oro[1875], quien participaba por primera vez como actriz teatral en esta producción[1876].

El montaje contó con una gran repercusión mediática y nuevamente se alzó con el éxito de la crítica, que simplemente valoró positivamente el trabajo de Morón sin incluir ninguna descripción o reflexión sobre su puesta en escena[1877].

No hemos hallado ningún boceto o estudio de escenografía de este espectáculo de Morón, aunque sí una serie de fotografías correspondientes al acto segundo y tercero [Figs. 71 y 72] que nos informan que se usaron decorados basados en telones pintados y que en el tercer acto se reutilizó el fondo de la panorámica de los perfiles de edificios usados en *Tierra de Cuervo*s. No obstante, las dificultades para leer la obra dramática, probablemente porque no llegara a publicarse, nos dificulta para valorar y reflexionar sobre el espacio concebido y para seguir afirmando si Morón siguió las acotaciones del dramaturgo y, al mismo tiempo, desarrolló algunas licencias escénicas.

[1875] <<Carlos Morón y Juan de la Fuente harán los decorados para la escandalosa>> (10-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p.14; HATHUELL (12-03-166), p.8;

[1876] PINITO DEL ORO (15-03-1966), p. 2.

[1877] <<Ayer se estreno La Escandalosa>> (16-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6; <<Juicio Crítico>> (19-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6; MORENO (19-03-1966), p. 2; L.S.D. (20-03-1966), p. 8.



Fig. 71. Fotografía correspondiente al segundo acto de *La escandalosa* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1966. Casa-Museo de León y Castillo.



Fig. 72. Fotografía correspondiente al tercer acto de *La escandalosa* de Orlando Hernández. con decorado de Carlos Morón. 1966. Casa-Museo de León y Castillo.

Cuatro años después, Orlando Hernández volvió a estrenar una nueva obra que sirvió de excusa para que se reconociera que había sido el autor dramático canario que más estrenos ha tenido en la década de los sesenta[1878]. La producción se llamó *Prometeo y los Hippies* y se representó por primera vez el 16 de marzo en el *Teatro Pérez Galdós*[1879]. Según el programa de mano [Fig. 73], la obra fue dirigida por él autor, quien contó con la

[1878] DIAZ CUTILLAS (14-03-1970), p. 15.

[1879] También llegaría a representarse en el municipio grancanario de Telde: (19-06-1970), p. 27.

escenografía de Morón, la música de Miguel Torres y Diego Calvo y Ana María Peñate como principal actriz[1880]. Como en las anteriores veces se repitió la misma situación: gran repercusión, éxito del montaje, reconocimiento de la crítica y simple valoración positiva de la escenografía[1881]:

> *"(...) los decorados sicodélicos de un pintor tan clásico, como Carlos Morón (...)."*[1882]

> *"(...) Los decorados de Carlos Morón daban prestancia al Valle de la Sencillez, y eran una significación del Mundo perdido(...)."*[1883]

Sin embargo, no hemos documentado ninguna fuente visual sobre la participación de Morón que nos permita vislumbrar la escenografía que había diseñado.

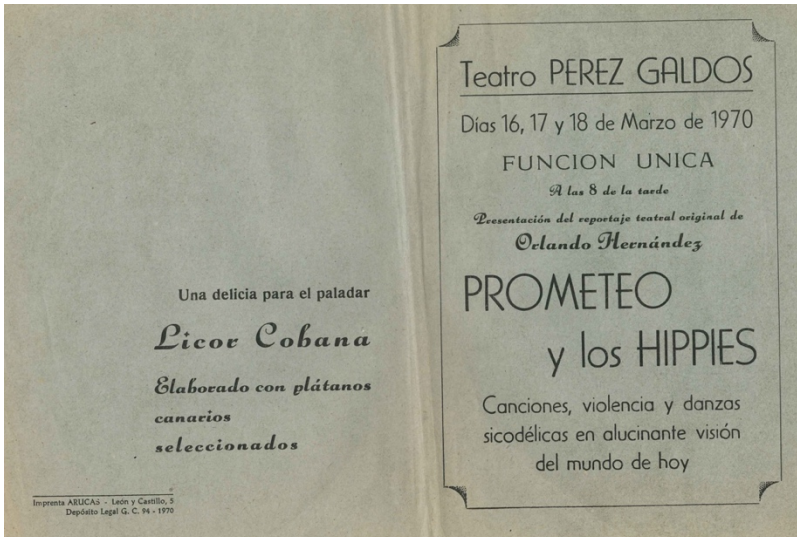


Fig. 73. Programa de mano de *Prometeo y los hippies* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1970. Casa-Museo de León y Castillo.

[1880] <<Esta tarde, en el Teatro Pérez Galdós, estreno de Prometeo y los hippies, de Orlando Hernández>> (16-03-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 20

[1881] <<Estreno de Prometeo y los Hippies>> (17-03-1970). *El Eco de Canarias*, p. 22; <<Prometo y los hippies, estreno ayer>> (17-03-1970). *La Provincia*, p. 9; MORALES (17-03-1970), p.31; SUÁREZ (18-03-1970), p. 8.

[1882] DIAZ CUTILLAS (14-03-1970), p. 15.

[1883] MORALES (17-03-1970), p. 31.

En 1974, estrena Hernández: *Teo juega al tenis con las Galaxias*[1884]. Patrocinada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria dentro de las Fiestas de San Pedro Mártir. Su presentación tuvo lugar el 23 de mayo en el Teatro Pérez Galdós. En un principio, el director iba a ser Sergio Calvo y el escenógrafo Carlos Morón[1885]. Pero finalmente F. Nitrán se hizo cargo de la dirección[1886]. Hasta el momento desconocemos la explicación de tal cambio. Entre los actores que intervinieron en el montaje destacamos a Cuqui de Cabo, Paco del Barco y Paco Marío[1887]. Pese a este reconocimiento, la crítica no hace ninguna mención sobre el trabajo de Morón aunque si subrayan que tras el estreno, sobre el escenario del Teatro Pérez Galdós, Hernández recibió el Premio de la Crítica de Málaga *Sol de Oro* por *El Encuentro* y *Zarandajas*[1888]. Tampoco hemos hallado ninguna fuente artística sobre la participación de Morón en este montaje.

En 1982 tuvo lugar la última colaboración entre Hernández y Morón y también la última creación escenográfica a la que se enfrentó. Esta se produjo en la puesta en escena de *El hombre que nunca fue.* A diferencia de los espectáculos anteriores, este montaje experimentó un eco bastante menor, quizás porque tuvo un fin menos ambicioso y se incluyó dentro del programa de actos de los antiguos alumnos del Colegio Salesianos de Gran Canaria, donde había estudiado Hernández. Se estrenó el 29 de mayo en el cine-teatro del colegio. Además, nuestro artista no fue el único responsable del aspecto visual, sino que la compartió tareas con Luis Montull, José Gopar y Ubaldo Urquia[1889].

No cabe duda que la década de los ochenta suponía un momento teatral muy distinto al de las anteriores décadas, lo que explicaría la poca repercusión que tuvo y que no hayamos encontrada ninguna fuente artística sobre esta producción, salvo una crítica que valoró negativamente el montaje:

[1884] HERNANDEZ (1975).

[1885] M. R. (26-03-1974), p, 17.

[1886] <<El viernes, estreno de Teo juega al tenis con la Galaxia>> (21-05-1974). *Diario de Las Palmas*, p. 26.

[1887] <<Próximo estreno de Teo juega al tenis a las galaxias>> (12-05-1974). *La Provincia*, p. 9.

[1888] CILLERO (23-05-1973), p. 29; A.Q.P. (25-05-1974), p. 21.; M.C. (25-05-1974), p. 44.

[1889] <<El hombre que nunca fue>> (28-05-1982).*El Eco de Canarias*, p. 36.

"(...) Orlando no aporta nada con este nuevo texto que se pierde en la nebulosa de sus reflexiones mentales, carente de interés dramático, al que una escenografía pobre y sin sentido de Morón, Gopar y Urquía, no ayudaron. La deficiente interpretación, añadida a todo lo anterior, parece indicar o que Orlando Hernández se encuentra teatralmente en sus horas bajas, o que sólo le interesaba estrenar al precio que fuese, y esto último no es manera de hacer las cosas. El teatro, por muy amateur que sea, exige responsabilidad y seriedad (...)."[1890]

No obstante, se representó en otros espacios escénicos de la Isla, como en los municipios de Gáldar y Firgas[1891], siendo la excusa para que el investigador Celso Martín Guzmán valorase y reconociera de forma positiva la obra y trayectoria de Hernández[1892].

Llegados a este punto podemos afirmar que Carlos Morón desarrolló una escenografía ecléctica, en el que el peso del dramaturgo y su condición como pintor le limitaron en gran medida, pero desde un punto de vista conceptual podríamos presuponer su cercanía a conceptos vanguardistas [1893], como lo evidencia el deseo de escapar de las acotaciones de los dramaturgos; el hábito de la lectura de los dramas previamente; el interés por llevar cabo toda una serie de reflexiones del espacio escénico hasta llegar al boceto definitivo; y el valor que concede a la iluminación como recurso escénico.

Realmente, la posible lucha que desarrolló por no reproducir exactamente las acotaciones de Hernández, es una cuestión bastante complicada en el teatro canario, como hemos visto en nuestra investigación, ya que los dramaturgos tienen una gran presencia y participación en los montajes de sus dramas.

[1890] ORIVE (10-06-1982), p. 10.

[1891] <<En Gáldar. El hombre que nunca fue, de Orlando Hernández>> (24-07-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 7; <<Semana cultural>> (17-08-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

[1892] MARTÍN GUZMAN (25-08-1982), p. 34.

[1893] Idea que contrata con la tradicional consideración de pintor académico especializado en retratos de la alta burguesía y aristocracia.

En cualquier caso, esta es la primordial cuestión que nos sirve para incluir a Morón en las tendencias vanguardias de la escenografía grancanaria[1894]. Aunque en muchas ocasiones no lo consiguió, en otras sí como lo demuestra la presencia e importancia de los árboles en *Tierra de Cuervo* e *Y llovió en los Arbejales,* que no tenían presencia en los textos de Orlando Hernández. Por tal motivo, podemos confirmar que la figura de Carlos Morón es imprescindible para comprender los cambios que se produjeron en la creación escenográfica grancanaria a partir de la década de los sesenta.

Por último, no cabe duda que la relación que Hernández y Morón establecieron a partir de los sesenta supuso para ambos un gran éxito, sobre todo para el escritor. Tal circunstancia lo prueba la gran cantidad de estrenos de sus propios textos que desde entonces cosechó y que seguiremos comprobando en el siguiente epígrafe. Por ello estamos convencidos que en un principio la presencia de Morón, conocido en los círculos culturales isleños desde la década de los cuarenta, fue fundamental para la obtención de una mayor notoriedad en los medios. Su presencia acentuaba el carácter artístico de los distintos montajes en los que participó debido a su condición de artista de gran renombre. Aunque él obtenía, al mismo tiempo, y como vimos al principio, el seguir activo y mostrar nuevas facetas en el complicado panorama artístico canario.

4.2. Sergio Calvo

El primer apartado dedicado a Sergio Calvo finalizamos afirmando que durante la década de los sesenta intervino en escasas actividades teatrales. Pero ello no supuso el final de su carrera como hombre de teatro puesto que en los setenta colaboró en numerosas producciones, junto al escritor Orlando Hernández y al cantante de ópera Alfredo Kraus, que probablemente constituyen los espectáculos más importantes de su trayectoria y los que mayor repercusión social gozaron. Esta reaparición sobre los escenarios no fue en ningún momento silenciada, sino que los medios la reconocieron y la aplaudieron en todo momento:

[1894] Aunque recreara sus espacios escénicos de manera general mediante la decimonónica técnica de telones pintados, como se demuestra en las fotografías aportada.

"Merece que se atienda a con interés a quienes durante varias semanas han trabajado intensamente por intentar hacer llegar el mensaje del autor del público. En esa labor destaquemos también la presencia, como director, de Sergio Calvo, afortunadamente rescatado desde un par de años para el teatro tras larga ausencia." [1895]

Para seguir un orden coherente en nuestra investigación, primero abordaremos la labor de director y escenógrafo que efectuó para el dramaturgo de Agüimes[1896]. Ignoramos, como en el caso de Carlos Morón, como se fraguó la amistad entre ambos. Pero estamos convencidos que para Calvo fue determinante ya que supuso el fin de ese largo y duro letargo que experimentó años atrás.

Según hemos constatado, ambos trabajarían en al menos siete montajes entre 1971 y 1980: *La ventana*, *Con los puños frente al sol*, *Zarandajas*, *El Encuentro*, *Así cantan los canarios y El hechizado*. También este tiempo se incluye su participación en el homenaje a Néstor Martín-Fernández de la Torre titulado *Poema Coral del Atlántico* en el que intervinieron ambos artistas junto Juan José Falcón Sanabria. Se estrenaron casi todos en teatros canarios, fundamentalmente en Las Palmas de Gran Canaria, aunque algunos llegaron a hacer pequeñas giras a otros municipios grancanarios, a otras islas e incluso se representaron en distintas ciudades peninsulares.

La ventana, obra dramática galardonada en la categoría de teatro en la *IV Edición de los premios literarios Pérez Galdós* de 1968[1897], es la primera obra teatral en la que Sergio Calvo participa tras su dilatado silencio en la que se encargó de las tareas de dirección y escenografía[1898]. Estos fueron los elementos suficientes para alimentar una alta expectación que generó un montaje que se estrenó el 1 de abril 1971 en el Teatro Pérez Galdós y que llegó a representarse en Madrid el 20 de abril del mismo año[1899] [Fig. 74].

[1895] DIAZ CUTILLAS (20-05-1972), p. 15.

[1896] El último apartado de este capítulo se concluirá con el estudio de las escenografías que Calvo desarrolló para una serie de espectáculos de carácter líricos en los que Kraus era el auténtico protagonista.

[1897] <<No hubo buenas novelas en el Pérez Galdós>> (12-10-1968). *La Provincia*, p. 7; HERNÁNDEZ (11-10-1968), p. 40; HERNÁNDEZ, (12-10-1968), p.12

[1898] DÍAZ CUTILLAS (19-03-1971), p. 11.

[1899] <<La ventana se estrenará el próximo martes en Madrid>> (17-04-1971). *La Provincia*, p. 20.

En los medios de comunicación escritos se publicaron comentarios del director[1900], se realizaron entrevistas a los actores[1901] y se hicieron públicos los ensayos[1902]. Pero lo que más nos interesa es que el mismo Calvo ofreció una entrevista antes del estreno donde reconoció su ausencia y justifica su vuelta ante la necesidad de colaborar con los autores teatrales ante la falta de apoyos oficiales que estos soportaban. Además, de ello nos ofrece sus intenciones como director y escenógrafo de este montaje:

> *"(...) En el montaje y dirección de "La Ventana" he tenido una gran preocupación porque estos matices, puedan llegar al espectador, prescindiendo casi de toda aparatosidad teatral; para ello he reducido al mínimo los elementos complementarios e inclusive la escenografía, limitándola en casi su totalidad a la luz y algunas ilustraciones musicales, extremadamente moderna, como conviene a la creación del indispensable climax. Sin embargo ha sido la mímica, el movimiento escénico y la matización, en lo que más he trabajado, al objeto de que mi propósito que es la valorización del texto, llegue perfectamente unido al espectador (...)."*[1903]

La crítica en general fue bastante positiva[1904], aunque algunos no entendieron del todo la escenografía ni la dirección de Calvo:

> *"(...) En este sentido nos ha parecido que Sergio Calvo, director de mucha experiencia desde luego, nos muestra una vez más su falta de meditación ante la obra que se le confía. Director muy inquieto e infatigable, creemos que ahora, con La ventana se ha ocupado más de cierto sensacionalismo que de la esencia de la propia obra y de su responsabilidad ante los actores. Un estatismo, con pretensiones plásticas impuestas a los personajes ha restado calidad humana al espectáculo. Afortunadamente la natural calidad de los intérpretes salvaba el escollo. Del mismo modo en cuanto a la escena en sí. Excesivo color en una escenografía inexpresiva. Creo que esta es pieza para tonos de claroscuro, telones y cámaras negras o grises, y luces opacas. No correspondía la escena*

[1900] HERNÁNDEZ (01-04-1971), p. 29.

[1901] <<La ventana de Orlando Hernández. Lo que opinan algunos de sus actores ante su estreno>> (26-03-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 10.

[1902] <<Ensayo general de La ventana que se estrena mañana>> (31-03-1971). *La Provincia*, p. 2

[1903] S.R. (31-03-1971), p. 10.

[1904] <<Estreno de La Ventana de Orlando Hernández>> (02-04-1971). *El Diario de Las Palmas*, p. 17; CILLERO. (02-04-1971), p. 22; HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (03-04-1971), p. 3.

–cerrados los personajes frente a la ventana- el clima que Orlando Hernández había inventado. Pensamos que la escena –caja de resonancia- estaba demasiado llena además de ruidos, músicas, focos, proyecciones, que tal vez pretendían universalizar, exteriorizar, lo que se hacía en íntimo pero que no era preciso. Digamos, no obstante, que Sergio Calvo llevó a cabo esta perspectiva escénica con verdadera pasión digna de todo elogio (...).''[1905]

En realidad, el párrafo transcrito sobre el proceder de Calvo no es del todo negativo puesto que lo que nos está evidenciando el autor es que considera que su propuesta escénica no se corresponde con el texto de Orlando Hernández. De modo que nuestro escenógrafo lo que realizó fue reintepretación del dramaturgo y no siguió sus acotaciones. Y, además, atendiendo a las palabras rescatadas, tuvo la intención de reducir al mínimo los elementos escenográficos. Con todo ello, podemos afirmar que estamos ante una obra vanguardista desde todos los puntos de vista, tanto del literario como de la puesta en escena. Calvo prescindió de todos aquellos elementos tradicionales que definían al teatro desde el siglo XIX y recurrió a la vanguardia escénica a través de su propia visión del texto de Hernández y del abandono de un decorado.

Las hijas de Sergio Calvo, Ana María y Pastora Calvo Hernández, quienes colaboraron con su padre en el montaje, la primera como técnico de sonido y la segunda como actriz, nos corroboraron que, aunque en la capital española sufrieron un encuentro con los censores franquistas, su padre realizó una escenografía:

"(...) bastante moderna y minimalista. Es que La Ventana era un texto bastante revolucionario. Y con cuatro palos y la oscuridad se resolvió el montaje. Había muy poco decorado, más attrezzo y los actores se comunicaban a través de la luz, que no eran muchos.''[1906]

Este carácter de ausencia de decorado fue resuelto, por tanto, con una serie de elementos de *attrezzo.* En este sentido, hemos hallado en la colección particular Calvo Hernández una serie de fotografías que nos permite afirmar completamente todas estas cuestiones [Figs. 75 y 76].Lo más interesante es que los elementos utilizados en escena no eran para

[1905] CILLERO (02-04-1971), p. 22

[1906] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.

nada los tradiciones que se usaban en la escena, pues encontramos diversas estructuras de madera dispuestas en múltiples formas y ubicaciones, así como la presencia de varios bidones metálicos, que nos ayudan a seguir afirmando el carácter renovador de la puesta escena que ideó Sergio Calvo.

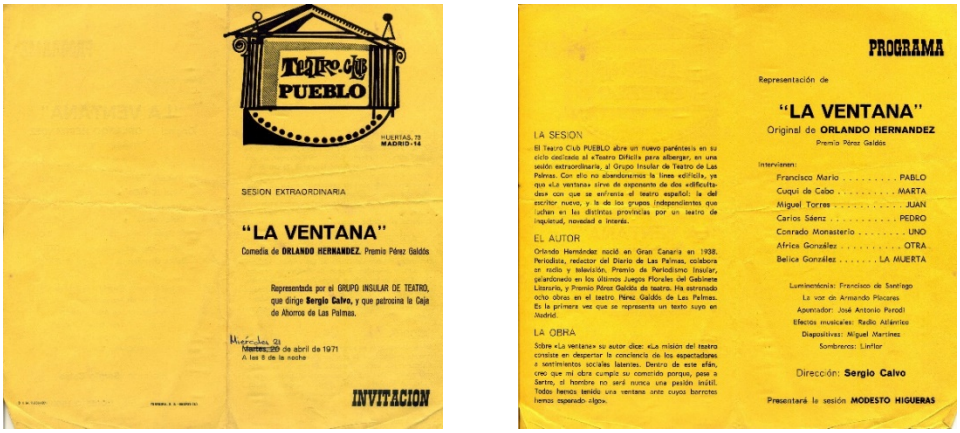


Fig. 74. Programa de mano del estreno en Madrid producción teatral de *La ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 75. Fotografía del montaje *La ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 76. Fotografía del equipo artístico de La *ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.

A pesar del respaldo de la crítica, las representaciones de *La ventana* no gozaron de demasiado público y abrió el debate sobre las dificultades que presentaba el teatro canario al tiempo que personalizaron en la figura de Hernández su apoyo para que no desistiera en su dedicación teatral[1907].

Al año siguiente, Calvo y Hernández montaron *Con los puños frente al sol*, auspiciada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, dentro de las muchas actividades que se desarrollaron para celebrar los festejos dedicados de San Pedro Mártir[1908]. Estrenada el 20 de mayo en el Teatro Pérez Galdós, Calvo se encargó nuevamente las tareas de dirección y escenografía[1909]. Cabe destacar que entre los actores que participaron podemos destacar a Paco Acosta, quien también participó en *La Ventana,* ya que fue uno de los principales actores que trabajaron en los montajes de este tándem.[1910].

[1907] A.Q.P. (12-04-1971), p. 17; HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (03-04-1971), p. 3; PERDOMO AZOPARDO (14-04-1971), p. 3.

[1908] <<Programa de los Festejos de San Pedro Martir>> (20-04-1972). *La Provincia*, p. 13.

[1909] <<Con los puños frente al sol será entrenada en el Pérez Galdós>> (05-05-1972). *La Provincia*, p. 12.

[1910] <<Paco Acosta en Con los puños frente al sol>> (04-05-1972).*Diario de Las Palmas*, p. 4.

Aunque nuevamente hubo una alta expectación[1911], las referencias a Sergio Calvo fueron más escasas, aunque se reconoció su trabajo en todo momento, valorándolo positivamente y reconociendo el esquematismo de su escenografía[1912]. Sin embargo, la ausencia de fuentes artísticas nos dificulta reflexionar el trabajo de nuestro artista.

En las celebraciones de la Virgen del Pino del grancanario municipio de Teror de 1972, Calvo dirigió *El Encuentro*, texto de Hernández de un solo personaje que interpretó Paco Acosta[1913]. La música, por su parte, corrió a cargo de Juan José Falcón Sanabria. Estrenada el 14 de septiembre en el *Salón Noble* del Ayuntamiento de Teror. Según se desprende de las críticas, y atendiendo también a la naturaleza del texto, no hubo tampoco escenografía[1914]. Ello facilitó, al igual que la existencia de un solo personaje, que la obra pudiera representarse en otros municipios, así como en otras Islas, como Lanzarote o Tenerife[1915].

En 1973, y nuevamente con motivo de las fiestas patronales de San Pedro Mártir, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria produjo la puesta en escena de dos obras de teatro de Orlando Hernández[1916]. Se trató de la reposición de *El Encuentro* y el estreno de *Zarandajas*. Ambos montajes se representaron entre el 5 y 7 de mayo en el Teatro

---

[1911] <<Dos actores para Con los puños frente al sol>> (14-05-1972). *El Eco de Canarias*, p. 11; <<El domingo se estrena en el Teatro Pérez Galdós Con los puños frente al Sol>> (18-05-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 17; <<Ensayo general: Con los puños bajo el sol>> (23-04-1972). *El Eco de Canarias*, p. 19; HÉRNANDEZ (20-05-1972), p. 15.

[1912] <<Con los puños frente al sol, de Orlando Hernández, en el Teatro Pérez Galdós>> (23-05-1972). *La Provincia*, p.13; A.Q.P. (22-05-1972), p. 15; ESPECTADOR (23-05-1972), p. 26;

[1913] <<El encuentro de Orlando Hernández se estrena hoy en el Ayuntamiento>> (14-09-1972). *La Provincia*, p. 22.

[1914] DOMINGUEZ HERRERA (16-09-1972), p. 25; TALAVERA ALEMAN (15-09-1972), p. 32.

[1915] <<El encuentro (obra de Orlando Hernández), representada en Tenerife>> (09-03-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 18; <<Lanzarote. El Encuentro, de Orlando Hernández, en el Círculo Mercantil>> (28-03-1973). *El Eco de Canarias*, p. 22.

[1916] <<Zarandajas, de Orlando Hernández, en estreno nacional>> (02-05-1973). *El Eco de Canarias*, p. 15.

Pérez Galdós[1917]. Y, nuevamente, contó con el mismo equipo artístico, con Calvo para las tareas de dirección y escenografía y Paco Acosta como protagonista[1918].

Para Hernández estos textos no eran no eran monólogos, sino reportajes teatrales[1919], como también afirmó en el programa de mano [Fig. 77]. Quizás se pueda considerar una de las principales aportaciones el autor en materia literaria:

> *"(…) No, no es lo que podríamos llamar un monólogo a la manera por ejemplo, de «Las manos de Eurídice». Es una síntesis teatral. Los medios técnicos actuales y la imaginación del público son suficientes para crear todo un espectáculo, para obtener la verdadera comunicación teatral. Todo sucede de una manera real, palpable y distinta. Sólo viendo el espectáculo se puede comprender y juzgar. Hemos intentado la mayor economía de medios, al objeto de poder llevar a cabo nuestro empeño. (…) Sí, desde luego. Son dos obras mías Zarandajas y El encuentro, que yo llamo reportajes teatrales. Yo creo que el teatro fue siempre y básicamente la palabra; lo Importante es lo que se dice. He prescindido prácticamente de todo lo demás, excepto del actor, y creo que hemos logrado que el espectáculo lleguemos al público en toda su densidad con el mínimo de elementos posibles, excepto uno: el hombre (…)."*[1920]

Estas palabras de Orlando Hernández nos desvelan que fueron sus indicaciones las que siguió Sergio Calvo para la puesta en escena que realizó para ambos montajes. No sabemos si por imposición o resultado de una compenetración y diálogo creativo. Aunque debido a la larga colaboración que ambos desarrollaron pensamos que es más bien resultado de lo segundo.

En cualquier caso, nos evidencianuevamente la gran capacidad escénica y renovadora de Calvo al prescindir de la escenografía en estos montajes, como nos lo atestigua una fotografía hallada en la mencionada colección particular [Fig. 78]. Esta destaca porque aparece en plena y expresiva actuación Paco Acosta. Pero también podemos observar que

[1917] << Cartel de El encuentro y Zarandajas>> (05-05-1973). El Eco de Canarias, p. 30.

[1918] ORDIERES (03-05-1973), p. 34.

[1919] HERNÁNDEZ (05-05-1973), p. 15.

[1920] A. L. (02-10-1973), p. 25.

efectivamente sobre el escenario tan solo hay elementos de *atrezzo* (papeles y telas) y se observa importancia que poseyó la iluminación.

Las obras gustaron a la crítica[1921], lo que justificó, junto a la nula escenografía, las numerosas representaciones y giras posteriores de estos títulos disfrutaron. Llegaron a representarse en diferentes municipios grancanarios, en Tenerife, en Lanzarote[1922] y en la Península, en concreto, en Málaga, Algeciras y Madrid[1923].

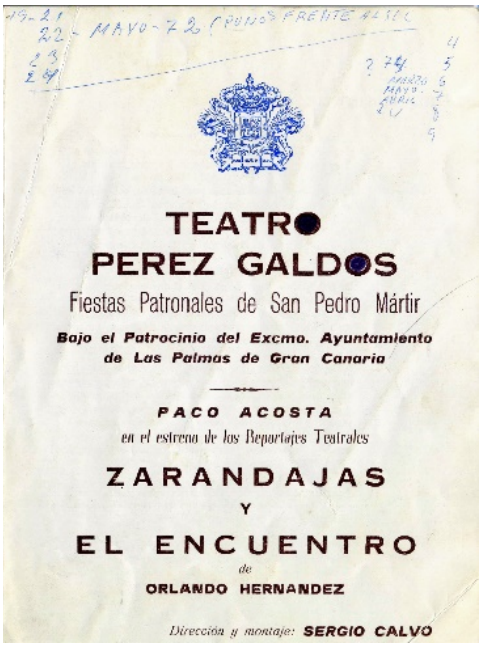


Fig. 77. Programa de mano de la producción teatral *El encuentro* y *Zarandajas* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1973. Colección particular Calvo Hernández.

[1921] <<En el Pérez Galdós. Éxito de Zarandajas y El Encuentro>> (07-05-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 12.; CILLERO (08-05-1973), p. 23.

[1922] <<El encuentro (obra de Orlando Hernández), representada en Tenerife>> (09-03-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 18; <<Lanzarote. El Encuentro, de Orlando Hernández, en el Círculo Mercantil>> (28-03-1973). *El Eco de Canarias*, p. 22.

[1923] A. L. (02-10-1973), p. 25.



Fig. 78. Fotografía del montaje *Zarandajas* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo 1973. Colección particular Calvo Hernández.

También en 1973 esta pareja creativa participó en un acto homenaje a la figura del renovador de la escena del primer tercio del siglo XX Néstor Martín-Fernández de la Torre.

El inicio de este acto comenzó tres años antes, cuando en 23 de julio de 1970, en el *Teatro Pérez Galdós*, se estrenó El *Poema Coral del Atlántico* por *La Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros de Canaria*s. La letra de dicho poema fue una creación de Orlando Hernández que musicalizó el compositor Juan José Falcón Sanabria[1924]. La génesis de esta obra se basaba en el deseo de ambos de homenajear al increíble y citado artista y su obra *El Poema del Atlántico*. En esta ocasión tan solo se presentó la primera parte de los ochos en que se estimaba para completar todo el conjunto. Pero en 1973, con motivo del aniversario del nacimiento de Néstor, el 7 y 8 de febrero, bajo el apoyo de *La*

[1924] <<Mañana, en el Pérez Galdós, estreno de El Amanecer del Poema Coral del Atlántico de Juan José Falcón Sanabria y Orlando Hernández>> (22-07-1970). *Diario de Las Palmas*, p.10.

Caja Insular de Ahorros de Canarias, y en el Teatro Pérez Galdós, se promovió un nuevo homenaje.

En esta ocasión, el espectáculo estaba compuesto de dos actos. El primero de ellos, el *Ballet de Las Palmas* del bailarín clásico Gelu Barbu montó un espectáculo en base a la música de Debussy y Ravel. Por su parte, la segunda consistió en la presentación de cuatro partes del *Poema Coral del Atlántico* en el que Paco Acosta fue el encargado de recitarlo con la participación de *La Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros de Canarias*[1925]. Conviene advertir que, según Lothar Siemens, aún por estas fechas se pretendía que el poema estuviera compuesto de ocho partes[1926].

Barbu se encargó del diseño de vestuario y escenografía de su espectáculo, siendo notorio la ausencia de Pepe Dámaso que el año anterior había tenido una colaboración activa e intensa con el bailarín en estas tareas, como podremos comprobar en el siguiente capítulo[1927]. El decorado de la segunda parte de la producción fue diseñado por Sergio Calvo, quien recordemos había sido discípulo de Néstor en sus últimos años. Según hemos podido saber, su puesta en escena consistió en ubicar a los miembros del coro sobre tarimas vestidos con largas túnicas [Fig. 79]. Cabe destacar que también se encargó de la dirección escénica y del vestuario[1928].

Debido al *leivmotiv* de la producción, la crítica valoró positivamente el trabajo de Gelu Barbu, de Juan José Falcón Sanabria y de Orlando Hernández, siendo el trabajo de Calvo el que sale peor parado puesto que su trabajo como responsable del aspecto visual de la representación no agradó a la crítica ya que esperaban un mimetismo al arte de Néstor y

[1925] <<Los días 7 y 8 espectáculo en El Teatro Pérez Galdós en homenaje al gran pintor Néstor de la Torre>> (30-01-1973). *El Eco de Canarias*, p. 29.

[1926] SIEMENS (06-02-1973), p. 12.

[1927] <<Entrevista a Gelu Barbu>> (07-02-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 18.

[1928] <<Los días 7 y 8 espectáculo en El Teatro Pérez Galdós en homenaje al gran pintor Néstor de la Torre>> (30-01-1973). *El Eco de Canarias*, p. 29.

no el ejercicio de interpretación que realizó sobre una de las obras cumbres de su maestro[1929]:

> *"(...) Sergio Calvó ideó una decoración, una luminotecnia y unas túnicas que aparentemente se distancian del mundo de Néstor pero que confluyen en el núcleo de sus ideas a través de una sobriedad grandiosa (...)."*[1930]



Fig. 79. Fotografía del montaje *Homenaje a Néstor* en el que participaron Sergio Calvo, Juan José Falcón Sanabria y Orlando Hernández. 1973. Colección particular Calvo Hernández.

En 1974 se anuncia, otra vez dentro del programa de las fiestas patronales de San Pedro Mártir, el estreno una nueva obra Orlando: *Teo juega al tenis con la Galaxia*. Su presentación tuvo lugar el 23 de mayo en el *Teatro Pérez Galdós*. En un principio, parece ser que el director iba a ser Sergio Calvo y el escenógrafo Carlos Morón[1931]. Pero finalmente F. Nitrán se hizo cargo de la dirección[1932]. Desconocemos la explicación de tal cambio, pues ni siquiera la prensa o las críticas se hace eco de la ausencia de Calvo ni del propio Paco Acosta, que no interviene como actor en el montaje[1933]. Lo importante es

[1929] A.Q.P. (08-02-1973), p. 24; CODAX (08-02-1973) p. 36; CODAX (11-02-1973), p. 9.; EL TROVADOR (01-03-1973), p. 4.

[1930] CODAX (08-02-1973), p. 36.

[1931] M. R. (26-03-1974), p, 17,.

[1932] <<El viernes, estreno de Teo juega al tenis con la Galaxia>> (21-05-1974). *Diario de Las Palmas*, p. 26.

[1933] A.Q.P. (25-05-1974), p. 21.; CILLERO (23-05-1973), p. 29; M.C. (25-05-1974), p. 44.

que, tras el estreno, sobre el escenario del Teatro Pérez Galdós, Hernández recibió el Premio de la Crítica de Málaga *Sol de Oro* por *El Encuentro* y *Zarandajas*.

Dos años después, Calvo y Hernández volvieron a trabajar juntos en *Así cantan los canarios*, una especie de festival folklórico, donde representaron *sketches*, danzas y cantos de temática canaria. También colaboró en este proyecto Paco Acosta. Se trató de un espectáculo, representado en el incomparable marco de *El Pueblo Canario* de la capital grancanaria, que se enmarcó dentro del *IV Congreso Nacional de Ópticos*[1934].

En 1980 tuvo lugar hasta el momento la última colaboración teatral de la que tentemos constancia entre Calvo y Hernández. Se produjo en el marco de las fiestas dedicadas a la Virgen del Pino del municipio de Teror y consistió en el estreno de *El hechizado*, adaptación libre del personaje histórico Carlos II, el último rey español de la Casa de los Austrias, en el Cine Pabellón Victoria[1935].

El papel protagonista del malogrado rey recayó en Paco Acosta y según el propio dramaturgo, este montaje lo definió de la siguiente manera:

> *"(...) yo definiría todo esto como el teatro del ahorro. He representado obras hasta con sesenta personajes; pero ésta, gracias a la concentración del tema, se ciñe a personajes escasos y a indumentarias, salvo la de Carlos II, bastante improvisables (...)."*[1936]

Estas palabras nos indican que sería nuevamente un montaje muy parecido a *La ventana*, *El Encuentro* y *Zarandajas* en cuanto a la ausencia de todo aparato escenográfico. Sin embargo, en esta ocasión no habría un único personaje sobre el escenario, sino que habría otros. Además, atendiendo a las palabras anteriores, el vestuario sería el elemento escénico fundamental para la puesta en escena de *El hechizado*. No obstante, este no sería realizado por nuestro artista, sino por el pintor José Gopar[1937]. Calvo se encargó de las

---

[1934] <<Hoy, clausura el IV congreso nacional de ópticos>> (25-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 29.

[1935] <<Programados los actos de las Fiestas del Pino>> (29-08-1980). *La Provincia*, p. 5.

[1936] PUENTE (18-9-1980), p. 4.

[1937] Artista natural de la Isla de Lanzarote que desempeñó a lo largo de su trayectoria diversas actividades creativas, como la pintura, el muralismo, el cartelismo o el diseño de abanicos. También se enfrentó al diseño de escenografías y de figurinismo. Según hemos podido saber, además de trabajar en *El hechizado*,

tareas de dirección. Según hemos podido saber, este montaje incluyó numerosos efectos musicales y fílmicos, presentó a varios personajes a través de diapositivas y añadió grabaciones previas cuya voz off pertenecía al popular presentador de televisión Nanino Díaz Cutillas. Cabe destacar que la presentación del acto corrió a cargo del catedrático Celso Martín de Guzmán[1938].

Llegado a este punto, una vez analizados la participación de Sergio Calvo en estos montajes basados en textos de Orlando Hernández, podemos considerar que estamos ante la aparición de un nuevo escenógrafo.

La razón que nos permite realizar esta afirmación se basa en que Calvo presentó y desarrolló una nueva visión escénica que no conecta en ningún momento con las propuestas que había realizado en las décadas anteriores ya que prescindió de la escenografía en estos espectáculos

Posiblemente los años sesenta supusieron un período en el que, además de dedicarse a la pintura, también fuera una época en la que conoció, leyó y observó otras formas hacer teatro que desembocaron en una serie de reflexiones que se materializaron en estas producciones. Realmente desconocemos la explicación exacta de dicho cambio, aunque podemos conjeturar que fuera resultado de la naturaleza del drama, del peso del dramaturgo o la falta de medios económicos.

En cualquier caso, lo cierto es que fueron producciones donde lo que primaba eran los elementos de *atrezzo* y la palabra del actor y no la ubicación escénica, es decir, el espacio, en el transcurría el drama. Esta ausencia de escenografía, o al menos reducida a su mínima expresión donde los telones pintados o los decorados corpóreos no tenían cabida, hacen que vinculemos a Calvo con las tendencias de experimentación y renovación escénica

realizó los decorados y vestuario del concierto que 1969 celebró el grupo musical *Mary Sánchez y los Bandama.* También colaboró en 1982, junto a Carlos Morón, Luis Montull y Ubaldo Urquia, en la creación escenográfica del drama de Orlando Hernández *El hombre que nunca fue.* Y en 1993 se encargó del vestuario de Mary Sánchez para el espectáculo *Época de Oro* que conmemoraba el cincuenta aniversario del grupo *Mary Sánchez y los Bandamas*.

[1938] PUENTE (18-9-1980), p. 4.

que durante estos años se desarrollaron en España; y es que por primera vez en su larga trayectoria Sergio Calvo dejó atrás la reproducción de los modelos escenográficos aprendidos bajo su etapa de formación con Néstor y con Monzón Grondona para materializar una serie de puestas en escenas totalmente originales y vanguardistas resultado de la reflexión de todo el bagaje y conocimiento escénico que había adquirido hasta entonces.

En definitiva, podemos afirmar que la relación con Orlando Hernández supuso la reconciliación de Sergio Calvo con el teatro, pues además desarrolló ampliamente su faceta como director, mostrando y demostrando su valía como artista escénico capaz de reinventarse y adaptarse a las nuevas corrientes escénicas que circulaban por aquellos tiempos. Sin duda alguna, en la década de los setenta encontramos a un nuevo Sergio Calvo como escenógrafo que intentó alejarse de la concepción nestoriana del espacio escénico, como seguiremos demostrando en el último epígrafe de este capítulo.

5. Ellas y ellos bailan a Terpsícore

El presente apartado tiene la finalidad de abordar como distintos artistas plásticos decidieron enfrentarse a la creación de espacios escénicos destinados a espectáculos de danza.

En el caso de Gran Canaria, basándonos en las fuentes cotejadas, y que iremos aportando a lo largo de este apartado, la danza como disciplina artística autónoma, generadora de espectáculos propios, comenzó con la creación de la escuela de danza española de la bailarina Trini Borrull a mediados de los cincuenta[1939].

Sus espectáculos y los pintores que colaboraron con ella son nuestro punto de partida[1940] porque a partir de entonces comenzó una interesante, espectacular y fructífera relación entre ambas disciplinas, que nunca antes se había dado en el panorama escénico grancanario. Posteriormente continuaría en imporantes producciones gracias también a la labor desarrollada por los bailarines Gelu Barbu y Lorenzo Godoy durante los años setenta y ochenta[1941].

[1939] Ello no quiere decir que la danza no hubiera estado presente previamente en la vida escénica de los canarios, sino que se encontraba supeditada a otras formas de espectáculo y también a la llegada de producciones dancísticas foráneas que recalaban en nuestros teatros. Véase: SIEMENS HERNÁNDEZ (1983), pp. 227-272.

[1940] Aunque en el inicio de la enseñanza dancística en Gran Canaria también debemos reconocer la aportación del bailarín Gerardo Atienza. Nacido en Salamanca se formó como bailarín en París, Viena y San Petersburgo. En los años treinta estableció una academia de danza, junto a su esposa María Brusilovskaya, en el Circulo de Bellas Artes de Madrid. Transcurridos casi veinte años después, en la década de los cincuenta, se estableció en Las Palmas de Gran Canaria donde impartió clases de danza clásica aunque su cátedra no se extendió mucho en el tiempo debido a su fallecimiento en 1965. Véase: <<Figura del mundo de la danza clásica. Ha muerto el maestro Atieza>> (02-01-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 4; <<Maestro Gerardo de Atienza>>. El Eco de Canarias, p. 8; <<Un historial de plenitud artística>> (26-08-1984). *La Provincia*, p.7; BERLAMINO (07-01-1966), p. 8; CAZORLA PALENZUELA (02-03-1960), p. 5. SALAS (20-01-1965), p. 12.

[1941] Recordemos que el gran apogeo de esta relación se produce en las primeras décadas del siglo XX gracias a la compañía Ballet Russes de Serguéi Diáguilev.

De modo que fueron Borrull, Barbu y Godoy los responsables de recurrir, en distintos momentos de su trayectoria, a artistas plásticos para la creación de decorados y vestuario para sus producciones. Así pues, quedando enmarcado este apartado entre la década de los cincuenta y ochenta[1942], a continuación desglosaremos la participación y aportación de cada uno de ellos en nuestra Historia escenográfica, siendo la primera vez en la Historiografía del Arte Canario que se aborda este fenómeno.

5.1. Los pintores en la protohistoria de la enseñanza dancística: la magia española de Trini Borrull.

Trinidad Flandorfer Borrull (Madrid, 1915- Las Palmas de Gran Canaria, 2006), más conocida como Trini Borrull, nombre artístico que utilizó durante su carrera, es considerada una de las más importantes pedagogas, investigadoras, bailarinas y bailaoras especialista de danza española del siglo XX [Fig. 80]. Su nombre ha quedado ligado a Canarias cuando en la década de la década de los cincuenta se asentó definitivamente en ellas y se convirtió en la pionera en la promoción del desarrollo estable de la enseñanza dancística en las Islas:

> *"(...) Yo fui quien introdujo la danza aquí, y me ha costado sudores y trabajo. Al principio, por los tiempos que eran, tenía a todo el mundo en contra. He fomentado no solo la danza, sino la cultura balletística y musical, dando a conocer la danza española: no todo iba a ser Chopin (...)."*[1943]

Ello también ha sido afirmado por el también coreógrafo y bailarín Gelu Barbu:

> *"(...) Había en la ciudad una sola escuela de baile, y por supuesto, en armonía con el sistema educativo imperante, en ella se enseñaba danza española. La dirigía la profesora Trini Borrull (...)."*[1944]

[1942] A partir de los ochenta, aunque proliferaron la creación de escuelas y compañías dancísticas en Gran Canaria, la relación entre artistas dancísticos y plásticos se diluye en el tiempo, pues salvo alguna excepción, se dejó de recurrir a los pintores como responsables de los espacios escénicos.

[1943] A.O. (26-06-1974), p. 40.

[1944] PITA CÁRDENES (2002), p. 243.

"(...) Fue la pionera de la danza española en Canarias y cuando vine aquí tuve un gran contacto con ella hasta que decidí quedarme y abrir mi escuela. Ella me decía que con mi currículum era poco para mi quedarme aquí (...). "[1945]



Fig. 80. Fotografía de Trini Borrull. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Pese a su importancia en el mundo de la danza española[1946], no existe en la actualidad un estudio científico sobre su figura y original aportación a la danza española, por lo que hemos tenido que recurrir a la prensa para delimitar su biografía y trayectoria profesional[1947].

[1945] GARCÍA SALEH (29-08-2006) p. 24.

[1946] Su reconocimiento queda demostrado por los premios que recibió Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Barcelona, Medalla de Plata de Bellas Artes por el Ministerio de Cultura e Hija Adoptiva a título póstumo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

[1947] <<La danza llora a Trini Borrull>> (26-09-2006). *Canarias7*, p. 32; A.O. (26-06-1974), p. 40; BENITEZ (28-03-2007), p. 11; BERNALDO DE QUIROS. (21-11-1984), p. 40; DURÁN (21-02-1993), p. 14; GONZALEZ DÉNIZ (25-05-1997), pp. 51-51; GONZÁLEZ MARRERO (03-08-2000), pp. 20-21;

Miembro de la saga flamenca de los Borrull, su formación se completó con importantes enseñanzas de Pauleta Pamia, Julia Castelau, Paco Reyes, Juan Sánchez Valencia (conocido como *El Estampio*) y Ángel y Luisa Pericet. Llegó a ser primera bailarina y coreógrafa del Gran Teatro del Liceo y pareja artística de Juan Magriñá. En la década de los cuarenta, tras una gira en Canarias, conoció al que fue su marido, José Mateo Díaz, con quien se casó en 1949. Así quedó truncada su prometedora carrera como bailarina profesional ya que se decidió establecerse definitivamente en Las Palmas de Gran Canaria y dejar de lado sus compromisos laborales.

Esta ciudad disfrutaba de una penosa situación cultural, sobre todo en cuanto al arte dancístico se refiere[1948], lo que supuso también una gran influencia para que aparcara su actividad profesional:

> *"(...) Entonces el baile no estaba muy introducido y puede decirse que encontré cierta aversión. Era una cosa nueva que no gustaba. Los padres siempre han sido reacios a que sus hijos se introdujeran en el baile. Hoy día mucho menos pero todavía se mantiene algo. Sin embargo, entonces comenzó a considerarse como una buena formación para estar en sociedad (...)."*[1949]

Por ello, desde la década de los cincuenta, ante la imposibilidad de continuar su carrera en las Islas y, al mismo tiempo, por priorizar su labor como esposa y madre, decidió decantarse por la pedagogía e investigación de la danza española hasta prácticamente el final de sus días:

> *"(...) Aquí no hay medios de poder seguir una carrera, ni cuando yo llegué, ni ahora. Por eso fue por lo que me dediqué a la enseñanza. Creo que en este campo he hecho una labor muy fructífera. Creo, sin falsa modestia, que si no hubiera sido por mí, aquí se habría tardado muchos años en captar lo que es en verdad la danza (...)."*[1950]

M.J. (21-12-1983), p. 25; MARIMÓN (16-10-1994), p. 20; MOROTE MEDIA (26-08-2006), p. 40; SANTANA (10-07-1995), p. 21; SHARIFE (18-10-1994), p. 18; TORRES (02-06-1989), p. 20.

[1948] M.J. (21-12-1983), p. 25; TORRES (02-07-1989), p. 20.

[1949] M.J. (21-12-1983), p. 25.

[1950] TORRES (02-07-1989), p. 20.

Estableció una academia propia de danza española, la primera en toda la Isla, y llegó a mantener una constante lucha de que se constituyera una Escuela Oficial de Danza, pues creía que con el tiempo permitiría la constitución de un cuerpo de baile estable en las Islas:

> *"(...) Realmente creo en la necesidad de una Academia Oficial. Hace ya unos cinco años que presenté un proyecto de constitución al Cabildo Insular. Hasta ahora no se ha hecho nada pero confío en que se llevará adelante. Esto supondría la creación de un cuerpo de baile en nuestra ciudad –pienso que debería ser clásico y folklórico- y que atraería una serie de profesionales cualificados que podrían impartir enseñanzas con preparación, no como se está haciendo ahora. Además de ofrecer un mayor número de posibilidades a personas que tienen vocación. (...)"*[1951]

Esta dedicación que desarrolló hasta el final de sus días le llevó a ser miembro de pleno derecho del Comité de Danza de la Unesco; viajar en numerosas ocasiones a Cuba para impartir magisterio de danza española al lado de la bailarina Alicia Alonso; y realizar múltiples conferencias y seminarios, algunos de ellos en el Instituto del Teatro de Barcelona, en la *Asociación Profesional de Danza* de dicha ciudad y en el *Circulo de Bellas Artes* de Madrid, entre otros. Junto a ello, también merece la pena subrayar su contribución en la investigación de los pies de las bailarinas que desarrollaba el equipo que lideraba Antonio Vilado, miembro de la Universidad Autónoma de Barcelona; y su fundamental libro *Danza Española*[1952], una especie de tratado en el que consolidó su vocación de estudio, enseñanza y difusión de danza española a la posteridad.

No obstante, no cabe duda que uno de los mayores éxitos de Trini Borrull se encuentra en que a través de la educación consiguió establecer las bases para que una sociedad no acostumbrada a la danza comenzara a consumir y valorar una de las más bellas manifestaciones artísticas[1953]. Ello fue posible porque desde que constituyó su academia en la década de los cincuenta, y durante más de cuarenta años, organizó de forma anual,

[1951] M.J. (21-12-1983), p. 25.

[1952] BORRULL (1982).

[1953] Ello explica que en ocasiones escribiera artículos o realizase entrevistas para difundir la enseñanza de la danza en otros países y compartir sus reflexiones sobre la pedagogía de este arte: BORRULL (18-04-1982), p. 26; BORRULL (21-12-1983), p. 10.

y siempre en el escenario del Teatro Pérez Galdós, toda una serie *de Festivales de Danza* que ella misma coreografiaba y que interpretaban sus alumnas al final de cada año escolar. Se trataban de producciones de gran sentido artístico y de una gran magnificencia escénica, aunque fueran protagonizados por estudiantes. Fueron en ellos donde intervinieron artistas plásticos canarios que la ayudaron en la parte visual a través del diseño y confección de los decorados y el vestuario[1954]. De modo que este el principal motivo que justifica que hayamos incluido su figura en nuestro estudio.

Trini Borrull consideraba que la relación entre pintores y danza se producía de forma natural y que no debía inscribirse en el ambiente isleño, sino que era una práctica recurrente, como se puede comprobar en muchos episodios de la Historia del Arte. Llegó a justificar tal afirmación de la siguiente manera:

> *"Los pintores en todas partes siempre han tenido algo de danza en la mente porque danza es un dibujo."*[1955]

Según hemos podido averiguar en las fuentes hemerográficas, cinco pintores canarios colaboraron con la bailarina en sus *Festivales de Danza*: Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938), Sergio Calvo (1920-2010), Santiago Santana (1909-1996), Jesús Arencibia (1910-1993) y César Manrique (1919-1992). Aunque son los tres últimos, los que constantemente se mencionan en las reseñas biográficas de la artista, y que ella misma llegó a reconocer, cuando se refieren a los colaboradores plásticos que contó a lo largo de su trayectoria:

> *"La primera vez que estuve en Canarias fue en Tenerife por las fiestas de Mayo, y me gustó ya tanto el baile canario que luego cuando estuve aquí mi sueño era formar un ballet canario, y tanto el pintor Jesús Arencibia, Santiago Santana y César Manrique me*

[1954] Según hemos podido averiguar en las fuentes hemerográficas, la presentación de estos festivales tuvo lugar entre abril y mayo de 1954. Por su parte, el final de los mismos, a tenor de lo comentado por Marta Bolaños, primero alumna (ingresó en la academia en 1957) y luego colaboradora activa de Borrull , sucedió en 1997. Véase: <<La desaseada repetición de un Festival de danza>> (22-05-1954). *Diario de Las Palmas*, p. 7; M.B.V. (02-04-1954), p. 10.

[1955] GONZÁLEZ DÉNIZ (25-05-1997), óp. cit., p. 51.

daban los decorados, pero luego no fue posible porque faltó el apoyo de las instituciones, era algo demasiado costoso para poder emprender yo sola (...)."[1956]

No obstante, hemos podido averiguar que el primer artista con nombre propio que trabajó en sus espectáculos como autor de las escenografías y figurines no es ninguno de ellos sino del escenógrafo e ilustrador Emili Ferrer Espelt (Barcelona, 1899-1970). No es mucho lo que se ha escrito sobre este artista, aunque se conserva una buena colección de su trabajo en el *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques* de Barcelona. Probablemente el mejor estudio hasta el momento para conocer su obra como escenógrafo es el que desarrolló Isidre Bravo sobre la escenografía catalana. Antes de profundizar en su concepto escénico debemos comentar que la prensa canaria castellaniza su nombre en todo momento, denominándolo Emilio Ferrer. Sin embargo nosotros optamos por referirnos a él en su nombre catalán ya que es como aparece generalmente en la historiografía artística.

Formado en la *Escola Superior de Bells Oficis*, fue un reconocido ilustrador y llegó a trabajar en diversas publicaciones periódicas, como las revistas *D'Ací d'Allà* y *Blanco y Negro*. Disfrutó de la vida madrileña durante algún tiempo, donde colaboró en la compañía de Gregorio Martínez Sierra y se dedicó a la escenografía cinematográfica desde 1939, por lo que recibió cuatro premios nacionales. Este no es su único reconocimiento porque años antes fue galardonado en la *Exposición de Artes Decorativas de París* de 1925. En los años cuarenta inició su colaboración profesional con Francesc Fontanals Mateu (Mataró, 1900- Barcelona, 1968), con quién se dedicó a la escenografía durante prácticamente toda su carrera profesional. Entre sus montajes más famosos se encuentran los que realizaron el grupo teatral *Els Vienesos*, fundado por el austriaco Arthur Kaps. El trabajo de ambos es definido por Bravo de la siguiente manera:

"(...) Ferrer i Fontanalds eren fonamntalment projectistes. Al seu estudi de Sant Gervasi elaboraven els seus esbossos de líneas estilitzades, deformades, violentes, però sempre sumament refinades i de colors delicats, iluminosos i perfectament entonats. Ferrer

[1956] GONZÁLEZ DÉNIZ (25-05-1997), óp. cit., p. 51.

dibuixava l'esbós que Fontanals tenia cura de planificar escènicament, passant aleshores al taller de Caseres i Asensi, els quals n'assumien la realització."[1957]

No debe existir ninguna duda de que la vinculación de Ferrer con el teatro canario se debe a la decisión de Trini borrul de contar con sus bocetos para sus *Festivales*. Esta es la relación más antigua que hemos podido documentar entre la bailaría y un artista plástico y que comenzó a partir del *Festival de Danza* de 1954, donde se interpretaron diversas piezas, aunque el plato fuerte fue el ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla[1958].

Se generó una gran expectación en torno a su representación, pues se llegó a publicar en los medios de comunicación escritos la sinopsis, una breve historia de la obra y se aludió a su estrenó de 1915, aunque no se nombró en ningún momento la participación de Néstor Martín-Fernández de la Torre en el mismo[1959]. Cabe destacar que en los años sucesivos, Borrull repondría en más de alguna ocasión este título[1960].

En realidad, la participación de Ferrer fue utilizada y anunciada para remarcar la alta calidad con que se estaba se estaba preparando la producción puesto que se afirmó que se utilizaría el mismo diseño que había utilizado cuando representó la obra en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona[1961]. No obstante, la prensa y la crítica no prestó atención al montaje tras el estreno, quizás por tratarse de una producción protagonizado por estudiantes y no por bailarinas profesionales.

No sería la única intervención del catalán puesto que volvió aparecer en producciones posteriores de Trini Borrull, tanto como responsable del diseño escenográfico como del

[1957] BRAVO (1986), p. 187.

[1958] <<Próximo Festival de Danzas en el Pérez Galdós>> (09-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6.

[1959] <<El amor brujo de Manuel de Falla>> (16-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6.

[1960] La importancia de este título en la trayectoria de Borrull es fundamental porque se consideraba heredera y seguidora del estilo que había fijado la bailarina Antonia Mercé *La Argenina,* responsable del éxito internacional de esta obra de Falla y del matrimonio de Martínez Sierra. Llegó a interpretarlo con su pareja artista Juan Magriñá en el Liceo de Barcelona y a principios de los cuarenta hicieron lo propio en la Ópera de Zúrich: ESPADA (1997), p. 348.

[1961] <<El amor brujo de Manuel de Falla>> (16-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6; <<Trini Borrull y su coreografía de El Amor Brujo>> (21-11-1954). D*iario de Las Palmas*, p.6.

figurinismo. En este sentido, tenemos constatadas su participación en los *Festivales de Danza* de 1956[1962], 1958[1963], 1959[1964], 1961[1965], 1962[1966], 1972[1967] y de 1973[1968], aunque no sería extraño que fuera más amplia su vinculación y se extendiese la utilización de sus decorados en otros montajes.

Cuarenta años después del estreno de *El amor brujo*, Borrull reconoció que ella había traído el boceto escenográfico de Barcelona[1969], lo que nos podría indicar que el trabajo de Emili Ferrer en sus festivales tuviera el mismo proceso creativo; es decir, que ella pudiera obtener sus bocetos de escenografías y figurines, que en principio podrían estar originalmente predestinadas para otros montajes y teatros, para sus propios espectáculos y que posteriormente solicitaba su confección a otros artistas.

Tal afirmación la podemos corroborar porque en buena parte las producciones mencionadas aparecen el nombre de Santiago Santana como responsable de la confección de los decorados a partir de los bocetos del catalán. Además, en el resto de montajes en el que participó, la prensa solo reconoce su autoría, no existiendo ninguna manifestación propia sobre su vinculación con los espectáculos de la bailarina en los medios de comunicación.

Por tanto, la relación entre Borrull y Ferrer pudiera entenderse más por un interés estético de la bailaría, así como por el deseo de engrandecer la calidad de sus espectáculos, y no tanto por la disposición del propio escenógrafo, que disfrutaba de mayor prestigio, reconocimiento y encargos en la ciudad condal.

[1962] JORGE RAMIREZ (18-02-1956), p. 5.

[1963] <<Próximo recital de Ballet en el Pérez Galdós>> (07-02-1958). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

[1964] GARCÍA JIMÉNEZ (10-02-1959), p. 5.

[1965] <<Esta tarde, en el Pérez Galdós, los recitales de danza española organizados por Trini Borrull>>. (18-02-1961). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

[1966] << Cartel del Festival de Danza de 1962>> (23-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

[1967] <<Actuación del ballet de Trini Borrull en el Galdós>>. (22-03-1972). *El Eco de Canarias*, p. 30; A.Q.P. (10-06-1972), p. 21

[1968] A.Q.P. (23-06-1973), p. 19.

[1969] GONZÁLEZ DÉNIZ (25-05-1997), p. 51.

Por su parte, la colaboración de artistas canarios en los *Festivales* de Borrull igualmente debe entenderse por los anteriores motivos mencionados. Pero, además, también de un modo práctico, sirvieron para acrecentar el componente canario de los mismos ya que recurrió a personajes del panorama cultural de gran celebridad y consideración que disfrutaban del beneplácito de la sociedad canaria, lo que suponía un perfecto reclamo publicitario.

El primer decorado que tenemos documentado realizado por un artista canario se corresponde al de Santiago Santana[1970] en el *Festival de Danza* de 1956 en el que se estrenó la adaptación en ballet de la zarzuela *Agua, azucarillo y aguardiente*, con música Fernando Chueca y libreto de Miguel Ramos Carrión. También se repuso *El amor brujo* de Falla y se interpretaron otras danzas[1971]. En una crítica del montaje se afirma que:

> *"(...) Los decorados fueron igualmente excepcionales; todo era sugerencia, plasticidad, ambiente, ritmo e incluso color y dibujo en vuelo, como corresponde a artista tan excepcional como Emilio Ferrer y sus realizaciones, perfectamente ejecutados por Santiago Santana, autor asimismo del de Rapsodia Valenciana, que supo resolver en la mejor línea y con sencillez y plenitud de motivos como corresponde exactamente al mundo del Ballet. Los figurines, todos ellos perfectos, coloristas y logrados debidos a Emilio Ferrer, a T. Borrull y a M. Mari. (...)"*[1972]

Desconocemos cómo fue planteada la puesta en escena en este caso. Pero las palabras transcritas anteriormente nos confirman que la creación del decorado se basó en la utilización de unos bocetos escenográficos realizados por Emili Ferrer que Santiago Santana confeccionó y adaptó al escenario del Pérez Galdós. Asimismo, la crítica añadida, que no aporta nada más que una valoración, sostiene que hubo al menos un decorado resultado del ingenio del artista canario, lo que no sabemos es sí para su realización llevó a cabo un boceto escenográfico previo.

[1970] La bibliografía generada en torno a su obra y vida no ha mencionado en ningún momento su vinculación con Borrull: ABAD (1992); ALEMÁN (1999); HERNÁNDEZ PERERA (1983); HERRERA PIQUÉ (1987); QUEVEDO PÉREZ (1987); RODRÍGUEZ DORESTE (1987); SANTANA (1978).

[1971] (12-02-1956), p. 2.

[1972] RAMÍREZ (18-02-1956), pp. 2 y 5.

Por otro lado, aunque en la documentación hemerográfica consultada en el estreno de *El amor brujo* de 1954 no aparezca nada al respecto, en este caso se da a entender que Santana también realizó los decorado de la reposición. Sin embargo, pudiera darse el caso, para evitar costes innecesarios de producción, que se reutilizaran los realizados en las primeras representación o que éstos hubieran sido también realizados por el propio pintor y no se hubiera reconocido su participación a los medio en su momento. En cualquier caso, es una cuestión difícil de averiguar debido a la escases de fuentes. A pesar de ello, sobre este montaje de *El amor brujo* [Fig. 81] hemos hallado en la colección particular Mateo Flandorfer-Borrull[1973] un inédito estudio de escenografía que creemos que pudiera ser de Emili Ferrer.

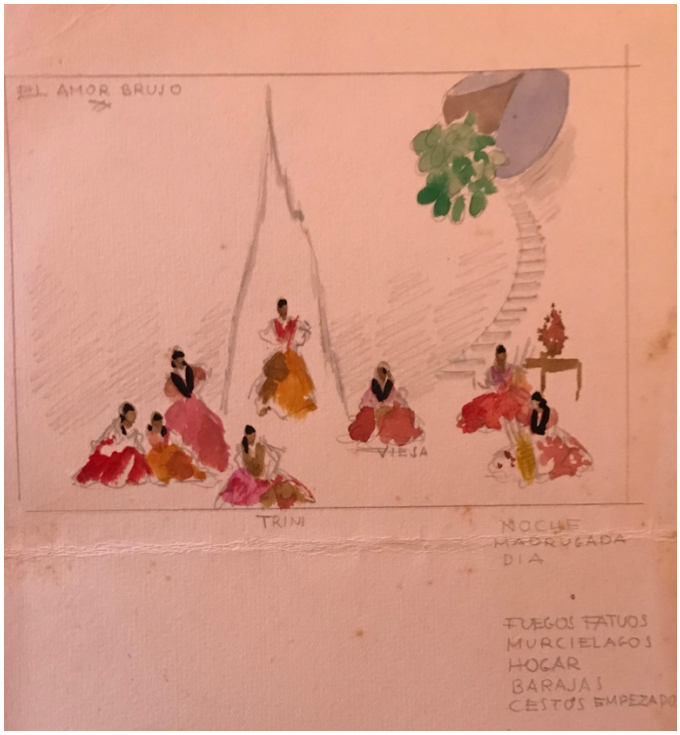


Fig. 81. Ferrer, E (Atribuido a). *Estudio de escenografía para El amor brujo*. Lápiz y gouache sobre papel. 16x25 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

[1973] Gestionada por los descendientes de Trini Borrull, agradecemos profundamente que nos permitieran estudiar y analizar todo material que atesoran, en los que destacan fotografías y un número importante de bocetos de escenografías y figurines de Emili Ferrer.

Hemos podido saber que la colaboración de Santiago Santana se repitió en *Festivales* posteriores: en 1958[1974], en 1961[1975] y la última constatada en 1962[1976]. En ellos se reprodujo el mismo *modus operandi* y siempre se reconoció su participación, pero en ningún momento atendieron a cómo lo desarrollaría o plantearía su creación escenográfica:

> *"(...) Ella sabe armonizar la gracia y el contenido de los diseños de Emilio Ferrer (que luego, con alto sentido artístico, realiza nuestro Santiago Santana), la elección de los temas y argumentos, la selección de las partituras (tan bien interpretadas por nuestros músicos bajo la batuta de Gabriel Rodó) y finalmente crear la coreografía adecuada, plena de gracia, de exquisita elegancia y hondo contenido político (...)"*[1977]

> *"(...) Los figurines y decorados son de Emilio Ferrer, realizados por Santiago Santana (...)"*[1978]

> *"(...) Nos dice finalmente Trini Borrull que quiere hacer constar su agradecimiento al Maestro Rodó y a Santiago Santana. Al primero por su inteligente comprensión en materia, de ballet, habiéndole prestado siempre su más decidido entusiasmo, y a Santiago Santana por la realización de los decorados, algunos de los cuales han sido diseñados por él mismo."*[1979]

Merece la pena anunciar que hemos documentado toda una serie de bocetos de escenografías y decorados usados en los *Festivales de Danza* de Trini Borrull que

---

[1974] El momento más importante de este *Festival* fue el estreno del ballet basado en un romance de Federico García Lorca *Lula, Luna* con música de Joan Gaig: <<Próximo recital de danza>> (20-12-1957). *Diario de Las Palmas*, p. 6.; L.J. RAMÍREZ (11-02-1958), pp. 5-6.

[1975] Se trató de un recital de danza donde se interpretaron piezas de diversos artistas, como Falla, Albeniz, Halffter y hasta poemas de Federico García Lorca: <<Esta tarde, en el Pérez Galdós, los recitales de danza española organizados por Trini Borrull>>. (18-02-1961). *Diario de Las Palmas*, p. 5; E.L.F. (20-02-1961), p. 12.

[1976] DIAZ CUTILLAS (23-03-1962)., p. 5.

[1977] L.J. RAMÍREZ (11-02-1958), pp. 5

[1978] <<Esta tarde, en el Pérez Galdós, los recitales de danza española organizados por Trini Borrull>>. (18-02-1961). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

[1979] DIAZ CUTILLAS (23-03-1962)., p. 5.

constituyen toda una serie de fuentes excepcionales en nuestra investigación[1980]. No obstante, pese a esta suerte nos hemos topado con una serie de problemas ya que ha sido complicado identificar cada uno de ellos con la obra correspondiente y con el *Festival* en el que se usaron debido a la ausencia de otras fuentes (como fotografías, programas y otros datos necesarios) que nos permitan su clara filiación.

Aunque exista esta problemática general, hemos podido identificar un boceto de escenografía de Emili Ferrer [Fig. 82], que se utilizó para el ballet musicalizado por Joan Gaig basado en el *Romance de la luna luna* de Federico García Lorca[1981] que se estrenó en el *Festival de Danza* de 1958[1982]. Además, también hemos hallado una fotografía del evento y el propio decorado que presumiblemente se usó sobre las tablas del Teatro Pérez Galdós [Figs. 83 y 84]. Su identificación ha sido posible porque reproducen las acotaciones espaciales que Gaig estableció en el libreto:

> *"Noche apacible en el corazón de Andalucía. Al fondo de la escena se ve mucho cielo y la luna en todo su esplendor apoyada encima del llano. A la izquierda del espectador, unas rocas formando gradas. En la cueva de una de ellas, una fragua con su yunque. Al lateral derecho, muchos olivares. La cueva está radiante de luz roja (...)."*[1983]

La importancia de estas fuentes radica en que nos permiten seguir avalando muchas de las afirmaciones hechas hasta el momento. Por un lado, nos posibilitan visualizar las palabras que utilizó Isidre Bravo para definir la obra de Emili Ferrer puesto que en el boceto de escenografía podemos apreciar esas líneas estilizadas y deformadas y el uso de

---

[1980] Cabe aclarar que algunos de los bocetos de escenografías documentados e incluidos en el presente capítulo de los espectáculos de Trini Borrull se encuentran en la privada colección Mateo Flandorfer-Borrull. Por su parte, en 2005, la misma bailarina Trini Borrul donó a El Museo Canario toda una serie de partituras y siete telones pintados que se usaron en los distintos *Festivales* que organizó a lo largo de su trayectoria y que forman parte del *Fondo Trini Borrull*. Creemos que algunos de ellos fueron creados a partir de los diseños de Ferrer y, por tanto, confeccionados por Santiago Santana.

[1981] Debemos subrayar la valentía y coraje que suponía recurrir a la obra del genial literato granadino en pleno Régimen de Franco ya que recordemos que su vida fue sesgada injustamente por el Bando Nacional en los inicios de la Guerra Civil Española.

[1982] Marta Bolaños, antigua alumna y mano derecha de Trini Borrull, nos ha confirmado su identificación.

[1983] GAIG (1964), p. 3.

colores refinados, delicados y luminosos. De modo que presuponemos que para Santiago Santana no le era ningún problema la confección de los decorados a partir de los bocetos del catalán puesto que no se alejaban en demasía de su sentido estético y artístico. Según lo dicho, la fotografía aportada nos prueba tal afirmación, aunque se aprecia también que el artista canario simplificó algunos aspectos aparecidos en el boceto. Por otro lado, este conjunto de fuentes nos faculta para afirmar que el trabajo de Santana consistió en la realización de telones pintados, no siendo raro que este tipo de decorados fueran los mismos que realizaría en las anteriores ocasiones.

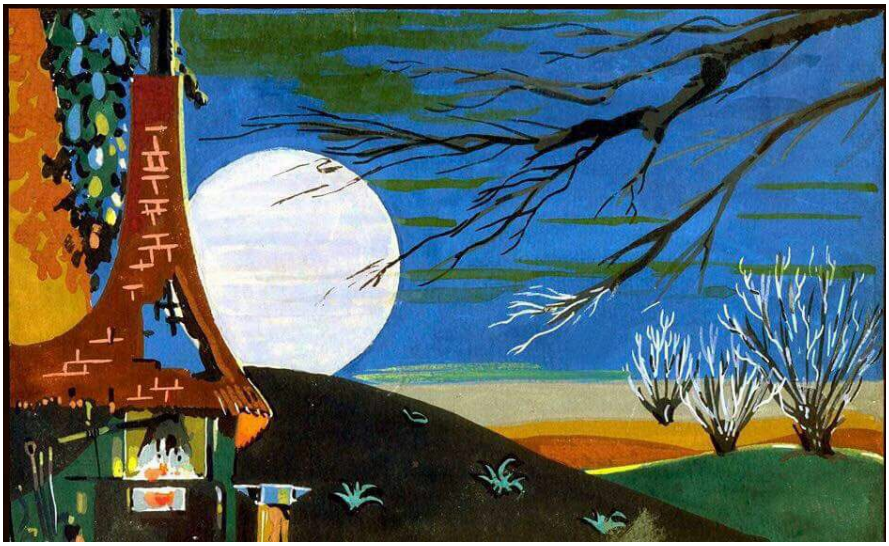


Fig. 82. Ferrer, E. *Boceto de escenografía para el montaje Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca.* Gouache sobre madera. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.



Fig. 83. Fotografía del *Festival de Danza* de 1958 en el que se representó la producción *Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca* con decorado de Santiago Santana a partir del diseño de Emilio Ferrer. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.



Fig. 84. Parte del decorado de Santiago Santana a partir del diseño de Emili Ferrer del *Festival de Danza* de 1958 en el que se representa la producción *Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca*. El Museo Canario.

Sin embargo, la labor escenográfica que realizó Santiago Santana en los espectáculos de Trini Borrull no solo se limitó a la creación de escenografías a partir de los bocetos del catalán, sino que, como se afirma en las citas transcritas de los festivales de 1956 y de 1962[1984], también realizó planteamientos propios. En este sentido, creemos que uno de los decorados conservados en El Museo Canario [Fig.85] se trata, aunque no hayamos reconocido a qué obra pertenece o cuándo se utilizaría, de un diseño propio puesto que desde un punto de vista estético resume varias de sus características pictóricas: como el uso de colores terroso y azules, así como la descomposición poscubista de la representación del paisaje resultado de su estancia en la Escuela Luján Pérez[1985]. Además,

[1984] DIAZ CUTILLAS (23-03-1962)., p. 5; RAMÍREZ (18-02-1956), pp. 2 y 5.

[1985] ABAD (1992); ALEMÁN (1999).

el motivo reflejado en el decorado recuerda a un paisaje típicamente isleño ya que se trata de una vista marina de carácter urbana que nos evoca al barrio grancanario y marinero de *San Cristóbal* en el que encontramos la presencia la típica arquitectura isleña de edificios de una planta y vegetación endémica.



Fig. 85. Santana, S. (Atribuido a). *Decorado para los Festivales de Danza de Trini Borrull*. Técnica mixta sobre papel. El Museo Canario.

Conviene destacar que el *Festival de Danza* de 1962[1986] tiene la peculiaridad que fue el primero en el que la bailarina apostó de forma decidida por la inclusión en sus espectáculos de danzas folclóricas canarias interpretadas con músicas de Néstor Álamo[1987]. Para ello contó con los bocetos de escenografías de Ferrer recreados por Santana y con la colaboración de Jesús Arencibia[1988]. El espectáculo, según el cartel, estaba compuesto por *3 Danzas Canarias*, *Suite Vasca* de Currás y el ballet *Romería Gallega* sobre *El Capricho Español* Rimsky-Korsakov[1989]. Esta producción puede

[1986] << Cartel del Festival de Danza de 1962>> (21-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

[1987] DIAZ CUTILLAS (23-03-1962)., p. 5.

[1988] << Cartel del Festival de Danza de 1962>> (23-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

[1989] << Cartel del Festival de Danza de 1962>> (23-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

tomarse como el punto de partida de su reivindicación posterior por la creación de una escuela oficial de danza y de un cuerpo de baile estable en las Islas.

Según hemos podido comprobar, esta sería la primera vez que Arencibia intervino como creador en una obra escénica[1990]. Su principal cometido consistió en el diseño del figurinismo para las danzas canarias que interpretaron las alumnas. Su trabajo fue descrito por la propia Borrull de la siguiente manera:

> *"(…) tienen desde luego referencias y ambientación canaria; pueden ser los trajes de la mujeres del campo sin distinción de una isla u otra. Ha sido un gran acierto de Arencibia."*[1991]

La crítica tan solo valoró positivamente y reconoció el trabajo de estos artistas. No encontramos en ellas ningún atisbo de descripción. En realidad, centraron su atención en otros aspectos del espectáculo, señalando sobre todo el acierto de las danzas canarias ya que lo comparaban con la *Fiestas Regionales* que Néstor Martín-Fernández de la Torre realizó a finales de la década de los treinta[1992]. Cabe destacar que en una de las críticas se afirma que también realizaría el decorado de la parte dedicada a las danzas canarias[1993], aunque en ninguna otra noticia o crítica se afirma tal cosa.

En la colección privada Mateo Flandorfer-Borrull se conserva un dibujo firmado por el propio Jesús Arencibia que los descendientes de la bailarina nos afirmaron que sirvió de inspiración para los posteriores trajes [Fig. 86]. Por otro lado, también se encuentra una hermosa fotografía [Fig.87] en la que la propia Trini Borrull lleva puesto uno estos diseños mientras dialoga mediante una pose dancística con un lienzo del propio pintor[1994].

[1990] La bibliografía generada en torno a su vida y trayectoria hasta el momento no había destacado en ningún momento esta faceta de Jesús Arencibia: ALMEIDA CABRERA (1993-a); VV.AA. (1982); VV.AA. (1991-b)

[1991] DIAZ CUTILLAS (23-03-1962), p. 5

[1992]E.L.F. (26-03-1962), p. 12; H.A. (25-03-1962), p. 2; L.D.S. (28-03-1962), p. 5.

[1993] H.A. (25-03-1962), p.2.

[1994] Probablemente perteneciente a su serie *Fuerteventura, isla de Zurbarán* presentada en una exposición organizada en el *Museo-Casa Colón* en 1972:

No cabe duda que el traje ideado por Jesús Arencibia está en clara conexión con los diseños de los trajes tradicionales y folklóricos diseñados por Néstor. Aunque el del natural del barrio de Tamaraceite es mucho más austero y sencillo en cuanto a motivos decorativos y diseño, lo que en cierto modo facilitaba el movimiento de las intérpretes. Además, también nos evocan a las campesinas canarias con mantillas que representa en sus lienzos de la etapa de la Escuela Luján Pérez[1995].

Parece ser, según nos ha comentado la que fuera mano derecha y antigua alumna de Borrull, Marta Bolaños, que no había un color uniforme o único en este vestuario, sino que predominaba los negros y marrones, aunque también hemos visto algunos de estos trajes con unas tonalidades rojizas o granates [Fig. 88]; como el usado por Trini en la referida fotografía o en el usado en el espectáculo *Una vida por la danza: Homenaje a Trini Borrull* que dirigió y coreografió Javier del Real en el *Teatro Guiniguada* en septiembre 2017.

[1995] ALMEIDA CABRERA (1993-a); VV.AA. (1982).

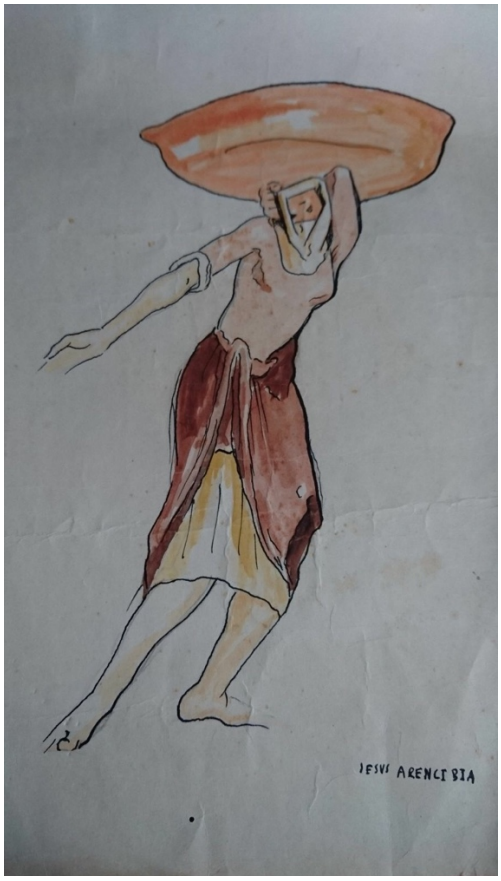


Fig. 86. Arencibia, J. *Estudio de figurín para los trajes canarios*. Tinta y acuarela sobre papel. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.



Fig. 87. Fotografía de Trini Borrull ataviada con el diseño de vestuario de Jesús Arencibia. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.



Fig. 88. Fotografía correspondiente a uno de los *Festivales de Danza* de Trini Borrull donde aparecen toda una serie de estudiantes-bailarinas vestidas con el traje canario diseñado por Jesús Arencibia. Colección particular Marta Bolaños.

Trini Borrull recurrió varias veces a este vestuario en espectáculos posteriores, subrayando en todo momento su autoría y reconocimiento de este insigne artista canario[1996]. Ello explica que diez años después de este montaje, en 1972, el nombre de Jesús Arencibia se vinculara nuevamente con el de la bailarina y sus *Festivales*. En esta ocasión se interpretaron diversas piezas, entre ellas nuevas danzas canarias musicalizadas con composiciones de Néstor Álamo y Teobaldo Power[1997]. Como sucedió la anterior vez, se afirma que los vestuarios y decorados de esta parte de la producción son responsabilidad del propio Arencibia, siendo el del resto del espectáculo de Emili Ferrer y de la propia Trini Borrull:

> *"(...) La dirección, coreografía y figurines estuvo a cargo de Trini Borrull. Los decorados eran de Emilio Ferrer, de Barcelona, menos los correspondientes a las danzas canarias, debidos a Jesús Arencibia, que también diseñó los trajes. En las folias, el vestuario era el de gala del siglo pasado en la Isla de La Palma (...)."*[1998]

[1996] DURÁN (21-02-1993), óp. cit., p.14.

[1997] A.C. (10-06-1972), p. 28

[1998] <<Recital de danza de los alumnos de Trini Borrull en el Pérez Galdós>> (10-06-1972). La Provincia, p. 8.

Las fuentes hemerográficas consultadas de este montaje no nos permiten saber quién sería el responsable de la confección de la escenografía a partir de los bocetos de Ferrer, aunque no sería extraño que volvieran a reponer los realizados por Santiago Santanas en producciones anteriores[1999]. Lo cierto es que cuando una compañía o productora teatral invierte en el aspecto escenográfico o figurinista de un montaje, siempre destaca este aspecto como reclamo para el público. Y en esta ocasión, en los medios no se destacó este aspecto, sino que simplemente se reconocieron las autorías, por lo que no sería extraño que hubiera tal doble uso de estos elementos ya que es una práctica bastante habitual en la práctica teatral.

Sin ir más lejos, en 1959, Trini Borrull decidió reutilizar los decorados de la zarzuela *La Verbena de la Paloma* que Néstor Martín-Fernández de la Torre realizó en 1934, para adaptarlo a un espectáculo de danza[2000]. Para ello contó con Sergio Calvo, discípulo del anterior y colaborador en su confección durante los años treinta, quien intervino en el montaje como encargado de la iluminación y muy posiblemente de la colocación de los decorados sobre el escenario [Fig. 89]. Además, Borrull volvió a contar con Emili Ferrer como responsable del figurinismo y con los decorados de Santiago Santana, basados en los aquel artista catalán, puesto que se volvió a reponer el ballet basado en el romance de Federico García Lorca en 1958[2001].

[1999] A.C. (10-06-1972), p. 28; A.Q.P. (10-06-1972), p. 21; DIAZ CUTILLAS (06-06-1972), p. 15; LAGES (13-06-1972), p. 6.

[2000] GARCÍA JIMENEZ, L. (10-02-1959), p. 5.

[2001] DEMIAN (14-02-1959), p. 4; L.D.S. (13-02-1959), p. 2



Fig. 89. Fotografía correspondiente a la versión dancística de *La verbena de la paloma* para los *Festivales de Danza* de Trini Borrull con los decorados de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1959. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

La última colaboración de un artista plástico con los *Festivales* de Trini Borrull que tenemos constancia, y que ella misma cita, es de César Manrique (Arrecife, 1919-Teguise, 1992). Sin embargo, no hemos podido constatar que este realizara algún proyecto escenográfico o figurinista a lo largo de su vida en las fuentes bibliográficas o hemerográficas generadas[2002].

Si bien es cierto que hubo contacto entre ambos[2003]. Basándonos en las reseñas biográficas consultadas, Trini realizó algunos viajes por las Islas para conocer el folklore y costumbres canarias. Así sabemos que en 1968 se habría traslado a Lanzarote, donde entró en contacto con el propio Manrique y es muy probable que desde ese momento se plantearan algunos proyectos artísticos conjuntos[2004].

[2002] CASTRO BORREGO (2009); GÓMEZ AGUILERA y CARMONA (2006); SANTANA (1991); VV.AA. (2005).

[2003] <<Trini Borrull y el ballet canario>> (06-09-1968). *La Provincia*, p. 3.

[2004] <<Trini Borrull y el ballet canario>> (06-09-1968). *La Provincia*, p. 3.

Aunque no fue hasta 1979, a tenor de las fuentes consultadas, cuando ambos llevaron a cabo una actividad artística basada en la realización de una serie de danzas, tanto españolas, canarias como sudamericanas, en el auditorio de los *Jameos del Agua* que el mismo Manrique había diseñado e inaugurado en 1977[2005]. No obstante, no hubo ningún decorado ya que el espacio escénico no lo permitía, por lo que dichas danzas se realizaban en plena conexión con el entorno volcánico[2006]:

> *"Con motivo de las Fiestas Iberoamericanas y organizado por la Casa de Colón de Las Palmas, el sábado día 27 de octubre, actuó el Ballet de Trini Borrull en el auditorium de los Jameos del Agua.*
>
> *Existia un poco de duda sobre el éxito que podría tener la primera representación de un ballet en un marco como el del auditorium, puesto que a pesar de su gran belleza, en cierto sentido no es muy apropiado para esta fase artística por no poder cambiar de decorado y carecer de telón, necesario para dar como finalizadas las obras que allí se exhiben; pero una vez más se obró el milagro en esas maravillosas, únicas en el mundo, gratas, ideadas, logradas y realizadas por una gran mente que es César Manrique.*
>
> *El milagro se obró, pues fue posible que cada danza, tan distintas unas de otras, puesto que se interpreto toda ta gama del folklore nacional y sudamericano, con un bellísimo y rico vestuario, se identificase de tal forma que la fuerza de esta unión hacia ver al espectador un decorado distinto.*
>
> *La sala ofrecía el aspecto de las grandes solemnidades, un lleno hasta la bandera; el público al principio estaba impertérrito, frío, quizás por la novedad de ser la primera vez que se oían unas castañuelas y se movían unas figuras desafiando el rito de sus impresionantes y antiguas piedras; poco a poco fue imponiéndose el por qué se estaba allí, no pensando en lo que se había aprendido en una academia sino sintiendo con gran arte lo que se hacía, que esta es la médula del verdadero artista. Fue como el tizón encendido que se acerca a un bloque de nieve y que este acaba hirviendo de calor, así acabó este gran público, hirviendo en aplausos y bravos a las magníficas componentes*

[2005] No obstante, según Gelu Barbu, sería él mismo quien usó por primera vez el escenario de *Los Jameos del Agua* cuando aún no había terminado de construirse en un pase privado ante el propio Manrique: PITAS CÁRDENES (2002), p. 298.

[2006] A.B. (07-11-1979)., p. 4.

del ballet de Trini y grupo de danzas canarias de Talio Nodas, una gran idea de esta unión. Nuestra entrañable felicitación a esta gran profesora y eminente coreógrafa que es Trini Borrull."[2007]

No cabe duda en los casi cuarenta años en que Trini Borrull llevó a cabo sus *Festivales de Danza* en el Teatro Pérez Galdós, las colaboraciones de los artistas canarios son bastantes puntuales, aunque relevantes puesto que sirvieron para llamar la atención de la sociedad ante unos espectáculo que no eran protagonizados por bailarinas profesionales sino por estudiantes. Ello explica que no haya una atención masiva a estas producciones en los medios de comunicación ya que no dejaban de ser espectáculos *amateurs* cuya única profesional de la danza era la Trini Borrull, principal reclamo de todas las producciones. Mas constituyen una de las celebraciones escénicas más estables y con mayor duración que tuvo lugar en el teatro grancanario del siglo XX.

Obviamente, éstos fueron complementado con la participación de todos los artistas plásticos que han aparecido y hemos mencionado en este epígrafe, aunque también fueron útiles porque dieron apoyo a su idea nunca materializada de creación de un ballet estable de danzas clásicas y folklóricas, como ella misma reconoció en alguna entrevista[2008].

Una de las críticas vertidas en torno al *Festival de Danza* de 1972 también fue consciente de ello[2009]. Esta ha sido la única de las incluidas en esta investigación que se mostró reticente a la creación de un ballet folklórico especializado en danzas canarias y no porque esté contraria a tal idea sino por no creer que el folklore canario lo permitiera. Pero lo que más nos interesa en nuestro estudio es que su autor admite que el recurso de los pintores como responsables del espacio escénico por parte de Borrull le servía para seguir argumentando y justificando sus deseos y reivindicaciones profesionales:

"(...) La Fantasía número dos sobre temas canarios nos demostró, en contra de un incomprensible y extendido deseo por un ballet canario, que las posibilidades del mismo son muy escasas y que a lo más que se puede llegar es a una depuración del folklore, enriquecido con adecuados decorados y ligeras variantes del vestuario original, a lo

[2007] A.B. (07-11-1979), p. 4.

[2008] GONZÁLEZ DENIZ (25-05-1997), p. 51; TORRES (02-06-1989), p. 20.

[2009] LAGES (13-06-1972), p. 6.

sumo, adornándose con un ligero detalle anecdótico, que es lo que ha hecho Trini Borrull, dentro de la máxima eficiencia y buen gusto. Y es que el folklore, con la natural excepción del andaluz, permite libertades, pero nunca una absoluta libertad creadora ya que, en este caso, la línea se pierde y, lo que es peor, se vuelve contra la propia creación. (...)"[2010]

Junto a todo ello, hemos podido saber que en ciertas ocasiones Trini Borrull llegó a ejercer el diseño de vestuario que sus alumnas usaron en los distintos festivales de danza que organizó[2011]. La gestión, control y dirección que la bailarina ejerció en sus espectáculos fue tan extremo que en ocasiones llegó a diseñar los decorados que quería utilizar. Prueba de ello es una especie de cuartilla de varias hojas cuyo contenido estaba destinado para una propuesta escénica que nunca llegó a representarse y que se basaría en la materialización práctica de ese ballet clásico y folclórico canario que persiguió durante gran parte de su vida. El documento lo tituló *La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos. Notas para los decorados;* y en su interior encontramos distintas anotaciones manuscritas de la propia bailarina en el que fija los distintos momentos, bailes y el los decorados que tendrían lugar durante el montaje.

Llegó a escribir que requeriría de unas seis escenografías aproximadamente basadas en telones pintados que en ocasiones llega esbozar con los motivos que le interesaría reflejar en cada uno de ellos y en el escribe el nombre de los artistas a los cuales solicitaría su confección. Los distintos decorados que incluye son: de representaciones de pintaderas canarias cuya realizarían propondría a Felo Monzón [Fig. 90]; de un paisaje canario que propondría a Sergio Calvo; de un mapa de las Islas Canarias que se encargarían los alumnos de la Escuela Luján Pérez; de una vista de algún rincón del municipio de Teror que realizaría Jesús Arencibia o Cirilo Suárez [Fig. 91]; y del altar de la Virgen del Pino de la Basílica de Teror que confeccionaría Jesús Arencibia. Además de todo ello, incluye que se incorporaría una serie de telones sintéticos que confeccionarían César Manrique, Felo Monzón y Jane Millares. Lástima que nunca se concretara este proyecto ya que su

[2010] LAGES (13-06-1972), p. 6.

[2011] <<Actividades de Trini Borrull>> (22-08-1972). *La Provincia,* p. 12; <<Festivales de danza en el Pérez Galdós>> (23-06-1973). La Provincia, p. 14; <<Recital de danza de los alumnos de Trini Borrull en el Pérez Galdós>> (10-06-1972). La Provincia, p. 8; RAMÍREZ (18-02-1956), pp. 2 y 5.

envergadura y calidad artística hubiera supuesto un hito importantísimo en nuestra historia escénica. No obstante, y pese a ello, este documento pone en evidencia el conocimiento, la capacidad y el control técnico que poseía la bailarina para emprender y llevar a cabo los distintos festivales de danza que realizó a lo largo de su trayectoria, así como el control de todos los aspectos necesarios para su materialización. Pero, además, también nos indica el recurso del uso y utilización de los artistas plásticos para justificar y respaldar sus propias propuestas[2012].

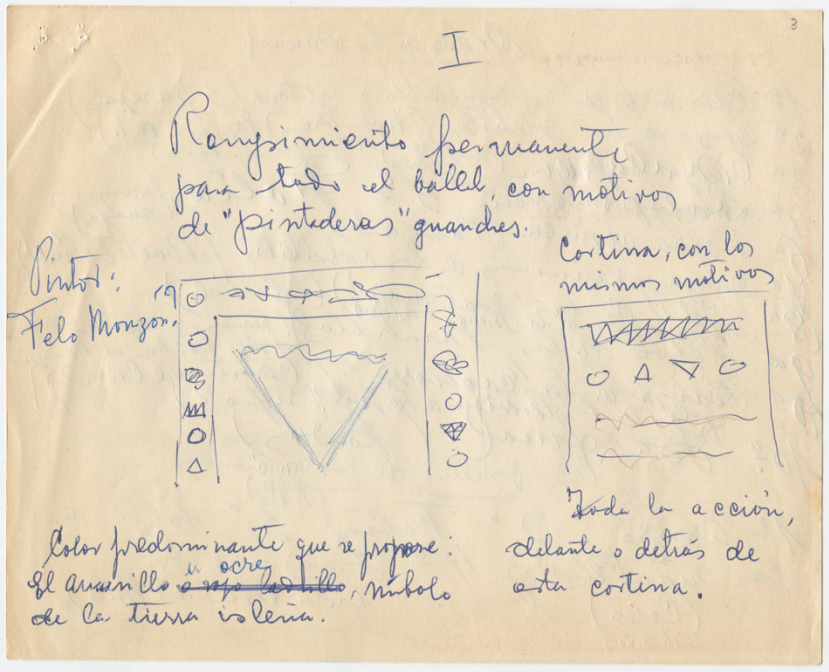


Fig. 90. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

[2012] Este regio control de sus producciones es algo que también desarrolló la bailarina Antonia Mercé en sus producciones, como evidenció la doctora Idoia Murga Castro en su estudio sobre la escenografía dancística publicado en 2009.

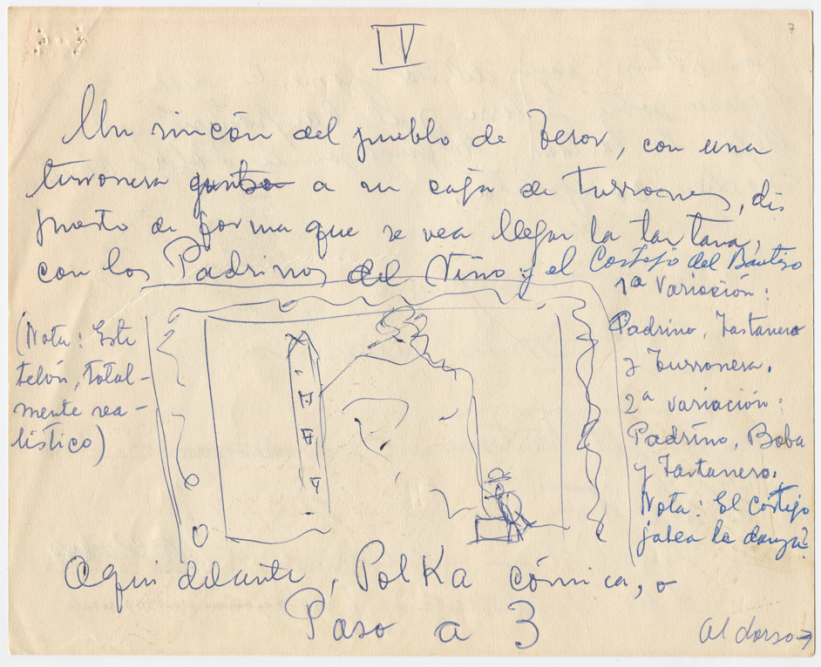


Fig. 91. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Por consiguiente, debemos reconocer a Trini Borrull el haber plantado la semilla de la enseñanza dancística estable en las Islas y que fuera la primera coreógrafa en recurrir a artistas plásticos canarios en la consolidación de sus espectáculos así como en el ejercicio de su magisterio. Ello explica su posición inicial en este apartado dedicado a la relación entre danza y pintores, siguiendo a continuación los apartados dedicados a Gelu Barbu y Lorenzo Godoy, con quienes esta relación experimentó uno de los momentos de mayor esplendor, riqueza y belleza en Historia de del Arte Canario.

5.2. El Ballet Las Palmas de Gelu Barbu

La llegada del bailarín y coreógrafo Gelu Barbu (Lugoj, 1932- Las Palmas de Gran Canaria, 2016) al panorama escénico grancanario es fundamental para conocer el acontecer de la danza en la Isla de Gran Canaria puesto que supuso un fuerte impulso en su defensa, difusión y promoción. Contamos con la suerte que la interesante y compleja

vida de Barbu [Fig. 92] puede conocerse ampliamente a través de una biografía oficial escrita por Antonio Pita Cárdenes y que se publicó en el año 2002[2013].

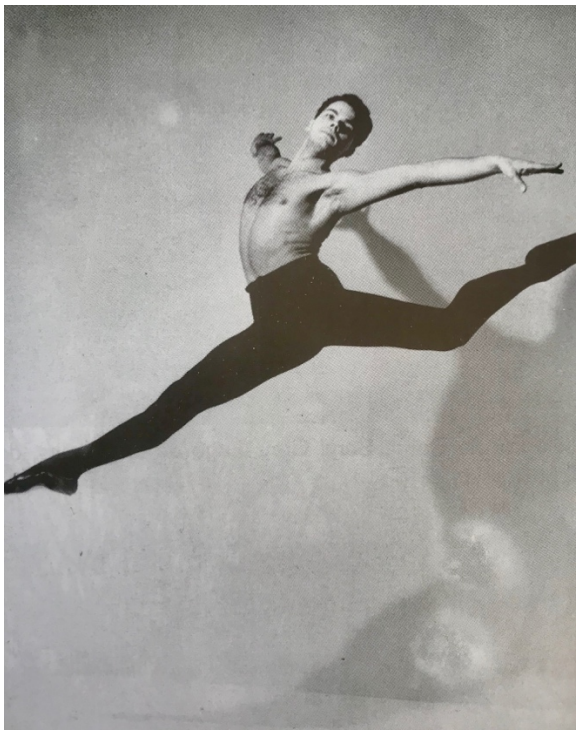


Fig. 92. Reproducción fotográfica de Gelu Barbu. Extraída de PITA CARDENES (2002), p. 462.

Formado como bailarín clásico en la Escuela de Ballet de la Ópera Nacional de Bucarest y en la Academia Vaganova de Ballet de Leningrado, llegó a ser el primer bailarín de la compañía de danza de la Ópera de Bucarest. No obstante, los acontecimientos políticos como consecuencia de la expansión soviética por la Europa del Este motivaron que pidiera asilo político en el Berlín Occidental y, tras haber trabajado en varias ciudades europeas, recaló y se asentó definitivamente en el Archipiélago canario en 1966.

Desde entonces, según afirma su biógrafo, contribuyó a la dinamización de las producciones dancísticas de la isla tras la creación de la compañía *Ballet de Las Palmas*, una de las más estables de Canarias y que se mantuvo en activo durante casi cuarenta años. Su constitución fue posible tras la creación previa de una escuela de ballet que cubría la inexistencia de una formación en danza clásica en la Isla tras la muerte de

[2013] PITA CARDENES (2002).

Gerardo Atienza en 1965. Tal hecho motivó que gran parte de los integrantes de la compañía comenzaran su formación y carrera de la mano del propio Gelu y se convirtieran con el tiempo en una importante cantera de profesionales de la danza[2014]:

> *"(...) A los tres años en 1969 Barbu daba forma a su pasión por la danza con la materialización de un proyecto tan atrevido como lleno de fe en sus posibilidades como es el Ballet Las Palmas que aún hoy lleva su nombre. El impulso por convertir la formación en demostración indiscutible de que se podía elevar el ballet a su máximo nivel desde las Islas puso en marcha a la compañía. que con el paso de los años ha dado indiscutibles muestras de su capacidad. Del proyecto han participado nombres como los de Tere Molina. Heather Robertson. Silvia Munt, Gema y Cruz Mª Pérez, Óscar Millares, Lorenzo Godoy, Sergio Perdomo, Elisabeth Mateo, Toni Britmon o Aída Lustres. Y sin él difícilmente se podría concebir la aparición y la pujanza de actuales figuras de la danza canaria como Wendy Artiles y Miguel Montañez, Germán Cabrera, José Manuel Armas, Noelia Hernández, Graciela Granado, Amelia Estévez y Raquel Galván (...)."*[2015]

No es nuestro objetivo adentrarnos en la historia de la compañía, pero creemos interesante destacar que en ella se desarrollaron renovadoras y sugerentes relaciones creativas entre agentes artísticos de diferentes disciplinas en pro de la danza, como Julio Barry, Ángel Colomina, Carlos Cruz de Castro, Juan José Falcón Sanabria, Sindo Saavedra, Blas Sánchez o Lothar Siemens, entre otros muchos:

> *"La escuela de danza que Gelu había abierto en Las Palmas fue convirtiéndose, poco a poco, con el esfuerzo y creatividad del bailarín, en referencia cultural de enorme importancia en Canarias. Pintores, compositores, hombres y mujeres de la cultura canaria fueron entrando en contacto con aquel centro de danza, realizando múltiples colaboraciones de todo tipo con el bailarín (...)."*[2016]

Ello fue posible porque el propio Gelu Barbu, para ganar notoriedad pública, y quizás también para obtener colaboraciones económicos de los órganos públicos para sus producciones, recurrió a diferentes elementos creativos canarios, fundamentalmente

---

[2014] <<Gelu Barbu. El colono de la danza>> (01-03-2009) . en *Calle Mayor: La revista de Triana*, p. 18.

[2015] <<Gelu Barbu. El colono de la danza>> (01-03-2009) . en *Calle Mayor: La revista de Triana*, p. 18.

[2016] PITA CÁRDENES (2002), p. 295.

compositores y pintores, así como los mismos bailarines, e incluso a la propia historia de Canarias, en sus diferentes espectáculos. De modo que el gran logro del bailarín fue la utilización de toda una serie de agentes creativos de orígenes isleños que servían no solo, desde un punto de vista práctico, como foco atrayente de los medios e instituciones, sino para crear un marco de experimentación creativo que nunca antes se había dado en Canarias durante un período de tiempo bastante largo. En este sentido, en una entrevista en conmemoración del veinticinco aniversario de la creación de su compañía, Gelu declara lo siguiente:

> *"Algunos dicen que a mí me dan muchas subvenciones, pero no es verdad. Me dieron un poco de dinero para hacer los trajes del espectáculo de Misere, y cuando me hicieron el homenaje en Rumania, el viaje y todo lo demás lo pagó el Gobierno de Canarias. Pero eso fue en beneficio del arte canario y, de hecho, Canarias es muy conocida gracias a mí en Rumania. De todas formas hay pocas subvenciones, porque el arte es siempre lo más olvidado. No obstante, la gente no debe deprimirse, porque yo hice muchas coreografías sin dinero, con las mallas pintadas de otras formas, con lo mínimo... El ballet no necesita decorados, aunque tuve la suerte de colaborar con pintores muy generosos y nada tacaños, como Lola Massieu, Pepe Dámaso o Mario Antígono, en decorados de teatros para el ballet altruistamente."*[2017]

Estas palabras son de gran relevancia puesto que nombra a los tres pintores que colaboraron en la puesta en escena de sus montajes[2018] en momentos bien distintos de la

[2017] F.M. (29-10-1994), p. 18.

[2018] Cabe destacar que este recurso de recurrir a artistas reconocidos fue más allá de los individuos físicos que se hicieron responsables de los decorados ya que en ocasiones Barbu realizó homenajes coreográficos a pintores relevantes canarios, como Néstor o Manolo Millares. El primero se celebró en 1973 donde contó con el apoyo de Juan José Falcón Sanabria, Orlando Hernández y Sergio Calvo y que ya tratamos en el apartado cuarto de este capítulo. Otro homenaje interesante lo realizó un año después dedicado a la figura de Manolo Millares, con música de Luis Pablo y escenografía de Lorenzo Godoy; quien fue responsable en numerosas ocasiones de la puesta en escena en muchas de las producciones de la compañía. En el caso del llamado *Homenaje a Millares*, el decorado consistió en dos reproducciones de arpilleras del malogrado artista que se utilizaron en cada una de las dos parte en que se dividió el montaje. Fue uno de los grandes acontecimientos culturales de ese año que contó con la presencia de viuda Elvireta Escobio, quien ayudó a la elección de las obras. También es verdad que los homenajes a artistas universales fueron una constante en las coreografías de Barbu, como las realizadas Francis Bacon, Federico García Lorca o Antonio

historia de la compañía: Lola Massieu, Pepe Dámaso y Mario Antígono. Así que a continuación abordaremos como cada uno de estos artistas se enfrentaron a la creación de escenografías para la danza con el objetivo de demostrar que su utilización, además aumentar valor creativo y artístico de las producciones, y de crear un marco experimental que nunca antes había tenido lugar en nuestro panorama en el campo de la plástica y la danza, contribuyó en gran medida en la consolidación la compañía del rumano.

a. Lola Massieu

La rompedora Lola Massieu (Las Palmas de Gran Canaria, 1921-2007) fue la primera artista plástica que colaboró en los montajes de Gelu Barbu en 1971. Para ella esta incursión suponía experimentar con un nuevo medio artístico pero para el bailarían implicaba obtener una mayor resonancia y notoriedad pública[2019]. No obstante fue el punto de inicio de su habitual y posterior práctica de recurrir a diferentes elementos creativos de la cultura canaria en sus espectáculos.

Todos los investigadores que han tratado la figura de Massieu están de acuerdo en afirmar que fue una artista polifacética que contribuyó a la ruptura de la exclusiva presencia masculina en el panorama artístico isleño en favor de una sociedad mucho más sana, igualitaria y libre de prejuicios.

Descendiente directa de la saga artística de los Massieu, su formación comenzó desde su más tierna infancia a partir de las enseñanzas de su tío, Colacho Massieu (presente en nuestro estudio porque fue el responsable del decorado de la obra de *La cena de Betania* de Tomás Morales). También recibió clases de canto y música de la mano de la musicóloga y profesora Lola de la Torre.

En 1944 abandonó toda dedicación artística para cumplir con sus deberes como esposa y madre. Pero tras la muerte de una de sus hijas en la década de los cincuenta, volvió a

---

Machado, entre otros a lo largo de la trayectoria de la compañía. Véase: <<Homenaje a Manolo Millares>> (28-04-1974). La Provincia:, p. 6-7; A.Q.P. (08-05-1974), p. 18; CILLERO (08-05-1974), p. 29; CODAX (08-05- 1974), p. 13; GARCIA JIMENEZ (08-05-1974), p. 12.

[2019] BALBUENA (13-12-1989), p.48; L.G.V. (19-08-1972), p. 13.

conectarse con la creación y a trabar contactos con diversas personalidades artísticas a partir de sus visitas a la Escuela Luján Pérez, donde conoció a Felo Monzón, principal impulsor de su carrera. Su obra comenzó de manera figurativa con un carácter expresionista de tipo esquemática, pero su gran aportación se encuentra cuando abrazó definitivamente la abstracción informalista.

Pese a la gran cantidad de autores que han reflexionado sobre su biografía y obra, la creación escenográfica de Lola Massieu es una faceta totalmente desconocida que no se ha tenido en cuenta hasta ahora en la Historiografía artística canaria[2020]. No obstante, creemos que es de vital importancia porque constituye la primera artista plástica femenina que se enfrentó a la creación de escenografías teatrales en nuestra investigación.

Según las fuentes hemerográficas consultadas, el espectáculo en el que ambos participaron constituyó uno de los primeros que realizaba el bailarín tras su asentamiento en la isla. Divido en tres actos, se estrenó el 8 de junio en el Teatro Pérez Galdós. También participó *La Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros* que dirigía el célebre compositor Juan José Falcón Sanabria[2021].

Aunque fue un éxito de crítica, el peso del rumano y el carácter dancístico del montaje eclipsó la labor de Massieu pues tan solo reconocieron su participación y no realizaron ninguna descripción sobre suss diseño de escenografía o vestuario[2022]. Esta situación queda agravada porque no hemos hallado hasta el momento ninguna fuente artística de la propuesta escénica que desarrolló, salvo algunas fotografías que se publicaron de muy mala calidad en la prensa que no nos permiten vislumbran su planteamiento escénico[2023].

[2020] ALMEIDA CABRERA. (2010); BRITTO (1995); CASTRO BORREGO (2001); FRANCO (2005); FRANCO (2001); VV.AA. (2006); VV.AA. (2017-b); ZAYA, A. (1989).

[2021] QUEVEDO (04-06-1971), p. 14.

[2022] <<Sobresaliente actuación del Ballet Las Palmas de Gran Canaria y de la Coral Polifónica de la Caja de Ahorros>> (09-06-1971). *Diario de Las Palmas,* p. 11; <<El gran éxito del Ballet de Gelu Barbu en el Galdós>>. (10-06-1971). *El Eco de Canarias*, p. 21.

[2023] << Brillante actuación del Ballet de Gelu Barbu y de la Coral Polifónica dela Caja Insular de Ahorros>> (10-06-1971). *La Provincia*, p. 6.

No obstante, y a la espera de que aparezca en algún momento otras fuentes que nos permitan profundizar en esta faceta de la artista, Pita Cárdenes realizó una descripción que nos posibilita conocer cómo Massieu se enfrentó a la creación escenográfica:

> *"(...) Lola Massieu se encargó de los decorados: pintó un gigantesco lienzo que cubría casi todo el escenario. Cuando los artistas estaban ataviados con las mallas para el baile Lola pintó en abstracto sobre ellas, convirtiéndose en cuadros vivos y danzantes. Al secarse la pintura, ésta se adhirió a los cuerpo de los bailarines y bailarinas, que sonreían viendo sus hechuras coloreadas. El naranja y el rojo fueron los colores que predominaron en el cromatismo de la escena. (...) El espectáculo, celebrado en el teatro Pérez Galdós, logró el éxito esperado (...)."*[2024]

Esta descripción es muy valiosa por varios motivos. En primer lugar porque la escenografía que realizaría Lola Massieu se basaría en un telón pintado y no sería extraño que siguiera una sus propias concepciones plásticas. Y, segundo, y quizás lo más importante, es que estaríamos ante una acción performática relacionada con el *body art* ya que el cuerpo de los bailarines se convirtió en el objeto de creación artística que la pintora llevó a cabo de forma directa. La inexistencia de fuentes visuales nos limita considerablemente para realizar una valoración más profunda.

Para Gelu, la colaboración de Massieu suponía el apoyo público de un agente cultural isleño de renombre y de gran resonancia mediática que creía en él y en su joven proyecto[2025]. Pero también abría la practica de la colaboración de artistas plásticos en sus producciones posteriores[2026].

Sin embargo, para nuestra artista esta incursión se inscribió en un momento de su vida en el que comenzaba a diversificar su creación artística y buscaba nuevas formas comunicación y expresión, como afirmó el investigador Britto Jinario. Prueba de ello es que en este contexto se encuadra la creación de su *Academia de Artesanía* en 1971 donde impartió docencia de cerámica, esmaltes, estaños, pintura y ebanistería[2027]. De modo que

[2024] PITA CÁRDENES (2002), pp. 295-296.

[2025] BALBUENA (13-12-1989), p. 48.

[2026] <<Muere Lola Massieu a los 86 años>> (23-11-2007). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 58.

[2027] BRITTO (1995), p. 94-95

debemos entender y contextualizar esta vertiente de Lola Massieu, hasta ahora nunca estudiada, como una manera de buscar nuevas experiencias y riquezas creativas, pues ella como misma declaró:

> *"El artista debe evitar los estancamientos. Romper con el pasado. Buscar siempre."*[2028]

b. Pepe Dámaso

El siguiente artista plástico que colaboró con Barbu fue Pepe Dámaso. Según hemos podido contabilizar, trabajaron en un total de siete producciones que se enmarcan entre 1972 y 1994. Ello convierte a esta relación creativa en la más larga e interesante, así como una de las más bellas y sugestivas de las que hemos tratado en nuestra investigación en el campo de la danza y de la pintura contemporánea:

> *"(...) Pepe Dámaso fue otro de los pintores que contribuyeron al esplendor de la Escuela de Danza. También compartiría su amistad con Barbu. Con él, se organizarían una serie de actuaciones tomando como referencia musical los llamados períodos de vanguardia, tanto en coreografía como en escenografía y música. Los espectáculos constituyeron una auténtica revolución en la cultura de las Islas. (...) Aquellos acontecimientos fueron insólitos y transcendentales para el conocimiento de la música contemporánea en Canarias, tanto por los artistas como por el gran público (...)."*[2029]

Recordemos que en el apartado dedicado a la escenografía teatral de Dámaso concluimos que su aportación consistió en renovar las puestas en escenas y conectar sus propuestas en los escenarios canarios con otros similares conceptos escénicos que tenían lugar en la Península. Esta idea no difiere en nada en sus escenografías para la danza y, en concreto, en su relación profesional con el bailarín rumano, como nos confirmó el propio artista tras preguntarle si era consciente de su modernidad en el encuentro que disfrutamos con él en octubre de 2017:

> *"(...) Tras madurar y sobre todo con el bailarín Gelu Barbu… Yo tenía consciencia de las vanguardias porque había adquirido cierta formación; por ejemplo, había viajado a*

[2028] L.G.V. (19-08-1972), p. 13.

[2029] PITA CARDENES (2002), pp. 296-297.

Nueva York con César Manrique y había traído discos. Uno de ellos fue Momente de Stockhausen, que lo utilizamos en uno de los montajes en los que participé con Gelu Barbu.

Gelu, listo, me cogió porque no tenía alumnos que supieran y se agarró a mí porque mis valores plásticos de vanguardia eran superiores a los de la danza. Eran unos espectáculos cojonudos superiores en cuanto a la puesta en escena.

Gelu conmigo no fue claro ni generoso que debía haber sido en su biografía. Pero ya murió y no me gustaría ser duro con respecto a eso. Pero yo le salvé todos los espectáculos que hubo y fue estupendo colaborar con él. Está la anécdota, que me recordó Lothar Siemens antes de morir, de cuando Gelu me tiró una silla. Era tremendo. Sin embargo, fui a Rumania porque se montó en la Ópera de Timosoara el ballet de Gelu Barbu Iguaya con música de Falcón Sanabria y decorados míos que se hicieron en grandes (...). Fue una experiencia que la disfruté con verdadera pasión y satisfacción. Además, que la uní siempre a como pintaba yo. Siempre era producto de mi estilo pictórico (...).”

No obstante, aunque nos centraremos en la relación profesional con el rumano, conviene afirmar que el inicio de la relación de Dámaso en producciones dancísticas tiene lugar en fechas anteriores, tras colaborar en 1966 con *El Ballet Oeste Africano*[2030] [Fig. 93] y en

[2030] La puesta en escena que Dámaso elaboró para esta compañía consistió en una serie de diapositivas de fotografías realizadas por él mismo tras su estancia como único artista español en el *I Festival de Arte Negro* de Dakar. Esta participación coincidió con una exposición suya celebrada en *Gallery Art Modern* donde presentaba las obras que había expuesto en Dakar. Ambos eventos fueron vinculados por el artista tras afirmar que se relacionaban por su reivindicación sobre el carácter africano del origen de la población aborigen canaria y su denuncia en relación a las perennes dificultades que sufrían las sociedades negras. Lo importante de este montaje es que continua con su costumbre de vincular sus concepciones creativas en sus propuesta plásticas y escénicas. Pero también lo es el uso de Dámaso de la diapositiva como elemento escenográfico. Ésta es, como afirmó el propio Dámaso, una clara influencia del artista escénico Erwin Picastor, quien utilizó por primera vez en los espectáculos teatrales diversos elementos, como proyecciones cinematográficas, diapositivas o gráficos, entre otros recursos, para facilitar la explicación de la realidad. Es lo que llamó *épica,* es decir, la libertad de usar cualquier elemento hasta entonces insólito en el teatro y que el propio Dámaso siguió de manera constante a lo largo de su trayectoria escenográfica. Véase: <<La actuación de los Ballets L’Oest Africain, esperada con extraordinario interés>> (16-10-1963). *El eco de*

el *Recital de Danzas Contemporáneas* en 1970[2031] en el que se incluyó la pieza *Harimaguada* [Fig. 94], basado en un poema del mismo nombre del arqueólogo, historiador e investigador Celso Martín de Guzmán y que protagonizó la bailarina contemporánea Gladys Alemán[2032].



Fig. 93. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para El Ballet Oeste Africano*. 1966. Extraída de VV.AA. (1996), p. 34.

Canarias, p. 2; <<Patrocinado por la C.I.T.E.>> (12-11-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6; GONZÁLEZ SOSA (23-11-1965), p. 4; D.C. (22-11-1966), p. 8; DIAZ CUTILLAS (26-04-1966), p. 6; BOAL (2013).

[2031] Montaje celebrado en *El Museo Canario* que gozó de una muy buena acogida por parte de la crítica. Basándonos en el motivo del texto de Celso Martín de Guzmán, Dámaso desarrolló una nueva propuesta escenográfica ligada a su simpatía por África y a su pensamiento como cuna del origen de la población prehispánica canaria. Véase: (14-11-1970), p. 15; (19-11-1970): , p. 9; (24-11-1970), p. 20; A.Q.P. (17-11-1970): p. 15; SÁNCHEZ BRITO (12-11-1970), p. 14.

[2032] Bailarina venezolana diplomada en la Escuela de Marta Graham de Nueva York y la *Schola Cantorum* de París. Ya había visitado el año anterior los escenarios canarios y creemos que es un personaje fundamental que contribuyó a la difusión de la danza contemporánea en Canarias.

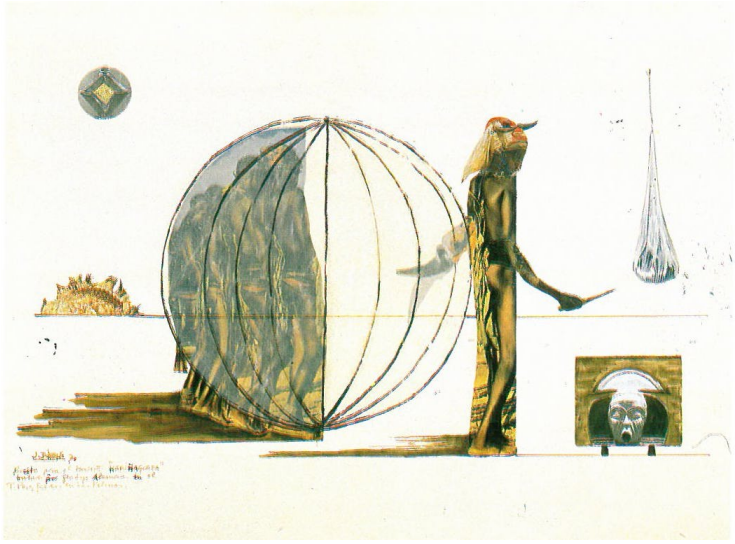


Fig. 94. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para el ballet Harimaguada,* basado en el poema de Celso Martín Guzmán. 1970. Extraída de VV.AA. (1996), p. 34.

Tras los anteriores montajes se enmarca la relación de Dámaso y Barbu, cuyo punto de arranque se produce en 1972. En este año organizaron tres producciones que se celebraron en distintos momentos del año en el Teatro Pérez Galdós y que constituyen, a nuestro juicio, los más interesantes e impactantes de los que desarrollaron ya que conectaron a las Islas con todo el movimiento renovador, tanto desde el punto de vista coreográfico, musical y escenográfico, que se estaban dando en los escenarios del resto de Europa y Europa.

El primero de ellos se estrenó el 31 de enero con músicas de Pierre Henry y en el que se crearon cuatro ballets: *La reina verde, Las divinidades apasibles, La fiebre y la muerte* y *Ofrendas para los tiempos presentes*. Estos ballets fueron definidos de la siguiente manera:

> *"(...) Veremos, el ballet <<La Reina Verde>>, con Heather de Martín Fernández y el ballet alegoría del reino de late abejas. EI profesor Gelu Barbu y Tere Molina interpretaran <<Los dioses apacibleses>>. La India, con sus ancestrales misterios religiosos afluye como un rito más en la danza contemporánea. <<La fiebre y la muerte>>, Interpretación abstracta de la depresión metafísica de la humanidad, con nueva intervención de Gelu Barbu, los solistas y el ballet. Y, finalmente, <<Ofrenda por*

los tiempos modernos>>, donde Gelu Barbu y su grupo de ballet interpretan el mundo en que vivimos en un entramado de sugestivas manifestaciones ballestisticas."[2033]

El segundo se estrenó el 27 de junio, con los ballets de *El amor de las tres naranjas*, de Serguéi Prokófiev; *Danzas rumanas*, con músicas de Bela Bartok y Filaret Barbu; *Tocata y fuga*, con música de Johan Sebastian Bach; *Adaggieto*, de *La Quinta Sinfonía* de Gustav Mahler; y *Momente*, con música de Karlheinz Stockhausen. En esta ocasión, se presentaba un programa variado de:

"(...) 6 autores de músicas y estilos tan diferentes como Prokofiev, Bela Bartok, Filaret Barbu, Bach, Mahler y Stockhausen, han inspirado a Gelu Babu para montar otros tantos ballets que nos llevan desde la fantasía de un cuento infantil, que es el tema del primero, hasta la danza libre con expresividad de movimientos insospechados que nos depara el último, pasando por las ideas folklóricas de Rumania, la auténtica técnica clásica sobre puntas y la más exacta demostración del estilo neoclásico (...)."[2034]

Y el último espectáculo tuvo lugar el 6 de noviembre donde, junto a ballets ya representados previamente, se estrenó *Las flores del mal*, con música de Arne Nordheim:

"(...) un ballet abstracto lleno de subyugantes matices que transportan al espectador, dentro de la más pura poesía, a un mundo donde el erotismo se sublimiza en el máximo concepto interpretativo de la danza. (...)"[2035]

No cabe duda que la presentación de todos ellos parte de una misma premisa: modernidad creativa. No obstante, y debido a nuestro objeto de estudio, nos centraremos fundamentalmente en las tareas desarrolladas por Dámaso, responsable de la escenografía, del figurinismo y de la iluminación.

Aunque debemos indicar que la principal contribución del bailarín a la modernización de estos montajes radica en los aspectos coreográficos ya que estaban en clara conexión con la danza contemporánea que desde los años sesenta se venían practicando en el mundo occidental. Es más llegó a declarar que en estas producciones daba prioridad a la libertad

[2033] <<Próximas actuaciones del Ballet de Gelu Barbu>> (11-01-1972). El Eco de Canarias, p. 22

[2034] J. M. (24-06-1972), p.36.

[2035] <<Un estreno mundial con el estreno de Gelu Barbu>> (05-11-1972). *El eco de Canarias*, p.15.

de movimiento de los alumnos, los cuales para llegar a ellos debían conocer la danza clásica[2036]. Idea bastante extendida, así como otras muchas que en estas producciones se reproducen, de las concepciones dancísticas de aquella época, como ha narrado Ana Abad Carlés en su *Historia del ballet y de la danza moderna*.

En cualquier caso, la principal característica de estas producciones radica en que el proceso creativo era resultado de una simbiosis entre Dámaso y Barbu que, como ellos mismos dejaron patente en las declaraciones a la prensa, reconocieron la complicación que suponía tal hecho debido a los fuertes caracteres que ambos profesaban[2037]:

> *"(…) Nos ha costado mucho trabajo, continúa. Y digo nos porque desde que Gelu Barbu me propuso hacer la escenografía para este espectáculo que preparaba con música de Pierre Henry hemos tenido muchas discusiones para resolver problemas concretos. Yo por mi parte he renunciado a ideas que me venían, y Gelu también ha renunciado a otras porqué de mutuo acuerdo veíamos que de no hacerlo el espectáculo se empobrecía (…)."*[2038]

Cabe destacar que el proceso creativo de ambos se vio afectado también por las dificultades monetarias que contaron para sus diversos espectáculos ya que los dos primeros fueron resultado de producciones propias que ellos mismos costearon. Parece ser que el montaje de enero tuvo unos gastos de 12.000 pesetas en decorados mientras que el de junio de unos 60.000 pesetas, sin incluir en ellos los gastos de vestuario[2039]. Aunque el tercero tuvieron el apoyo de la *Sociedad Amigos Canarios del Teatro, Cine y la Música*[2040], enmarcándose dentro de lo que se llamó la I *Temporada de Ballet Contemporáneo 1972*[2041]. En cualquier caso, es obvio que fueron montajes donde la libertad creativa de ambos no se vio mermada ni coarta más allá de las posibles limitaciones que entre uno y otro se imponían:

[2036] O'SHANAHAN (29-01-1972), p. 12.

[2037] PITA CÁRDENES (2002), pp. 331-332.

[2038] O'SHANAHAN (29-01-1972), p. 12.

[2039] O'SHANAHAN (27-07-1972), p. 7.

[2040] <<Gelu estrena el lunes Las flores del mal>> (03-11-1972). *La Provincia*, p. 13.

[2041] O'SHANAHAN (12-11-1972), p. 7.

"(...) Hemos trabajado estrechamente unidos para formar un conglomerado donde el montaje, la música y la danza formen una unidad total. (...)"[2042].

A pesar de la fusión creativa, Dámaso siempre fue consciente de las necesidades que requerían las coreografías del rumano a la hora de diseñar y confeccionar sus puestas en escena:

"(...) Tú sabes perfectamente que mi concepción plástica es como muy barroca; sin embargo, cada vez estoy quitando más decorados del escenario, mis expansiones las estoy sometiendo a una autocrítica, y eliminando aquello que me parece superfluo. Félix Blasco no necesitaba decorados porque toda su expresión era puro movimiento. Sin embargo, Gelu necesita en escena una idea, una referencia profunda en que apoyarse, un simbolismo suprarreal si quieres (...)."[2043]

La bicefalia creativa que ambos artistas profesaron se valoró positivamente en los medios de comunicación. La crítica estimó de manera positiva estos montajes y supo reconocer el carácter vanguardista que habían impregnado en ellos tanto Barbu como Dámaso[2044].

Pero, en general, dieron prioridad a la música y a la coreografía antes que a la reflexión sobre la escenografía, donde predominaron las valoraciones y enjuiciamientos. Aunque no encontramos en ellas datos sobre el número total de escenografías y figurines que desarrollaría o descripciones de los mismos, sí que nos llega a definir la escenografía de Dámaso como surrealista y confirma su utilización de elementos que nada tenían que con la escena tradicional:

"(...) Pepe Dámaso y Gelu Barbu han analizado sus criterios sobre cómo debía producirse el hecho teatral de los cuatro ballets durante más de tres meses; sobre qué diferencias establecerían sus consecuencias expresivas, qué distinciones plásticas y dinámicas iban a entrar en juego en cada una de las cuatro tentativas. Y aquí tendríamos que hablar de lo ritual fascinante. (...) Tendríamos que hablar de muchos efectos

[2042] ORDIERES (04-11-1972), p. 18.

[2043] O'SHANAHAN (05-11-1972), p. 8.

[2044] CILLERO (01-02-1972), p. 14; AQP (01-02-1972), p. 17; LAGES (01-02-1972), p. 6.; AQP. (28-06-1972), p. 16; LAGES (28-06-1972), p. 12; CILLERO (07-11-1972), p, 32; AQP (07-11-1972), p. 16; CODAX (07-11-1972), p. 9.

sugerentes que van del teatro de provocación al testimonial - ¿no hay claras referencias a los campos de exterminio nazis?-, pasando por atisbos del teatro pobre de Grotowsky. Pero hay algo cuyo signo de misterio envuelve cada rasgo expresivo de los tres primeros ballets: la manifestación surrealista; un surrealismo que fecunda al gesto, a la luz, al movimiento, al color; un surrealismo que anima al salto e inmoviliza el escorzo y que se revela en la magia escenográfica. (...)"[2045]

"(...) Viendo cómo se desarrollaba el programa, número tras número, en una fluidez que parece indicar una larga experiencia en estas lides, cosa que no corresponde a la realidad, la personalidad de ambos se nos agrandaba infinitamente. Dentro de una compartida responsabilidad total, se define claramente la aportación creadora individual de cada uno, después de la rigurosa selección musical y una vez concebida la línea de visualización de cada ballet, desde su contenido anímico a los elementos puramente visuales, se diverge Dámaso a su muy seria experimentación escénica en colores, formas y efectos de luces y sombras, sin inhibición alguna ante el uso de materiales poco ortodoxos como es su gran norma, creativa, Gelu Barbu entregándose de lleno a la palpitante creación de un universo de movimientos, elevaciones, agrupamientos plásticos, usando un material humano moldeable y que se le entrega con una fe que ya es más que vocacional (...)."[2046]

La constatación de estas características son bastante relevantes porque mantienen la misma línea que Dámaso marcó cuando a finales de los años cincuenta comenzó su faceta como escenógrafo. Pero, además, las podemos percibir en las fotografías y bocetos de escenografías reproducidas en el mencionado catálogo de la exposición *Dámaso: Escenarios múltiples*, comisariada por Víctor Medina y celebrada en 1996 en el *Centro Insular de Cultura* del Cabildo de Gran Canaria.

Por un lado, los bocetos de escenografías incluidos [Figs. 95, 97 y 98] nos evidencian nuevamente sus diálogos con sus propuestas plásticas[2047], su cercanía a la estética

[2045] AQP (01-02-1972), p.17.

[2046] LAGES (28-06-1972), p. 12

[2047] Ello nos lo confirmó el propio artista en el encuentro tuvimos en octubre de 2017. En este caso concreto se demuestra porque en el vestuario que los interpretes usaron en la producción de enero introdujo sus famosos trapos que habían sido previamente dados a conocer en la exposición de la cripta de la Casa de

surrealista, el uso de la técnica del *collage* y la inclusión de motivos propiamente damasianos. Por el otro, las fotografías [Figs. 96 y 99] de las producciones muestran el eclecticismo que supone el empleo telones pintados y el uso de materiales no tradicionales sobre el escenario, como lo prueba la presencia de grandes planchas metálicas, de escaleras portátiles y de palés de madera.

Por tanto, la participación de Dámaso como autor de los decorados de estos espectáculos supuso su continuación a la aportación al fenómeno de la renovación renovación escénica que se estaba produciendo en la década de los sesenta y setenta en España, ya que presentó toda una serie de propuestas escénicas que rompieron radicalmente con el pasado y que establecieron a los escenarios canarios a la misma altura de lo que estaba sucediendo en el continente europeo. Como él mismo afirmó:

> *"(...) Gelu no era moderno porque venía de la Escuela de Rusia y Rumania. La modernidad se la di yo. Yo era pura vanguardia (...)."*[2048]

Colón que se había celebrado entre diciembre de 1971 y enero de 1972. Véase: O'SHANAHAN (29-01-1972), p. 12

[2048] Entrevista realizada con el artista el 31 de octubre de 2017.

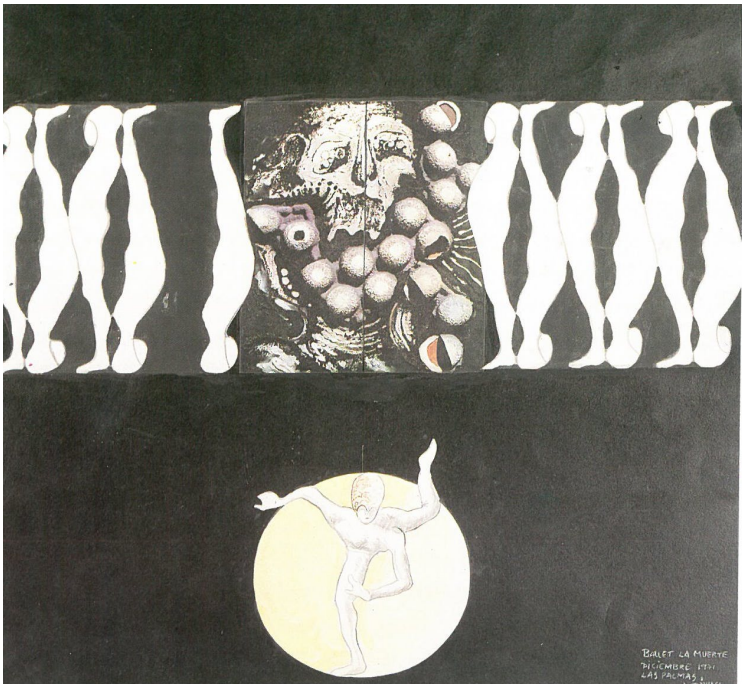


Fig. 95. Dámaso, P. *Reproducción del boceto de escenografía para el ballet de La fiebre y la muerte* de Pierre Henry. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 38.

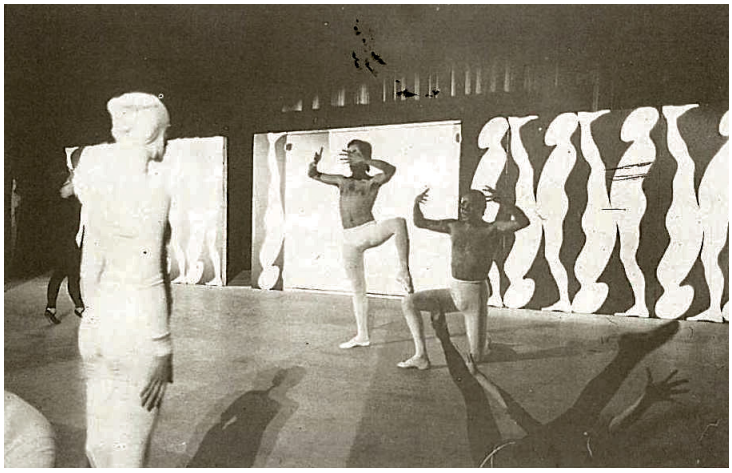


Fig. 96. Reproducción del espectáculo *La fiebre y la muerte* de Pierre Henry que organizó *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con decorado de Pepe Dámaso. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 39.



Fig. 97. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía de el ballet El amor de las tres naranjas* de Serguéi Prokófiev. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 37.

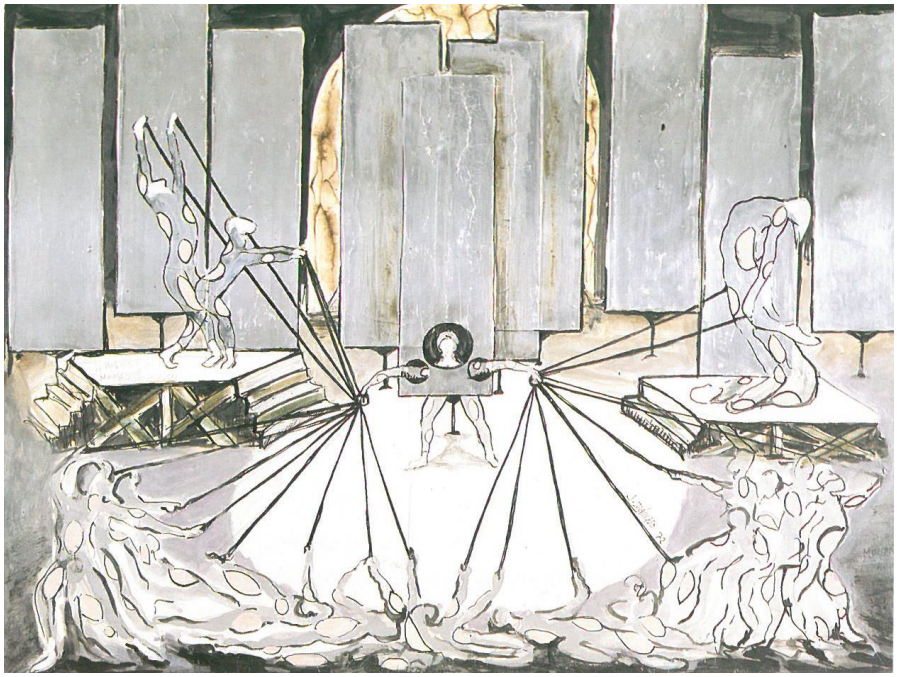


Fig. 98. Reproducción del *boceto de escenografía del ballet Momente* de Karlheinz Stockhausen. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 38.

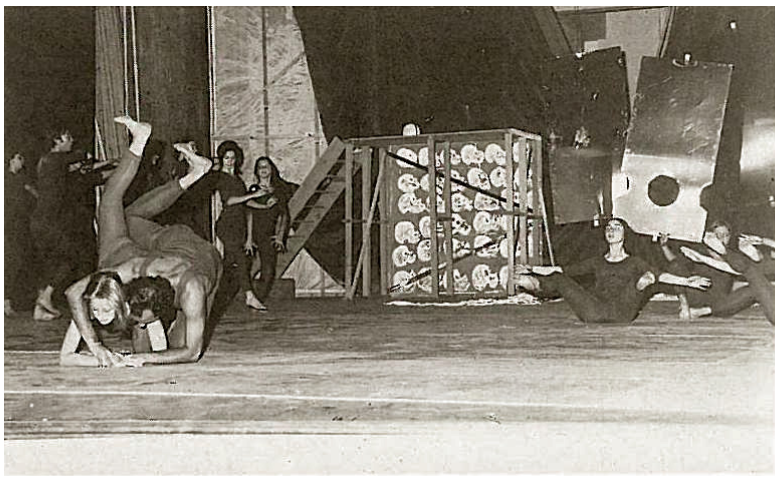


Fig. 99. Reproducción espectáculo *Momente* de Karlheinz Stockhausen que organizó *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con decorado de Pepe Dámaso. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 36.

No obstante, el tándem creativo Barbu-Dámaso continuó en producciones posteriores, mas debemos valorarlos como resultado de experiencias vitales que se enmarcan en el devenir de sus propias carreras y en el particular contexto escénico canario.

Su siguiente proyecto se concretó casi ocho después cuando la compañía del rumano presentó *Concierto para un Faycán* con música original de Blas Sánchez:

> *"(...) Se trata de una composición de carácter descriptivo, con música de temas prehispánicos en los que se hace referencia a la última fase de la conquista de las islas. Pretende ser la primera obra contemporánea para guitarra clásica y gran orquesta (...)."*[2049]

La propuesta que presentó se trató de de una sola pieza en cuatro movimientos que el mismo Gelu coreografío y que también interpretó junto al resto de los bailarines:

> *"(...) Estos cuatro movimientos son: «Bentayga», «Guayarmina», «Endecha» y «Achemagan». He tratado la coreografía sin meterme en ningún detalle histórico ni narrativo, sino con la sola interpretación personal de la música de Blas (...)."*[2050]

[2049] RODRÍGUEZ (06-11-1980), p. 5.

[2050] RODRÍGUEZ (06-11-1980), p. 5.

Según hemos podido comprobar, la participación pública de Dámaso en esa ocasión no fue tan notoria como en las anteriores ocasiones. No hemos hallado declaraciones suyas y ni siquiera se encontraba físicamente en la rueda de prensa cuando Barbu y Sánchez presentaron el espectáculo.

A pesar de ello, los medios afirmaron que se trataba de una vuelta a los escenarios como responsable de la escenografía y del vestuario y que su participación coincidió con la inauguración de una exposición celebrada en tres espacios distintos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria: en la *Casa-Museo Colón, la Galería Vegueta* y *la Galería Balo*[2051]. En ellas presentó sus *Héroes Atlánticos*, dentro *"(...) de lo que se podría calificar de ensayo por reconstruir una mitología contemporánea de la Antigüedad canaria"*[2052]*;* de manera que una vez más sus propuestas escénicas y plásticas confluyen de manera paralela estando ahora relacionadas con su visión, análisis y reflexión sobre la sociedad aborigen isleña.

Patrocinada por el Cabildo de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, la obra se estrenó el 12 de noviembre de 1980 se estrenó la obra en el Teatro Pérez Galdós[2053]. Fue un éxito de crítica[2054], aunque hubo una facción de la misma que puso en cuestión el trabajo de Barbu que lo tildó de repetitivo[2055], mas la mayoría subraya su esfuerzo y dedicación. En cuanto al trabajo de Dámaso, lo valoran positivamente y aportaron una descripción de su escenografía:

> *"(...) En cuanto a la escenografía de Pepe Dámaso es una de esas concepciones justas para que el espacio escénico adquiera la configuración de una estructura para el movimiento. Un ojo con pupila en espiral de tubo de neón iluminado colgado en el centro*

[2051] <<Estreno en ballet del Concierto para un Faycán de Blas Sánchez>> (07-11-1980). *La Provincia*, p. 8.

[2052] TORRE (2009), p. 196.

[2053] <<Estreno del ballet Concierto para un Faycan>>(12-11-1980). *El eco de Canarias*, p. 7.

[2054] CILLERO (14-11-1980), p. 5; QUEVEDO (17-11-1980), p. 4; RAMIREZ (18-11-1980), p. 7.

[2055] CILLERO (14-11-1980), p. 5. Este cuestionamiento no es nuevo, pues que ya antes el mismo crítico calificó que sus ballets habían perdido cierta frescura: CILLERO (07-11-1972), p. 32.

del escenario y unas traviesas de madera ponen el suficiente acento para construir nuestra simbología de la pintadera. Sencillamente, exacto. (...)"[2056]

Tal descripción se comprueba en el boceto de escenografía (basado también en la técnica del *collage*) y en la fotografía [Figs. 100 y 101] reproducida en el catálogo de 1996, donde se observa que efectivamente Dámaso empleó un telón negro de fondo y delante de ello una gran ojo de neón y una serie tablas de madera. La simplicidad de esta puesta en escena fue justificada por el artista debido a las dificultades económicas y también por su propio sentido artístico:

"(...) El decorado para Concierto de un Faycán era estupendo, sobre todo el boceto en el que había un ojo en neón grande. Existe una foto muy bonita con un bailarín. Incluí una serie de elementos hechos en madera debido a la falta de dinero y porque yo siempre reciclaba y utilizaba elementos pobres, algo que me viene del pop americano de Rauschenberg, y metía cosas (...)."[2057]

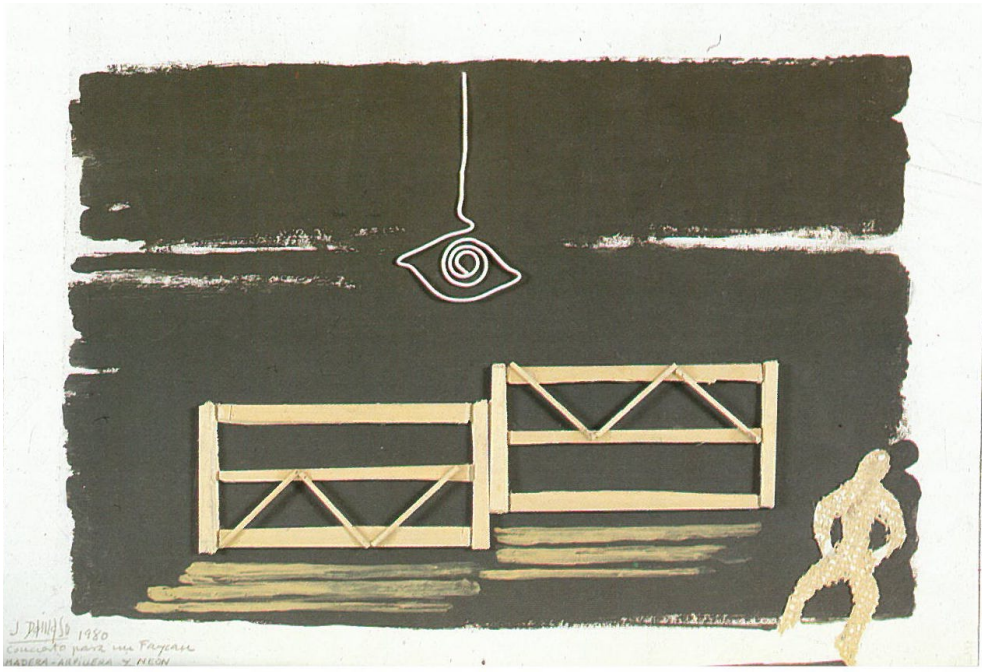


Fig. 100. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para el ballet Concierto para un Faycán* de Blas Sánchez. 1980. Extraída de VV.AA. (1996), p. 43.

[2056] QUEVEDO (17-11-1980), p. 4.

[2057] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

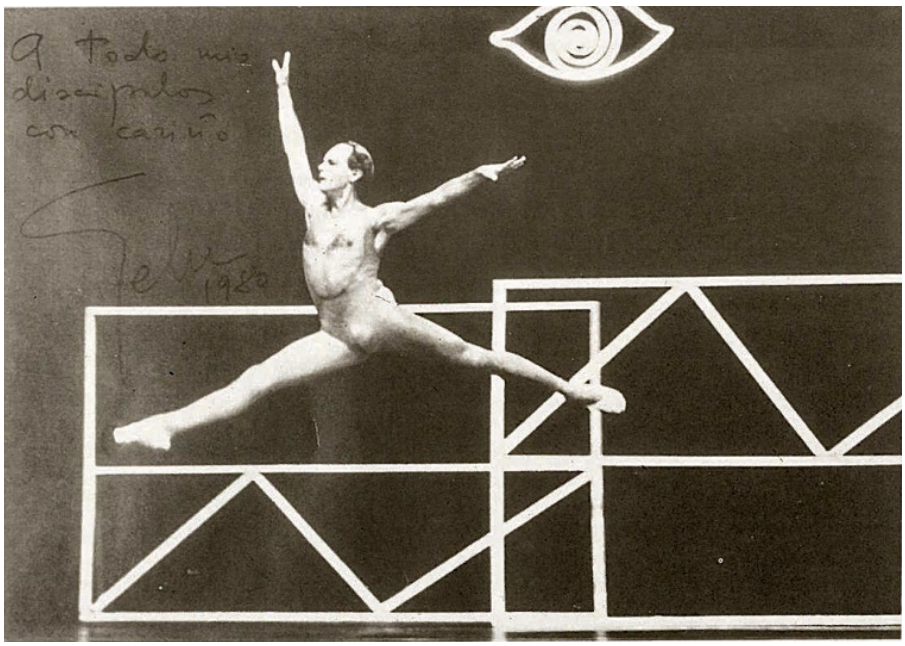


Fig. 101. Reproducción fotográfica del espectáculo *Concierto para un Faycán* de Blas Sánchez que organizó *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con decorado de Pepe Dámaso. 1980. Extraída de VV.AA. (1996), p. 44.

En 1986, El Ballet de Gelu y Pepe se volvieron encontrar en una nueva producción dancística y relacionada otra vez con el mundo prehispánico canario. Subvencionado por la Consejería de Cultura del Gobierno de Canaria[2058], este nuevo espectáculo consistía en la presentación de cuatro Ballets: *Aleph, Kyros* e *Iguaya*, basados en la música de Juan José Falcón Sanabria; y *Tajaraste*, de Guillermo García Alcalde. Las tareas coreográficas recayó en el bailarín rumano y los responsables de la escenografía fueron Tony Suárez y Pepe Dámaso. Su estrenó se produjo el 14 de octubre en el Teatro Pérez Galdós[2059].

Las fuentes consultadas nos indican que Dámaso tan solo se haría cargo del decorado de la escena de *Iguaya*[2060], cuyo boceto de escenografía y fotografía del decorado [Figs. 102 y 103] contamos gracias al estar incluido en el catalogo 1996.

[2058] <<El ballet de Gelu Barbu, al Festival de Tarragona>> (12-07-1986). *Canarias7*, p. 18.

[2059] BALBUENA (11-10-1986), p. 6.

[2060] VV.AA. (1996), pp. 44-45.

La producción tuvo una muy buena acogida, quizás ayudada por toda la canariedad que rebosaba[2061]. Por su parte, los aspectos escenográficos también recibió buenas opiniones y se describió de la siguiente manera:

> *"(...) Esta fue la tónica también del ballet que ponía punto final, Iguaya, también reestreno e igualmente debut. Aquí Falcón Sanabria toca fondo con Gelu Barbu. El decorado en mosaico de Dámaso (la casa de los Picos y la luna nestoriana) ponía púrpura y oro en los pies de la canariedad. (...)"*[2062]

La fotografía del montaje nos deja intuir que Dámaso pintaría una escenografía sobre una superficie rugosa en el que representó figuras siluetadas que quedaban encarceladas por una estructura que no apreciamos si de carácter metálico o de madera. Mas en el boceto previo, realizado como los anteriores a través del *collage*, no aparecen estos últimos elementos , aunque sí las siluetas. Además, en este diseño sí que podemos apreciar la mencionada luna que el crítico José Luis Gallardo destacó y vinculó con el lienzo de *La noche* de la serie el Po*ema del Atlántico* de Néstor Martín-Fernández de la Torre.



Fig. 102. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía de Iguaya* de Juan José Falcón Sanabria. 1986. Extraída de VV.AA. (1996), p. 44.

[2061] GALLARDO (16-10-1986), p. 26; QUEVEDO (15-10-1986), p.8.

[2062] GALLARDO (16-10-1986), p. 26.

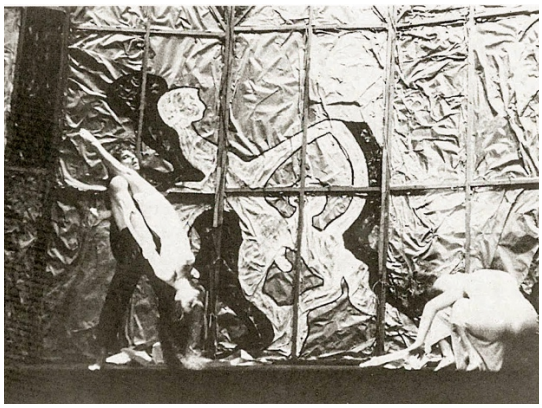


Fig. 103. Reproducción fotográfica del espectáculo *Iguaya* de Juan José Falcón Sanabria que organizó el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu y decorado de Pepe Dámaso. 1986. Extraída de VV.AA. (1996), p. 45.

Dos años después, patrocinado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para los festejos de relacionados con el día de San Juan, Barbu y Dámaso trabajaron en el espectáculo *Pájaros de días líquidos*, que incluyó música de Philips Glass. Su estrenó tuvo lugar el 22 de octubre de 1988 en el Teatro Pérez Galdós. La novedad de este ballet consistió que los bailarines hablaban mientras interpretaban la música a la manera de los artistas dadaístas en los primeros años del siglo XX:

> *"(...) No se impone un texto, pero tampoco se ha improvisado. <<Lo que se expresa en la obra es producto del consenso de los propios bailarines, supervisado por mí, no impuesto>> (...)."*[2063]

Sin embargo, para gran parte de la crítica la gran originalidad del espectáculo fue la propuesta escenográfica. Esta consistió en la presencia del propio Dámaso sobre el escenario donde se había montado una estructura metálica en el que se insertaba un enorme lienzo en el que pintor realizaba una clara acción o *performance* de *action pating* de formas y colores al conjugarla con el movimiento de los bailarines y el sonido de la música[2064]. No obstante, no todo el mundo opinó igual, y la otra parte de la crítica

[2063] BC (19-06-1988), p.16.

[2064] QUEVEDO (25-06-1988), p. 16.

consideró que escenografía no era ninguna innovación ni arriesgada justificando su presencia por su amistad con el bailarín[2065].

Desconocemos si aún se conserva el lienzo que realizó Dámaso, pero si se conservan fotografías de su presencia sobre el escenario en el acto mismo de creación [Fig. 104]. Es muy probable que no fuera una acción nueva en el panorama escénico internacional, pero sí es la primera vez que documentamos en nuestra investigación que un artista plástico canario realizaba una manifestación de este tipo donde la fusión entre música, pintura y danza se producía al unísono[2066].

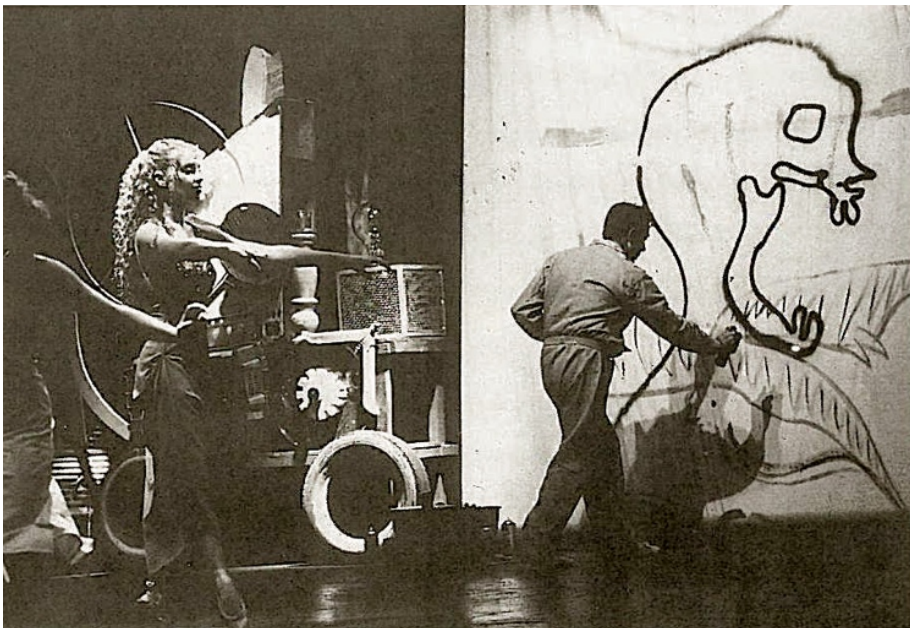


Fig. 104. Reproducción fotográfica del espectáculo *Pájaros de días líquidos* de Philips Glass que organizó el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con la intervención de Pepe Dámaso. 1988. Extraída de VV.AA. (1996), p. 46.

[2065] GALLARDO,(24-06-1988), p. 15.

[2066] Cabe destacar que la compañía de Gelu Barbu fue invitada a la *I Jornada de Danza* de Lisboa y mostró este ballet, entre otros. Pero en esta ocasión la *action painting* la realizó el propio Barbu y los bailarines: ALEMÁN (25-08-1985), p. 25.

La última colaboración de la que tenemos constancia entre estos artistas se produjo en 1994[2067] cuando se celebró por todo lo alto la presencia de Gelu Barbu en Canarias. Suponía su reconocimiento como uno de los principales promotores de la danza en Gran Canaria.

Promovido por los propios poderes públicos, se organizaron toda una serie de actividades patrocinadas por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el Cabildo de Gran Canaria y la Conserjería de Cultura del Gobierno de Canarias[2068], entre las que destacaron conferencias, la inauguración de un busto suyo que en su momento se colocó en el Teatro Pérez Galdós (hoy se encuentra en el Teatro Cuyás) o la celebración de una exposición con fotografías, escenografías y figurines de sus anteriores montajes. También se contó para la ocasión con la presencia en las Islas del *Ballet Nacional de la Ópera de Bucarest* y el estreno de una nueva obra de su compañía.

Nos referimos al *Ballet Miserere-Paraphrase*, basado en la música Michael Nyman, que organizó y coreografió con su compañía y en el que el propio Dámaso se hizo cargo de la escenografía. Estrenado el 5 de noviembre en el Teatro Pérez Galdós de 1994. Mas, debido a la naturaleza del evento, la presencia de Dámaso fue minimizada en los medios de comunicación. Por ello, su colaboración en el montaje tan solo es reconocida y sin ninguna referencia descriptiva a su trabajo[2069].

En el catalogo de la exposición de 1996 se reproduce una maqueta del decorado del espectáculo y varios figurines que parecen ser que no se llegaron a materializar nunca [Figs. 105 y 106]. Según parece, Dámaso habría diseñado un decorado en tres dimensiones con un sentido geométrico basado en estructuras rectangulares entrelazadas entre sí y diferenciadas con un color distinto cada una de ellas. Por su parte, los figurines

[2067] En el año 2009 llegó a publicarse en los medios de comunicación que Dámaso realizaría los decorados del espectáculo *Doramas* que estaba organizando Gelu Barbu, pero finalmente el pintor no participó en él.

[2068] <<El ballet de Bucarest ofrece cinco actuaciones en honor a Gelu Barbu>> (01-11-1994). *La Provincia*:, p. 16.; <Gelu Barbu tendrá un busto en el salón Saint-Saens del Teatro>> (02-11-1994). *Canarias7*, p. 14; RODRIGUEZ GAGO (05-10-1994), p. 17;

[2069] <<Gelu Barbu responde con un estreno a la calurosa adhesión a su obra>> (06-11-1994). *Canarias7*, p. 22.; SHARIFE (11-11-1994), p. 19.

de los bailarines sin facciones, solo mostrando los perfiles de los cuerpos en pleno movimiento, tan solo están cubiertos por tiras coloridas que recorren determinadas parte del cuerpo[2070].



Fig. 105. Dámaso, P. Reproducción fotográfica de la maqueta para el *Ballet Miserere-Paraphrase de* Michael Nyman. *1994.* Extraída de VV.AA. (1996), p. 47.

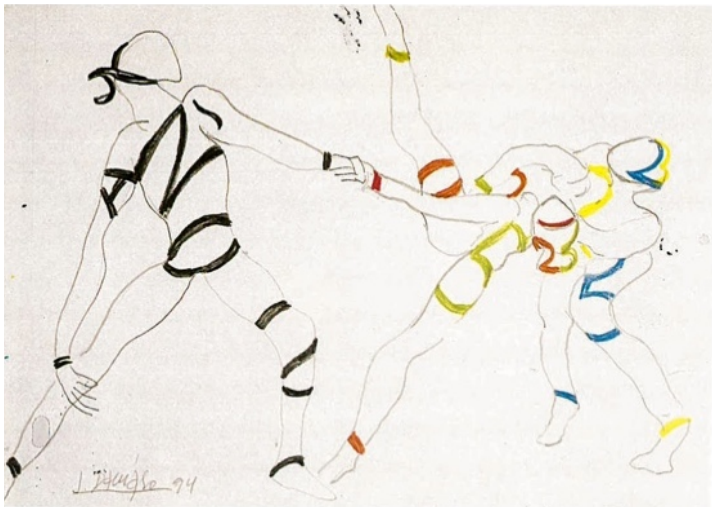


Fig. 106. Dámaso, P. Reproducción del figurín para el ballet *Miserere-Paraphrase de* Michael Nyman.. 1994. Extraída de VV.AA. (1996), p. 48.

[2070] Estos figurines nunca llegaron a materializarse.

Aunque la relación con el bailarín natural de Rumanía se concentre entre los años 1972 y 1994, la relación de Dámaso con la escenografía dancística ha continuado en el tiempo y prueba de ello fue su participación como responsable de la escenografía para el espectáculo *El amor brujo 1915. Una mirada desde el siglo XXI: de Néstor a Pepe Dámaso*. Estrenado en 2014, se trató de una coproducción entre el Auditorio de Tenerife, Artifex. Producciones Artísticas y el Gobierno de Canarias[2071] que se inspiró en el primer montaje de la obra, cuyo estreno absoluto se produjo en 1915 en Madrid donde Néstor Martín-Fernández de la Torre se encargó de la escenografía, como ya hemos indicado.

Estrenado primero el 4 de mayo en el *Auditorio de Adam Martín* de Santa Cruz de Tenerife, y luego el 28 de junio en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, el resto equipo artístico estaba compuesto por Isabel Costes, quien asumió la dirección artística y musical de la producción, Nacho Cabrera, quien encabezó la dirección escénica y Pilar Rey, responsable de la dirección coreográfica[2072].

La puesta en escena que Dámaso [Fig. 107] planeó estaba claramente inspirada en el boceto escenográfico de *El amor brujo* que se conserva en el Museo Néstor:

> *" (...)<<Cada vez me siento más unido a Néstor>>, dijo Dámaso antes de elogiar el carácter de un artista que superó las fronteras de este archipiélago. <<Néstor no es un creador local... El amaba Canarias, pero su obra, como se demuestra en el caso de El Amor Brujo, fue elogiada lejos de aquí. Hace poco, por ejemplo, tuve la oportunidad de leer un libro de Dalí en el que este mostraba una admiración total por él>>, añadiendo que <<Néstor es el gran desconocido>>.*
>
> *Néstor de la Torre (1887-1938), primer escenógrafo de la obra, pintó una pequeña calavera en la parte izquierda del escenario. <<La mía es un poco mayor (ríe)... Todo gira en torno a ese gran cráneo>>, destacó Dámaso en el momento de explicar su propuesta. <<La esencia es la misma, yo solo he querido imprimir mi sello. En ese sentido, los responsables del Auditorio de Tenerife me lo han puesto muy fácil ya que he tenido una libertad de movimientos total>>, agradeció el grancanario en torno a una*

[2071] TOSTE (03-05-2014) , p. 36.

[2072] P.A.G. (17-04-2014), p. 61.

escenografía que está terminada. <<Otra vez he vuelto a hacer lo que me da la gana>>, apostilló Dámaso (...).''[2073]

De modo que la escenografía que ideó se basó en ese cráneo minúsculo que aparece en el diseño de Néstor aunque en esta ocasión dominó de manera corpórea todo el escenario debido a su gran altura: casi ocho metros de alto. En el interior de la boca del mismo se ubicaron los quince miembros de la orquesta (mismo número de músicos que compuso el primer montaje) y en los orificios de los ojos llegaron a ser utilizados por los propios interpretes[2074]. Se tardó casi tres años en montar todo el espectáculo, tiempo que Dámaso utilizó antes de diseñar la escenografía para leer el libreto, escuchar la música e investigar todo lo concerniente a la obra.[2075]

Cabe destacar que nuestro artista por esta época había estado a punto de fallecer a causa de dos infarto y de un principio de neumonía del que al final salió airoso, motivo que le impidió participar como actor en el estreno de la obra como se había previsto en un principio. Aunque sí apareció su voz mediante una reproducción durante la representación[2076].

Ante todos estos elementos, la repercusión de su trabajo fue bastante enorme en los medios, convirtiéndose en el auténtico reclamo publicitario de la producción. Se reprodujeron en prensa en numerosas ocasiones la escenografías así como fotografías del montaje[2077]. Ello explicaría que las críticas valoraran positivamente todo el espectáculo, subrayando en todo momento el papel de Dámaso[2078]:

[2073] DÁVILA (15-04-2014), p. 43.

[2074] ARANDA, (15-01-2015), p. 39.

[2075] ARDOY (17-06-2014), p. 53.

[2076] GALÁN (03-05-2014), p. 64.

[2077] <<El resurgir de Manuel de Falla>> (29-04-2014). *La Opinión de Tenerife*, p. 36; (25-06-2014), p. 17; <<Una mirada a El amor brujo 1915>>(25-06-2014). La *Provincia-Diario de Las Palmas*, p. 17; DÉNIZ (05-05-2014), p. 46; GALÁN (03-05-2014), p. 64;

[2078] DÉNIZ (05-05-2014), p. 46.; GARCÍA-ALCALDE (30-06-2014), p. 49

> *"(…) Sorprende la puesta en escena, con esa calavera que se construye en escena a medida que avanza el espectáculo ya que, en consonancia con la historia y con la partitura, cambia de color gracias a la magia de la iluminación (…)."*[2079]

En definitiva, no cabe duda que este planteamiento escénico de Dámaso está en clara conexión con su pensamiento artístico puesto que la iconografía de la calavera, idea de la muerte, siempre ha estado presente en su producción, tanto plástica como escénicamente desde sus inicios. Por otro lado, debemos comentar que esta producción coincidió con una exposición retrospectiva del artista que se tituló *Encuentros. Dámaso y el Tríptico de Agaete de Joos van Cleve* celebrada en el San Martín Centro de Cultura Contemporánea de Las Palmas de Gran Canaria, de tal manera que se evidencia una vez más que toda su actividad artista está estrechamente vinculada.

Pero lo que creemos que es interesante es que la participación de Dámaso en este montaje sirvió de homenaje a un espectáculo que supuso uno de los puntos de partida de la renovación escénica de nuestro país y que, en el campo de la escenografía, estuvo protagonizado por Néstor. Esta vinculación no fue producto del azar[2080] y tiene una connotación especial, porque ambos artistas fueron los únicos artistas canarios que consiguieron desarrollar toda una serie de propuestas escenográficas originales y rompedoras que ayudaron y contribuyeron, obviamente junto a otros de artistas y escenógrafos, a la renovación escenográfica que se desarrolló en España en dos momentos bien diferenciados del siglo pasado: Néstor entre los años veinte y treinta y luego Dámaso entre los sesenta y setenta del pasado siglo XX.

[2079] DÉNIZ (05-05-2014), p. 46.

[2080] En los años cincuenta, Dámaso realizó una serie de lienzos de figuración-abstracta donde captó el movimiento que ejecutaban las bailarinas de la compañía de la bailarina Silvia Ibars. Con ello, Dámaso continuaría la reflexión sobre el fenómeno de *la española* que nuestro artista había difundido en las primeras décadas del siglo XX. Véase: VV.AA. (1996), pp. 32-33.



Fig. 107. Dámaso, P. Decorado para *El amor brujo 1915. Una mirada desde el siglo XXI: de Néstor a Pepe Dámaso*. 2012. Fuente: https://www.facebook.com/elamorbrujo1915/photos/a.1476434509235628.1073741825.147643250923582 8/1483891198489959/?type=3&theater (10-12-2017 13:22).

c. Mario Antígono

El último artista plástico que colaboró con Gelu Barbu fue Mario Antígono, cuya participación tiene lugar tras el duro varapalo que sufrió cuando parte de su compañía, a cuya cabeza se encontraba el bailarín Lorenzo Godoy, se escindió y formó la nueva denominada *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*[2081], que trataremos en el siguiente epígrafe.

Antígono es un pintor convencido cuya su carrera comenzó en 1969 con notable éxito. Participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en Canarias como en la Península y en América. Sin embargo, en la actualidad no goza del respaldo del público ni de la historiografía artística[2082]. Aunque se especializó en el retrato, nunca

[2081] <<¿Se disuelve el Ballet Las Palmas?>> (08-12-1977). *El Eco de Canarias*, p. 30.; CARDENES PITA (2002), pp. 307-308.

[2082] Su pintura se ha caracterizado por seguir una figuración realista de carácter fantasmagórica. Se formó con Cirilo Suárez y llegó a realizar un periplo por Europa donde conoció a los grandes maestros MEDINA (29-01-1988), p. 68; PERDONO AZOPARDO (07-01-1975), p. 25; VV.AA. (1976)

desarrolló una especial predilección por este género debido a la escasa libertad creativa que le proporcionaba[2083]. Mas no cabe duda que fue el género que le permitió vivir de su profesión como artista a lo largo de toda su trayectoria[2084].

Probablemente unas de las razones por la que su obra no ha gozado de una mayor proyección radica e en que le costó entender y aceptar la dicotomía entre creación artística y mercado del arte[2085]:

> *"(...) Me resulta imposible vender mis cuadros, lo que pinto por propia iniciativa y necesidad. Son parte de mi mismo y no puedo desprenderme de ellos por dinero. (...)."*[2086]

Esta cuestión es bastante importante porque no fue del todo entendido por el conjunto de los agentes culturales del momento. Por ello, como resultado de la presión y de su propia idea de no seguir las directrices del mercado, necesitó realizar un parón creativo entre los 1976-1978, que justificó de la siguiente manera :

> *"(...) Cuando expuse por primera vez la crítica fue unánime en calificarme como firme promesa. Sin embargo, cuando tu obra tiene una madurez surgen, nacen las envidias, comienzan las trabas, el temor a que sobresalgas. Yo he tratado de imponerme mis propias leyes no sometiéndolas al dictado de la galería, al «tú debes hacerlo así...»; ellos están pensando en un hiperrealismo, ven tus facultades, se agarran para vender según sus intereses, según fluctúe el mercado. (...) He vivido apartado donde los demás se atrevían a decir que era alguien que prometía, pero que me había luego aburguesado, cuando en realidad sólo deseo vivir pintando y poder pintar para vivir. (...)No he vuelto a exponer desde 1976 y si como han llegado a decir no me he prodigado lo suficiente, o que me he estancado, es que dicho sea de paso nunca he estado dispuesto a someterme al sistema de las galerías que hasta ahora he conocido, pero no solamente mi campo artístico se ha limitado sólo a la pintura, hice un paréntesis bastante largo después de mi última exposición en «Vegueta» a excepción de algunos encargos hasta que decidí marcharme a cursar unos estudios sobre Historia del Arte, donde ampliando más esos conocimientos que necesitaba tomé conciencia de muchas más cosas, de mi pintura, del*

[2083] ALEMÁN (04-06-1994), p. 59.

[2084] ORDIERES (13-04-1973), p. 18.

[2085] CORREDOR (17-10-1984), p. 4.

[2086] ORDIERES (13-04-1973), p. 18.

concepto de los demás y del lenguaje. Mi campo desde entonces se abrió mucho más, fue una experiencia infinita. Luego regresé, hice una escenografía para un ballet de Gelu Barbu —con los escasos medios con que éste contaba—. Los tres meses del verano pasado los dediqué a escribir un guion de cine sobre el personaje de Antinoo; ese guion me enseñó a desarrollar ese otro campo, el cine, mi gran pasión, aunque la pintura es mi necesidad más elemental. Realicé tres cuadros para el film (...)."[2087]

Así que debemos entender que su experimentación en la realización de escenografías como una repuesta y demostración a aquellos que consideraban que se había quedado anquilosado en la creación artística. Hasta el momento, y según hemos podido constatar, tan solo ha desarrollado dos puestas en escenas teatrales a lo largo de su carrera, siendo para sendas producciones de danza que la compañía *Ballet Las Palmas* de Gelu Babu organizó en 1978 y 1979[2088].

El primero de ellos se estrenó el 21 de junio de 1978 y sirvió para demostrar la validez de la compañía tras la sonada ruptura que la dividió. Se trató de una producción patrocinada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, con motivo de los *Festejos del V Centenario de la Fundación de Las Palmas de Gran Canaria*, en el que se interpretaron piezas de compositores canarios: Juan José Falcón Sanabria, Lothar Siemens, Julio Barry, Blas Sánchez y José María Millares Sall[2089].

Según la prensa, Mario no se limitó al diseño escenográfico sino que también se encargó de la construcción, del vestuario, de la luminotecnia y del maquillaje de los bailarines. Parece ser que el momento más importante del espectáculo fue el que acompañó a la música de Julio Barry, cuya creación se inspiró en las obras de Francis Bacon y que sirvió para que Antígono crease una puesta en escena también inspirada en la obradel desaparecido artista. Llegó a trasladarse a la capital del país para visitar una exposición antología de la Fundación Mapfre realizó sobre él:

[2087] EL-MIR (25-02-1979), p. 53.

[2088] Las relaciones creativas entre Antígono y Barbu pueden retrotraerse hasta 1975, aunque no llegó a materializarse finales de los setenta. Véase: A.C. (13-08-1975), p. 7.

[2089] <<Gran estreno canario, del Ballet Las Palmas de Gelu Barbu>> (17-06-1978). *El Eco de Canarias*, p. 8.

"(...) Una de las novedades más interesantes de este espectáculo, aparte la canariedad de todos los autores musicales (...) es la figura del gran pintor Antígono, que lleva a su cargo la decoración, la escenografía, el vestuario y hasta el maquillaje. Nota destacada merece la integración de Mario Antígono por vez primera en un espectáculo de Gelu Barbu (...). Pieza fundamental de esta nueva aparición pública es, al parecer, el homenaje al pintor Francis Bacon, del que la Fundación Juan March acaba de exhibir una exposición antológica en Madrid. Mario Antígono se ha desplazado a Madrid y ha preparado un montaje escénico a base de diapositivas y de un ambiente que podríamos llamar muy baconiano, es decir, deformador de la imagen. La música de Julio Barry en esta pieza presagia un número muy difícil de realizar, pero que una decoración consecuente y en una interpretación de danza inteligente, puede deparar un estupendo espectáculo artístico (...)."[2090]

Por todos estos ingredientes, la expectación hacia el espectáculo era bastante grande, consiguiendo una valoración positiva por parte de la crítica, aunque como viene siendo habitual se limitó a enjuiciar la labor del responsable de la escenografía. Pese a ello, fue buena la acogida que recibió en su primera experimentación en la creación escenográfica, sobre todo, en la escenografía que sirvió para la danza en homenaje a Bacon[2091]:

"(...) Por último saludemos a Mario Antígono, que ha entrado aquí como escenógrafo, luminotécnico y diseñador de vestuario y que lo ha hecho utilizando con ingenio y buen gusto los elementos del caso. Su aportación es encomiable. (...). "[2092]

Un año después de su primera experiencia, Mario Antígono volvió a colaborar con el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu. Se trató de un montaje que celebraba el décimo aniversario de la creación de la compañía. Se estrenó el 15 de mayo de 1979 en el *Teatro Pérez Galdós* con músicas de Luis de Pablo, que homenajeaban a Antonio Machado; de Guillermo García Alcalde, autor de *Tajaraste*; de la ópera-rock *Evita*; y de un collage

[2090] <<Nuevo gran espectáculo ballestistico>> (18-06-1978). *La Provincia*, p. 9.

[2091] <<Música nueva para una danza renovada>> (22-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 22.

[2092] A.C. (22-06-1978), p.30.

musical que ponían melodía al poema de *Bilitis* de Pierre Louys que fueron recitados por Marcela Yurfa[2093].

La crítica, embriagados por los diez años de creación dancística de Barbu, valoraron muy positivamente todo el montaje en su conjunto, dándonos incluso datos del trabajo de Antígono, que nos afirman que se valió de diapositivas y de la iluminación como principales elementos escénicos de su puesta en escena[2094].

Por consiguiente, y llegados a este punto, podemos afirmar que en general el trabajo de Mario Antígono estuvo enmascarado por otros elementos y cuestiones que eran ajenos a él. En el montaje de 1978 había una gran expectación debido a que se trataba de la primera presentación de la compañía de Barbu tras la mencionada separación; y en el de 1979 debido a la onomástica de la compañía. Todo ello hizo que su trabajo no fuera valorado en su justa medida puesto que había otros elementos que causaban mayor interés para los medios de comunicación.

Estas circunstancias nos han complicado en gran medida para reflexionar científicamente el trabajo escenográfico de Antígono ya que además no hemos hallado ninguna fuente artística que nos permita visualizar estas puestas en escenas. Y aunque hemos podido disfrutar de un encuentro con el propio artista, el cual le agradecemos profundamente, este simplemente nos ha servido para afirmar que Barbu ejerció sobre él una gran influencia y que efectivamente no recurrió a telones pintados en las producciones en las que participó sino a diapositivas[2095]:

> *"(...)Todo lo que hice fue con la supervisión de Gelu Barbu. Yo fui un objeto para su deseo. Materializaba sus ideas (...). Era muy primario porque no había dinero. No tocamos más de lo debido. No había creatividad para gastar. Simplificamos. De ahí que utilizáramos diapositivas (...)."*[2096]

[2093] SANZ (11-05-1979), p. 4.

[2094] A.Q.P. (16-05-1976), p. 32; CILLERO (16-05-1976), p.28; SANZ (18-05-1979), p. 22.

[2095] Recurso que había utilizado ya Pepe Dámaso previamente en el montaje *Ballet Oeste Africano* en 1966.

[2096] Encuentro celebrado el 21 de octubre de 2016

En consecuencia, y basándonos en las fuentes que disponemos, podemos afirman que Antígono siguió un pensamiento vanguardista de la escenografía, aunque quizás como resultado de la injerencia de Barbu. Pese a ello, su participación en los estos montajes constituyó una manera de acrecentar el componente artístico de la compañía de Barbu puesto que sirvió como foco atrayente en dos momentos claves de su historia.

5.3. El Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Lorenzo Godoy.

Lorenzo Godoy (Agaete, 1945-Las Palmas de Gran Canaria, 1984) puede considerarse una de las primeras y más importantes figuras canarias de la danza que apostó por su desarrolló, formación y difusión como actividad profesional en Canarias [Fig. 108].

Hasta el momento no habido ningún estudio científico que haya abordado su aportación a esta rama del Arte. Por ello hemos tenido que recurrir a las fuentes hemerográficas para reconstruir su perfil biográfico[2097].

[2097] GODOY BARROSO (24-08-1994), p. 27; GODOY BARROSO (27-08-2009), p. 28; GODOY BARROSO (25-08-2014), p. 45; GODOY RODRIGUEZ (25-08-2003), p. 20; GODOY RODRIGUEZ (27-08-2009), pp. 28 y 29; GODOY RODRIGUEZ (25-08-2014), p. 45. También hemos podido recurrir al testimonio directo del hermano de Lorenzo, Juan Godoy Barroso, a quien agradecemos profundamente su colaboración puesto que también nos ha permitido acceder a las todo el material artístico que dispone para la confección de este epígrafe.



Fig. 108. Fotografía de Lorenzo Godoy. Colección particular Godoy Barroso.

Su formación comenzó bajo la tutela de Gerardo Atienza entre 1960-1963 [Fig. 109]. Sin embargo, debido a la imposibilidad de completar su formación en las Islas ante la inexistencia generalizada de academias y escuelas de danzas clásicas y contemporáneas, decidió salir fuera. Tras algunos vaivenes, fijó su objetivo en Europa, recalando en París, donde continuó su formación durante seis años:

> *"(…) el primer canario que destacó en la danza fue Lorenzo Godoy. La Historia de danza en Canaria comienza por esta época. Lorenzo nació en 1945 y su primer profesor de danza fue Gerardo Atienza. Antes se marchó a África, donde trabajó seis o sietes meses. Mi madre se volvió loca y lo hizo volver porque su estancia coincidió con la independencia de Argelia. Tras ello regresó a Gran Canaria, donde trabajó como escaparatista en Almacenes Cuadrado, una tienda de moda ubicada en Triana hasta hace unos veinte, al mismo tiempo que estaba en la Escuela del Maestro Atienza. De ahí se marchó en París (…).*
>
> *Estudiaba en una escuela de danza y trabajaba al mismo tiempo en una de las grandes tiendas de París haciendo lo mismo: montaba los escaparates y maquillaba lo maniquíes. Él siempre tuvo metido el teatro metido en su ser (…)"*[2098].

[2098] Entrevista realizada con Juan Godoy Barroso el 13 de febrero de 2017.

En los primeros años de la década de los setenta regresó a su isla natal e ingresó en el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu. Su estancia le permitió convertirse en uno los bailarines más importantes de la misma, donde colaboró en su gestión, así como en la creación escenográfica y del vestuario de muchos de los espectáculos que se desarrollaron.

"(...) Él se vino en el año 1971 y se fue con Gelu Barbu"[2099]

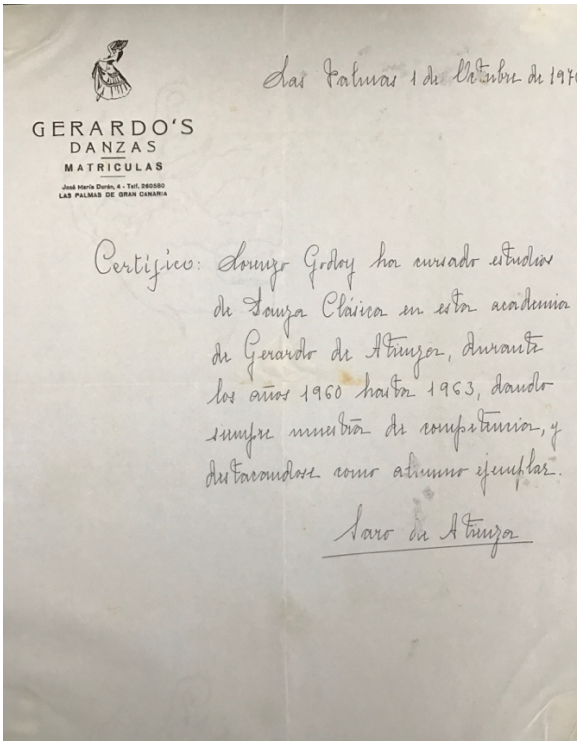
Permaneció en ella hasta 1977, momento en el cual lideró y dirigió el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*, resultado de una separación que se produjo en el interior de la compañía del rumano[2100]. No obstante, su trágica desaparición en 1984 impidió el desarrollo de una propuesta dancística que, aunque heredera del coreógrafo rumano, podría haber llegado a unas cotas de esplendor que nunca se hubieran visto en el Archipiélago[2101].

Cabe destacar que también desarrolló una especial preocupación por la pedagogía de la danza que le llevó a proponer a los órganos de gobierno canarios la creación de una escuela oficial que nunca se materializó y a trasladar a la Isla a interesantes personalidades del panorama internacional de la danza para que impartieran cursos y seminarios.

[2099] Entrevista realizada con Juan Godoy Barroso el 13 de febrero de 2017.

[2100] CARDENES PITA (2002), pp. 307-308.

[2101] <<Lorenzo Godoy puso fin a su vida ayer en su estudio>> (26-08-1984). *Canarias7*, p. 24. Lorenzo Godoy se suicidó en agosto de 1984 y con él la compañía que con tanto esfuerzo él, sus compañeros y alumnos habían logrado crear y consolidar en 1977. Es cierto que tras su desaparición el antiguo secretario, Manolo Jiménez, asumió la dirección y declaró la continuidad del grupo, pero al cabo de un tiempo no fue factible. La personalidad y fuerza creativa de Lorenzo Godoy era auténtico aglutinante que consolidaba una de las más bellas y admirables manifestaciones artísticas que se han desarrollado en Canarias.


GERARDO'S
DANZAS
MATRICULAS
José María Durán, 4 - Telf. 260580
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Las Palmas 1 de Octubre de 197

Certifico: Lorenzo Godoy ha cursado estudios de Danza Clásica en esta academia de Gerardo de Atienza, durante los años 1960 hasta 1963, dando siempre muestra de competencia, y distinguiéndose como alumno ejemplar.

Gerardo de Atienza

Fig. 109. Certificado de la formación de Lorenzo Godoy en Escuela de Danza de Gerardo Atienza. Colección particular Godoy Barroso.

El punto de partida del nacimiento de esta compañía tiene lugar en 1974, cuando Godoy participó en el *I Curso Internacional de Ballet* en Sitges, dirigido por Nina Vyroubova, donde conoció y trabó amistad con Eva Borg[2102]. En este encuentro con diferentes bailarines de distintas partes del mundo llegó a ser consciente de la limitada formación que disponía como bailarín[2103]; lo que constituyó un la razón fundamental para que tiempo después justificara su separación del grupo de Barbu y la creación del nuevo:

> *"(...) A un replanteamiento de nuestra carrera de bailarines. La conclusión fue una búsqueda mucho más exhaustiva sobre enseñanzas que habíamos adquirido durante nuestros anteriores ocho años de aprendizaje. Nos faltaban muchos datos importantísimos que incomprensiblemente se habían pasado por alto: No conocíamos el lenguaje universal del ballet, que es el francés; utilizábamos unas técnicas de "coto cerrado", estábamos encajonados en el ballet clásico... Por todo eso, nosotros nos*

[2102] <<Eva Borg y Monique Lancelot>> (08-01-1978). *La Provincia*, p. 2.

[2103] AHP (21-06-1974), p. 18.

enfrentamos a ese ballet del que no renunciamos, para buscar una postura seria frente a otros tipos de expresión y de estética (...)."[2104]

Además de esta circunstancia, en 1977 se sucedieron toda una serie de hechos que terminaron por desembocar en la definitiva escisión de parte de los miembros que integraban la compañía del rumano y la consiguiente formación de la nueva.

En primer lugar, Lorenzo Godoy, en colaboración Manolo Jiménez, constituyó e instruyó el *Ballet Experimental del Noroeste*. Se trataba de un pequeño grupo infantil que inició su andadura en enero de ese año y que organizó diversas actuaciones en los municipios del Norte de Gran Canaria[2105]. Fue una actividad que realizó en paralelo con su participación en la compañía de Gelu Barbu y que le sirvió para comprobar su capacidad de liderazgo, a la vez que satisfacer su necesidad investigación, experimentación y de andar en solitario en el mundo de la danza.

Esta búsqueda creativa le motivó para participar en unas audiciones que organizó la bailarina Eva Borg (1923-2009)[2106] en la primavera de 1977 en Madrid. Su objetivo era

---

[2104] R.M.I. (15-07-1978), p. 14.

[2105] RIVERO GARCIA (22-03-1977), p. 15.

[2106] Nacida en Bremen, inició sus estudios como bailarina en Berlín desde muy joven cuando ingresó en la Escuela de Tatiana Gsovy. También recibió enseñanzas de importantes personalidades, como Pino Malkar, Frankisek Karanek, Mary Wigman o Gret Palucca, que completaron su formación. Pronto su carrera profesional despuntó como primera bailarina de la Ópera de Berlín. Tras la II Guerra Mundial y sus consecuencias se vio obligaba a buscar trabajo en diversas ciudades europeas, lo que le llevó a París, entre otras ciudades, donde conoció a la pintora, escenógrafa e ilustradora Monique Lancelot, con quien mantuvo una relación amorosa y estuvo a su lado en su aventura española. Tenemos constancia que su presencia en nuestro país se dataría, al menos, desde 1968, tras su participación en diversas actuaciones y festivales. En 1975 se convertiría en estable ya que abriría una escuela de ballet clásico en el Paseo de la Castellana. Estas circunstancias le facilitarían conocer de primera mano la realidad dancística española. Cabe destacar que hasta el momento no existen hasta el momento estudios científicos sobre su figura o aportación a la danza. La mayor parte de los datos sobre sus referencias biográficas las hemos recopilado de una serie de artículos online firmados por Mercedes Albi y en referencias hemerográficas: <<Cartel de la Escuela de Ballet Castellana de Eva Borg>> (30-09-1975) *ABC*, p. 65; Eva Borg y Monique Lancelot>> (08-01-1978). *La Provincia*, p. 2; A. L. (12-04-1976), p. 59; C. (04-09-1977), p. 11; FERNÁNDEZ-CID (04-05-1968), p. 111.

la creación de una compañía de ballet clásico que acabó recibiendo el nombre el *Ballet Clásico de Eva Borg*[2107]. El canario logró ingresar en ella, pero no estaba solo, también lo hicieron otros integrantes de la compañía *Ballet Las Palmas*, como lo evidencian los programas de manos consultados de las distintas actuaciones que llevaron a cabo y que hemos consultamos en la colección particular Godoy Barroso.

En los últimos meses de ese mismo año, como resultado de la buena relación que establecieron con los bailarines canarios, Borg decidió visitar Las Palmas de Gran Canaria, donde impartió toda una serie de clases magistrales a los alumnos y bailarines de la compañía de Barbu. Aunque ambos se plantearon proyectos con el deseo de desarrollar nuevas experiencias creativas[2108], su llegada fue el ingrediente final que permitió la creación del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*.

En el momento de la disolución, tuvo que tomar partido y se decantó por el nuevo grupo dancístico. Es difícil determinar su grado de influencia en todos estos hechos. Pero lo cierto es que participó en la primera presentación pública del nuevo grupo y llevó a cabo toda en una serie de declaraciones, en el que afirmó la deficiente formación que habrían

[2107] La constitución de este grupo, formado por jóvenes de distintas regiones españolas, debe de conectarse con el período de incertidumbre que se produjo en España ante la inexistencia de una compañía nacional de danza hasta el último tercio del siglo XX. A pesar de aportar un importante valor humano y artístico a la Historia de la Danza, y ser receptora de importantes compañías mundiales, es durante la etapa democrática cuando se plantea la idea de crear compañías nacionales de danza española y clásica. No es hasta 1979 cuando nació oficialmente el *Ballet Nacional de España Clásico*, dirigido por el coreógrafo y bailarín Víctor Ullate y que con el tiempo pasaría a llamarse *Compañía Nacional de Danza*, nombre con el que se le conoce en la actualidad. Por tanto, la intención y objetivo de esta compañía recién creada por Eva Borg se encontraba en suplir la carencia que existía que nuestro país de una compañía nacional de danza estable. Su presentación oficial tuvo lugar el 23 de julio de 1977 en el Teatro de Sangunto de Valencia. En 1978 se planteó realizar una gran gira por diversas ciudades españolas y europeas, mas esas pretensiones nunca se materializaron. En realidad, la compañía nunca alcanzó sus objetivos puesto no recibió ningún apoyo oficial. Véase: <<Bailarines grancanarios en el Festival de Unicef>> (02-05-1978). *La Provincia*, p. 6; <<Eva Bhorg a Sagunto>> (21-07-1977). *ABC*, p. 58; <<Larga gira>> (18-07-1978). *ABC*, p. 51. ABAD CARLÉS, (2008), pp.360-363; http://cndanza.mcu.es/es/la-compania/cnd-la-compania-es (23-05-2016 11:55).

[2108] C. (04-09-1977), p. 11.

recibido muchos de los bailarines canarios, en una clara una crítica contra las capacidades docentes Gelu Barbu:

> *"(...) Bueno, en cualquier escuela del mundo después de ocho años una persona es un primer bailarín o una estrella. Hay también cuerpo de ballet por supuesto, pero dedicado a aquellos faltos de personalidad, de expresión artística y casi todos los bailarines del Ballet de Las Palmas tienen mucho de esto. La técnica se aprende en ocho años cuando el profesor es bueno y enseña progresivamente cómo se debe. Por desgracia ellos no han tenido suerte con los profesores. En este sentido ellos ni siquiera pueden formar parte del cuerpo de ballet de las grandes compañías porque carecen de la técnica más elemental, de base. No conocen el lenguaje de la danza después de tantos años de estudio. Sin embargo, su excepcional talento les permite hacer las cosas instintivamente. Pero la danza es un alfabeto sin el cual, es absurdo tratar de bailar como se debe hacer con este tiempo de experiencia. Todo está por hacer. Todavía carecen del conocimiento adecuado para saber ensayar directamente una coreografía. En Sitges no podían hacer un paso a dos porque no sabían los pasos elementales (...)."*[2109]

No cabe duda que estas declaraciones son bastantes esclarecedoras. En primer lugar, porque establece que el punto de partida de las relaciones entre Lorenzo y Eva en Sitges en 1974. Y, en segundo, porque nos confirma que fue desde ese momento cuando el canario y sus compañeros comenzaron a ser conscientes de su escasa formación, como apreciamos al principio de este escrito.

Así pues, el 8 de diciembre de 1977 Gelu Barbu envió un comunicado de prensa donde anunciaba el fin de su compañía:

> *"Para general conocimiento de todo el pueblo canario, que tanto me ha apoyado en mi labor cultural al frente del Ballet «Las Palmas», y de las entidades culturales que se han solidarizado con mi tarea, con gran tristeza comunico la disolución del ballet que hasta ahora he dirigido. Las razones que me han obligado a este «retiro espiritual» son de carácter interno. Renuncio a la subvención de la Mancomunidad de Cabildos del Plan Cultural para el próximo año y, aunque, continuaré con la Dirección de la Escuela de Ballet en los Salones del antiguo Hotel Cairasco.*

[2109] Eva Borg y Monique Lancelot>> (08-01-1978). *La Provincia*, p. 2

Doy las más enforvorizadas gracias al Cabildo Insular de Gran Canaria; Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, y a la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, titular de estos locales donde continuaré con la tarea pedagógica ya mencionada. No me quiero olvidar de mi público que tantas veces me ha componado en nuestro primer coliseo. A todos gracias, con una gran tristeza y pesar, que el paso del tiempo, quizás, me desaparecerá. A todos mis alumnos del Ballet, gracias por haberme acompañado hasta el momento. Y, finalmente, dejo plena constancia que permaneceré, siempre, a disposición de la cultura canaria para lo que deseen de mí. GELU BARBU" [2110]

En realidad, en este escrito Barbu no dio las razones reales de esta crisis, pues en ningún momento hace referencia a que un grupo importante de sus antiguos alumnos, a cuya cabeza se encontraba Lorenzo Godoy[2111], decidieron constituir una compañía y una escuela propia como resultado de un descontento generalizado.

En cualquier caso, y en un intento de beneficiarse de las apocalípticas palabras de su antiguo director, el nuevo grupo llegó a considerarse herederos de él en una clara contestación al anterior comunicado en el que reivindicaban las subvenciones a las que Barbu renunciaba[2112]. Finalmente, la compañía quedó legalmente constituida como asociación en 1978[2113], cuyo presidente y director fue Lorenzo Godoy[2114], secretario

[2110] <<¿Se disuelve el Ballet Las Palmas?>> (08-12-1977). *El Eco de Canarias*, p. 30.

[2111] Además de él, según el programa de mano del primer espectáculo [Fig. 110], el resto de los componentes de la nueva compañía fueron: Mabel Cabrera, Raúl Cárdenes, Ligia Fariña, Merci Guerra, Manolo Jiménez, Elisabeth Mateo, Sergio Perdomo, Fernando Rodríguez, Mapi Sagaseta, Elisa Sagaseta, Ana Socorro, Pepi Valenciano y Soledad Velázquez.

[2112] << No se disuelve el Ballet Contemporáneo de Las Palmas>> (09-12-1977). *El Diario de Las Palmas*, p. 22; <<Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (19-02-1978). *La Provincia*, p. 6.

[2113] CODAX, M. (25-08-1994), pp. 30 y 31.

[2114] Sin duda, la dirección que llevó a cabo le encumbró a su éxito profesional más importante, suponiéndole convertirse en el primer representante de la danza contemporánea que ingresó como socio de número en la ochocentista sociedad de El Museo Canario en 1982. Llegó afirmar que *"(...) no soy yo el que entra como socio de número, es la danza (...)"*, pues consideraba que era un reconocimiento a todos aquellos que habían desarrollado y luchado por la danza en Canarias. Cita recogida en: GODOY RODRIGUEZ (27-08-2009), p. 29.

Manolo Jiménez y el tesorero Sergio Perdomo[2115]. El principal objetivo que profesaron se materializó en:

> *"(...) Queremos y buscamos ser profesionales. Nuestro ideal es salir de un ballet clásico hacia nuevas formas de expresión más libres, representándolo no solo en Las Palmas sino en todas las demás provincias (...)."*[2116]

Debemos recordar que, aunque fuera un duro varapalo, el nacimiento de este nuevo grupo no supuso el fin de la compañía del rumano, que reapareció, tras algunos meses de readaptación a la nueva situación, con un nuevo montaje en el que compartió protagonismo con Mario Antígono, como ya vimos anteriormente.

Desde un principio, esta compañía tuvo la difícil intención de difundir la danza por toda la geografía de la provincia de Las Palmas[2117]. Pero pronto su director comprobó las dificultades económicas que suponía y denunció de manera constante la inexistencia una escuela oficial de danza y la falta de ayuda oficial que obligaba a muchos jóvenes interesados a salir fuera para formarse como bailarines[2118]. Pese a ello, logró que la compañía realizada una gira por México en 1981 donde presentó varias coreografías[2119]. En todo momento, la ideología de Lorenzo:

> *"(...) estuvo en la línea de liberar la danza del encorsetamiento del clasicismo, impregnándola de nuevas aportaciones producto de la investigación y descubrimiento que, para el momento, suponía ruptura y modernidad. A su juicio, la danza era teatro y, como tal, tenía que expresar las tensiones de la sociedad, lo que le valió el calificativo de veneno y pecado de la danza por parte de la crítica que lo apoyaba. Sabía que la pedagogía era el camino correcto para los que comienzan y para los que habían hecho de la danza su vida y su profesión, por eso nunca descuidó el trato continuo configuras*

[2115] <<Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (19-02-1978). *La Provincia*, p. 6.

[2116] R.M.I. (15-07-1978), p. 14.

[2117] Tras su constitución, adquirieron el compromiso del Plan Cultural de la Mancomunidad de Las Palmas de diversos espectáculos en Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote que Gelu Barbu había rechazado: <<Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (19-02-1978). *La Provincia*, p. 6.

[2118] LEÓN BARRETO (30-04-1982), p. 15.

[2119] GODOY RODRÍGUEZ (27-08-2009), p. 28.

de la danza y de la coreografía que enriquecieron su diapasón artístico y moldearon su concepción estética (...).”[2120]

Realmente, como hemos podido comprobar, la formación y el desarrollo pedagógico de la danza era una sus máximas preocupaciones. De ahí que fuera habitual que lograra que figuras y personalidad de este campo hicieran un hueco en sus agendas y recalaran en la Isla con el fin de complementar la formación de sus alumnos. Prueba de ello fueron las visitas de Nina Vyrouvoba, Eva Borg, Pilar Urrieta, Edmée Redouin o Ramón Solé, entre otros:

“(...) Nosotros pedimos las subvenciones para traer profesores aquí a Las Palmas, para aprender nuevas técnicas, no para hacer negocio. Es algo necesario para nuestra carrera, si queremos ser profesionales. (...)”[2121]

Lo más interesante es que muchos de ellos, más allá de dar lecciones, también decidieron compartir experiencias creativas con la compañía. No obstante, no solo personalidades extranjeras lo hicieron, sino también figuras artísticas canarias apostaron por ella. De este modo, y siguiendo el objeto de investigación de este estudio, en el siguiente apartado nos centraremos como los pintores Monique Lancelot y Fernando Álamo colaboraron con el grupo en la puesta en escena de algunos de sus espectáculos.

Ambos son los únicos artistas plásticos de los que tenemos constancia que participaron como escenógrafos y figurinistas para el ballet de Lorenzo Godoy. Aunque *a priori* parece escasa la colaboración de creadores de espacios escénicos que contó, debe de recordarse que Godoy era un hábil entendido en este campo desde su etapa con Gelu Barbu y se encargó de este aspecto en muchos de los montajes que la compañía creó. A pesar de todo, ambos artistas participaron en momentos significativos de la historia del grupo: Lancelot en su primera presentación pública y Álamo en el último espectáculo en el que Lorenzo participó antes de desaparecer.

[2120] GODOY RODRÍGUEZ (25-08-2003), p. 20.

[2121] R.M.I. (15-07-1978), p. 14.

a. Monique Lancelot.

Eva Borg cuando visitó Gran Canaria a finales de 1977 no estuvo sola, sino que estuvo acompañada por Monique Lancelot (París,1923- Madrid,1982), su compañera profesional y sentimental.

Su figura no ha corrido una gran suerte en la Historiografía artística. Quizás ello deba de entenderse porque su obra se encuentra diseminada en múltiples colecciones y galerías artísticas donde se puede conseguir a precios irrisorios. No obstante, hemos consultado algunos catálogos de exposiciones que nos han permitido conocer su versatilidad artística como pintora, ilustradora y escenógrafa[2122]. En España realizó exposiciones individuales en la *Galería Villares Toro* (1974), en la *Galería Van Gogh* (1976), en la *Galería Chelsea* (1977) y en el *Club Internacional de Prensa* (1977)[2123].

Tras contemplar su obra, podemos afirmar que es una continuadora de Egdar Degas ya que se especializó en la representación de motivos dancísticos. Formada en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, parece ser que llegó a tener cierto renombre en los ambientes teatrales de la ciudad de la luz, pues mantuvo una estrecha colaboración con Serger Lifar (1904-1986), uno de los más relevantes bailarines y coreógrafos europeos del siglo pasado. Participó en los *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev y se convirtió en director de la compañía de *Ballet de la Ópera* de París. Fue tan intensa su relación con Monique que le cedió a un espacio para que estableciera su taller en el Palacio de la Ópera de París. Ella colaboraría con él ilustrando uno de sus tratados coreográficos[2124].

[2122] GARCIA ENGUITA (2003); GUIANCE MENDEZ (1974).

[2123] <<Arte y artistas>> (01-07-1977). *ABC*, p. 38, <<Sin título>> (22-11-1977). *ABC,* p. 65; CAMPOY (01-05-1977), p. 107. GUIANCE MENDEZ (1974).

[2124] Nos referimos a su *Traité de Danse académique. Dessins de Monique Lancelot*. Pero no sería la única vez que realizó ilustraciones dancísticas pues hemos podido saber que también ilustró la obra *Initiation à la danse* de Pierre Tugal.

Durante su estancia en Canarias, Borg y Lancelot concedieron una entrevista donde hablaron sobre sus respectivas trayectorias ya que eran unas completas desconocidas en el panorama cultural isleño. La propia Monique se presentó de la siguiente manera:

> *"Mi formación, mi ocupación ha sido la pintura, yo soy pintora. Pero en el ambiente de París en que me he formado he vivido muy de cerca, estudiándolo, el ballet. Desde 1940 de manera definitiva. Mi pintura y mis dibujos están impresionados por el movimiento y por eso he realizado muchos temas de la danza y he colaborado en montajes y coreografías. Así lo he hecho con el Ballet del Coronel de Badille, con el de Boris Kniacef y también he estado muy vinculada a los trabajos de Lifar, como ahora con Eva Borg."*[2125]

No cabe duda que estas palabras demuestran el apoyo incondicional que Monique prestó a Borg en su proyecto. Pasado el tiempo, en unas declaraciones que concedió el bailarín Raúl Cardenes a Mercedes Albi, afirma, además de reconocer el rápido proceso de creación de la artista plástica, como sacrificó su vida en beneficio de la compañía:

> *"Monique era una creadora nata, una persona muy vital. Le encantaba cocinar y nos invitaba a todos, siempre bebía champagne. Y hacía unos platos... Alta cocina francesa, algo que nosotros por entonces jamás habíamos probado.*
>
> *Y sus dibujos... ¡Era prodigiosa! Trazaba cuatro líneas y ya había creado un obra maestra. Te decía sobre la marcha: te voy a hacer un dibujo, y zas, zas.*
>
> *Monique pintaba para exponer y vender sus cuadros, con los que había ganado una verdadera fortuna en Francia, para poder pagar los gastos de la compañía. Sacrificó su carrera por Eva."*[2126]

Por esta razón, el tándem creativo Borg-Lancelot es prácticamente indisoluble dentro del *Ballet Clásico de Eva Borg*, encargándose presumiblemente la primera de las tareas coreográficas y la segunda de los aspectos escenográficos y figurinistas.

[2125] C. (04-09-1977) , p. 11.

[2126] ALBI (30-09-2014).

En el primer espectáculo que organizó *El Ballet Contemporáneo de Las Palmas* participaron de manera activa ambas artistas. Esta producción constituía una importancia capital porque se trataba de la auténtica presentación oficial del nuevo grupo dancístico.

Su estreno se produjo el 21 de febrero de 1978 en el Teatro Pérez Galdós[2127]. Dividido en dos actos, en la primera se ofreció unos estudios de barra con diversas músicas, *Paso a tres* de Tchaikovsky y el segundo acto de *Giselle*, con música de Adolphe Adam. La segunda se abrió con de Carlos Cruz de Castro, *Concierto de Brandemburgo número 4* de Bach en versión de sintentizador de Walter Carlos y *Epiphanes,* sobre música de Arthur Honegger. Esta última pieza contó con la coreografía de Eva Borg y escenografía de Monique Lancelot. Las anteriores piezas serían coreografiadas por los miembros de la compañía, siendo un auténtico ejercicio de experimentación en todos los sentidos para los jóvenes integrantes del grupo [2128].

La expectación mediática en los medios de la época fue enorme, lo que explica la posterior alta atención de la crítica le concedió. Pese a destacar el nerviosismo inicial de los bailarines, fueron bastante benévolos y les auguraron un prominente futuro. Sin embargo, debido a que se trataba del pistoletazo de salida del grupo, la crítica simplemente afirmó la autoría escenográfica de Lancelot y no prestó ninguna atención al diseño del espacio escénico que había creado ya que se decantaron por centrarse en el morbo y en el hecho musical, interpretativo y coreográfico[2129].

No hemos encontrado fuentes artísticas que nos permitan saber cómo fue la aportación de Lancelot en esta ocasión. Sin embargo, hemos logrado hallar el programa de mano del acto [Fig. 110], ubicado en la colección privada Godoy Barroso, en cuya portada se incluyó un dibujo de la propia Lancelot en el que se percibe de forma clara su deseo de captar lo efímero de los movimientos dancísticos mediante trazos rápidos e inacabados.

[2127] <<Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (19-02-1978). *La Provincia*, p. 6, <<Programa completo del Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (21-02-1978). *La Provincia*, p. 7.

[2128] <<Programa completo del Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (21-02-1978). *La Provincia*, p. 7.

[2129] C. (22-02-1978), p. 26; RAMÍREZ J. L. (22-02-1978), p. 40.

Godoy usó este diseño de la pintora francesa como logo identificatorio del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* desde entonces hasta el final de la compañía.

No sería la última vez que Borg, Lancelot y los bailarines de esta compañía formaran equipo artístico. Meses después, y como miembros de la Compañía de *Ballet Clásico de Eva Borg*, organizaron un espectáculo que se estrenó el 9 de mayo de 1978 en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid[2130]. Se trató de una producción de UNICEF en el que interpretaron varias piezas: *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, *Theosomega*, de Joaquín Rodrigo, *Suite en blanc*, de Edouard *Lalo y una adaptación dancística de la obra de la La Celestina* con música de Joaquín Turina y Tomás Marco[2131].

El montaje recibió críticas muy positivas, pero no atendió nuevamente a los aspectos escenográficos, ni siquiera llegaron a reconocer su autoría ya que tan solo prestaron atención a los aspectos musicales, coreográficos y la calidad de los bailarines[2132]. Según hemos podido cotejar en las fuentes hemerográficas, el nombre de Monique Lancelot aparece asociado como responsable de la dirección[2133].

Cabe destacar que la producción contó con dos invitados de excepción: la Infanta Margarita de Borbón, hermana del Rey de España Juan Carlos I, y el mismísimo Serge Lifar, cuya coreografía se usó para el momento de *Suite en blanc*. En realidad, su presencia no era nada gratuita pues se usó para legitimar el ballet de Borg y que su propuesta se convirtiera en la compañía nacional de ballet clásico que aún no existía en España[2134]:

> *"(...) Me pareció escuchar que, en cierto modo, podría considerarse la velada como antepresentación de la compañía de ballet español clásico que nuestro país necesita y*

[2130] <<Novedades de la semana>> (01-05-1978). *ABC*, p. 54; <<Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid>> (27-05-1978). *La Provincia,* p. 6

[2131] <<Cartel de Gala Pro Unicef>> (04-05-1978). *ABC*, p. 63.

[2132] <<Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid>> (27-05-1978). *La Provincia,* p. 6; HONTAÑÓN (11-05-1978), p. 59.

[2133] <<Cartel de Gala Pro Unicef>> (04-05-1978). *ABC*, p. 63.

[2134] GALINDO (11-05-1978), pp. 60 y 61.

cuyo propósito de creación se ha expresado oficialmente, por cierto, no hace mucho (...). "[2135]

No obstante, hemos podido saber que la responsable del vestuario y escenografía fue Monique Lancelot debido al hallazgo de dos fuentes artísticas de gran valor. Por un lado, una fotografía que reproduce un momento del montaje [Fig. 111]. Aunque sea de muy mala calidad, se puede apreciar en ella dos grandes lienzos, en el que en uno de ellos se observa claramente la representación de una pareja de bailarines en la realización de un *porté* y que, evidentemente, es de esta creadora ya que se pueden vislumbrar parte de sus características, como la ausencia del rostro y el tratamiento peculiar en la composición de las figuras.

Por el otro, también hemos podido encontrar en la colección particular Godoy Barroso un figurín que representa al personaje de Calisto [Fig. 112], personaje de *La Celestina* y que encarnó el propio Lorenzo. Se encuentra firmado y dedicado por la propia artista:

"Ballet Eva Borg. Para Lorenzo Godoy. El primer Calisto de la Historia de la Danza. Monique Lancelot."

Sin duda alguna, en este dibujo podemos apreciar los rasgos estilísticos de su quehacer artístico, como la preponderancia de color, la pincelada suelta y una construcción de la figura mediante trazos rápidos, abocetado e inacabados en claro intento de aprehender el movimiento del baile. Pero también nos demuestra su conocimiento a la hora de confeccionar el vestuario escénico puesto también incluyó en el figurín toda una serie de indicaciones que creyó conveniente para la posterior confección del traje:

"Capa mismo terciopelo doblada de satine brillante

Camisa blanca

~~*Terciopelo*~~ *Pana negra"*

[2135] HONTAÑÓN, (11-05-1978), p. 59.

No cabe duda que se trata de una pieza relevante sobre la figura de Lancelot en nuestro estudio, pero también queremos destacar que se conservan algunas fotografías del montaje que nos indican que este diseño se confeccionaría finalmente siguiendo todos las indicaciones establecidas [Fig. 113].

Pese a estas fuentes, la ausencia general de referencias sobre trabajo escénico Lancelot, tanto visuales como escritas, nos impide conocer la ideología escénica de Lancelot y nos dificulta su valoración. Aunque debe quedar patente que, debido a su alto grado de interés por el mundo de la danza, era conocedora de las necesidades del escenario, sabría reconocer qué elementos eran los adecuados en una correcta puesta en escena, así como manejar una correcta iluminación y tendría conocimientos sobre la confección de vestuario. Además, también es interesante señalar que con ella los escenarios canarios contaron con una escenógrafa de primer orden, heredera directa de los propios *Ballet Russes* de Diaguilev y del interés francés por la representación de la danza en la pintura. Es una lástima que en su momento no fuera valorada en su justa medida.

Finalmente, El *Ballet Clásico de Eva Borg* no alcanzó nunca su propósito de convertirse en el ballet nacional clásico que España carecía. Sin apoyos oficiales, la intención era hacer una larga gira en el tiempo con esta producción, continuando por diversas ciudades españolas y europeas[2136]. Pero según hemos podido consultar en diversos programas, consultados en la colección Godoy Barroso, esas pretensiones quedaron en parte truncadas, pues tan solo se representaron algunos pases en Valencia, Castellón, Tarragona durante los meses de mayo y julio de 1978[2137]. Además, la propia Monique Lancelot fallecería en 1982 en Madrid[2138]. Todo ello haría que la compañía, y muy probablemente la misma Eva Borg, sufriera un duro revés, que provocó que quedara en el olvido una de las más bellas experiencias que desde lo local y alejado que suponían las Islas Canarias llegaron a participar en uno de los más interesantes episodios de la Historia reciente de la danza española.

[2136] <<Larga gira>> (18-07-1978). *ABC*, p. 51.

[2137] Con todo, los propios bailarines canarios tenían que volver a Gran Canaria para hacer frente a los compromisos contraídos de su recién conformada compañía: (02-05-1978), p. 6.

[2138] GARCIA ENGUITA (2003), p.10.

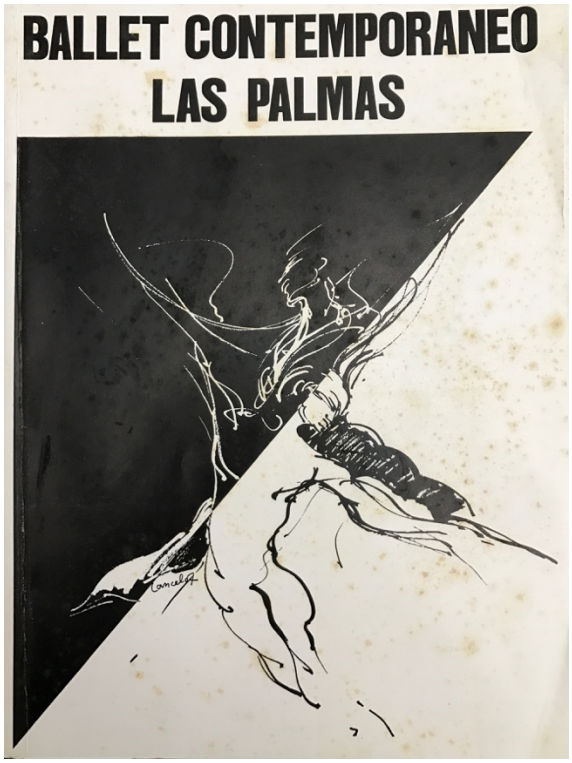


Fig. 110. Portada del programa de mano de la primera producción del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* dirigido por Lorenzo Godoy. 1978. Colección particular Godoy Barroso.

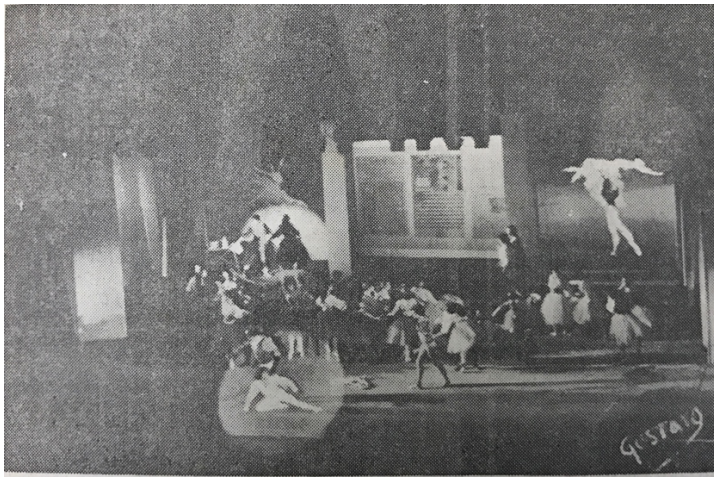


Fig. 111. Reproducción fotográfica del montaje celebrado en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid *del Ballet Clásico de Eva Borg* con escenografía de Monique Lancelot. 1978. Extraída de <<Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid>> (27-05-1978). *La Provincia,* p. 6.



Fig. 112. Lancelot, M. *Figurín de Calisto para La Celestina*. 1978. Gouche y lápiz sobre papel. 50x35 cm. Colección particular Godoy Barroso.



Fig. 113. Fotografía del montaje celebrado en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid *del Ballet Clásico de Eva Borg* con escenografía de Monique Lancelot. 1978. Colección particular Godoy Barroso.

b. Fernando Álamo

La siguiente participación de un artista plástico en uno de los espectáculos del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* tuvo lugar en 1983 cuando Lorenzo Godoy contó la colaboración de Fernando Álamo (Santa Cruz de Tenerife, 1952), quien participó como responsable de la escenografía y del vestuario de los últimos espectáculos que esta compañía llevó a cabo.

Formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la capital tinerfeña, Álamo ha profesado desde sus inicios un comportamiento creativo heterogéneo ya que ha experimentado la *perfomance*, la escenografía, el figurinismo, la ilustración, el muralismo y el cartelismo. Aunque es la pintura su principal medio de comunicación artística. Esta versatilidad le ha permitido participar en innumerables exposiciones, tanto individuales como colectivas, y no solo en las Islas o en la Península, sino también fuera del territorio español.

Desde un punto de vista historiográfico, su figura se ha encuadrado en la llamada *Generación de los 70*[2139]. Sus primeras exposiciones e intervenciones públicas se vinculan con una clara actitud de crítica y denuncia política en contra de la opresión y la falta de libertades del Régimen dictatorial de Franco[2140]. En la década de los ochenta, asentado desde la anterior en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, se decantó por una pintura figurativa mucho más filosófica, reflexiva, conceptual, sensual, hedonista y postduchampiana, preocupado, en gran medida, por la naturaleza, las flores y los animales.

A pesar de contar con un número elevado de críticas, comentarios y apariciones en catálogos y en la prensa, probablemente las principales referencias bibliográficas sobre

[2139] CASTRO (10-1980), pp. 54-73. CASTRO MORALES; PERALTA SIERRA; QUESADA ACOSTA (2011), pp. 237-238.

[2140] Ejemplo de ello fueron las obras que presentó en sus exposiciones celebradas en el Ateneo de La Laguna y Castillo de Paso Alto en 1972 (clausurada por las autoridades franquistas) o en la Sala Conca en 1973. En esta línea también se incluye su happening *Knife* (1976), considerada la primera manifestación *body art* realizada en Canarias y vinculada a la rama europea de esta tendencia, más violenta y sangrienta que la desarrollada en EE.UU.

este artista sean los estudios de Juan Manuel García Ramos y los desarrollados por Iván de la Torre y Arístides Santana, puesto que recopilan su trayectoria desde sus comienzos en los años setenta hasta prácticamente la década diez del nuevo milenio[2141]. En ellas se afirman la labor escenográfica de Fernando Álamo desde su primera intervención en 1970 hasta la última realizada hasta el momento en 1999. Aunque es su creación pictórica el *leiv motiv* de las reflexiones que esos autores han efectuado. No obstante, recurren a la práctica escénica para explicar su concepción sobre lo pictórico:

> *"(...) La escena lo atrajo siempre y sin ella es difícil comprender en profundidad su pintura (...)."*[2142]

> *"(...) Hay un punto de escenógrafo en Álamo que arrastra desde sus inicios. Colaborando con la compañía teatral hispalense La Cuadra y su no menos mítico espectáculo Quejío, en los estertores del franquismo. Desde su experiencia, le queda claro que el espacio pictórico es un espacio de escenificación que no debe representar, sino que puede quedar libre a la intuición y a la interacción con el espectador. Al igual que el público de teatro contemporáneo puede comprobar que un cambio de espacio o de tiempo son una simple exigencia imaginativa, una gimnasia mental que queda en sus manos (...)."*[2143]

Pese a estas reflexiones, que han sido constantes para explicar la pintura de Álamo, nunca antes se ha analizado su creación escenográfica y figurinista. Por ello nuestra intención en el presente epígrafe es recapacitar y meditar sobre esta faceta y comprobar hasta qué punto se produce una simbiosis e influencia creativa entre las diversas formas creadoras de Fernando Álamo.

[2141] Por otro lado, el pintor cuenta con una Página Web Oficial que facilita el rápido conocimiento su biografía y obra. Ello le permite difundir noticias sobre sus exposiciones e intervenciones y facilita la descarga gratuita de algunos de sus catálogos donde se reflexiona sobre su figura y trayectoria. DIAZ-BERTRANA (2013); GARCÍA RAMOS (1993); TORRE (2013); SANTANA (2013). Disponible en: http://fernandoalamo.blogspot.com.es (27-03-2018 16:57).

[2142] GARCIA RAMOS (1993), , p. 29.

[2143] TORRE (2013), p. 30

La formación artística y oficial que recibió en la ciudad santacrucera fue complementada y ampliada debido a los contactos que estableció con otros creadores y profesionales de la cultura, como pudieron ser Eduardo Westherdal, Domingo Pérez Minik o Pedro González (quien fue uno de sus profesores). Mas en el campo de las artes escénicas no llegó a poseer ningún aprendizaje previo. Según nos ha contado el propio artista, tras disfrutar de un interesante encuentro que mantuvimos con él, el cual le agradecemos profundamente, su formación escenográfica se produjo como resultado del contacto directo con el medio y con los profesionales de la tramoya, que en cierta medida le fijaban las limitaciones que ofrecía el espacio escénico:

> "(…) *Fue directamente experimentando con el medio. Es más, llegó un momento en que llevé las luces. No tenía ni idea. Te tenías que poner en manos de la experiencia de los oficiales del teatro (…). Al final me acercaba a lo que quería, pero no era profesional y no tenía esa formación. (…) Me ponían en mi sitio. Nunca lo entendía como limitación. (…)"*
>
> *"(…) Había toda una serie de limitaciones de las que yo era totalmente ajeno. Por ejemplo, no entendía porque ponían tanta música clásica. Porque yo lo que quería poner era los Rolling Stone, por ejemplo. Hasta que me explicaron que era por el tema de los royalties. Después en el propio medio teatral me encontré limitaciones. El tramoyista te dice que el telón tiene que bajar de una forma porque es la única que hay. No era lo mismo que cuando experimentaba en el Paraninfo de la ULL y nos dejaban hacer todo lo que quisiéramos (…)."*[2144]

El estudio bibliográfico y hemerográfico de su biografía nos ha posibilitado saber que su evolución escenográfica puede dividirse en dos etapas bien diferenciadas. La primera entre 1970 y 1973, desarrollada fundamentalmente en la Santa Cruz de Tenerife; y la segunda entre 1983 y 1999, ubicada en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

Debido al objetivo de nuestro apartado, nos centramos fundamentalmente en su segunda etapa ya que es la que coincide con su relación con el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy. Pero podemos afirmar que la escenografía que realizó en su

[2144] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

ciudad de nacimiento está relacionada con el Fernando Álamo más inconformista, crítico y rebelde de toda su producción[2145].

En 1983 el bailarín de Agaete le propuso la puesta en escena del espectáculo de danza que se tituló de forma genérica *David, el último* pero que consistió en un montaje dividido en dos partes. La primera estuvo compuesta por las piezas: *Arsinois* de Irena Papas-Vangelis, *Encajes* de Johannes Brahms *y Érase una vez dos* de Gustav Holst. Esta última también abría la segunda parte que finalizaba con *David*, último de Carl Orff. Desde la misma presentación pública, la intervención de Álamo en el diseño de escenografías y figurines es reconocida en los medios[2146].

Parece ser, según las palabras de Godoy, la obra giraba en torno a la idea de la angustia vital del ser humano y de la esperanza:

[2145] En este período participó en las siguientes producciones: *El mendigo y el perro* de Bertol Brecht a cargo del Grupo teatral EXUCA (1970); *Kakilambé* para la bailarina Gladys Alemán; *Oratorio*, del Teatro Universitario de Canarias (1970); *Enyoró*, creado por el grupo MUNTU para la II Semana Africana de la Universidad de La Laguna (1970); *Oratorio Menor de la Esperanza,* dramaturgia y dirección de Sabas Martín, quien lideraba el grupo EXPRESION-TEUC (1973); y *Quejío,* organizado por el grupo sevillano *La Cuadra* (1973). Cabe destacar que, pese al reconocimiento de la autoría, tanto a nivel bibliográfico como en palabras del propio artista, no es mucho lo que hemos podido averiguar sobre la participación Álamo en estos espectáculos. El mismo protagonista nos llegó a declarar que no se acuerda cómo fueron en muchas de sus intervenciones y cree no existe material que pudiera documentar tales acciones. En cualquier caso, los pocos datos recopilados nos ha permitido saber que, en general, desarrolló una puesta en escena de carácter moderna ya que en ocasiones utilizaría decorados corpóreos, como en el drama de Bretch en el que utilizó una especie de *"(...) cacharro. (...) Recuerdo un puño enorme comunista y una campana que pedimos prestada a alguien que no recuerdo. (...)",* según sus propias palabras. En este sentido, no nos cabe ninguna duda que el afán experimental y crítico del joven Álamo no se puede separar en toda la producción artística que realizó en los primeros años de la década de los setenta, contribuyendo de forma evidente a la creación de una puesta en escena de carácter política y rompedora, en clara conexión con lo que estaban haciendo ya otros artistas en Canarias, como era Pepe Dámaso. Véase: ORIVE (20-02-1977), p. 14.

[2146] <<El Ballet Contemporáneo presenta cuatro estrenos>> (09-04-1983). *Diario de Las Palmas*, p. 4; <<Nuevo espectáculo del Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (06-04-1983). *La Provincia*, p. 7; CAMPOS-HERRERO (10-04-1983), p. 28.

"(...) David, la escultura, la imagen, es el símbolo de la perfección del cuerpo humano. La idea de la coreografía gira sobre ese punto. Ese ser tan perfecto se autodestruye, pero siempre queda el instinto de supervivencia que nos hace crear la ilusión. Tomo como inspiración la parte espiritual del hombre actual (...)."[2147]

Estrenado el 11 de abril en el Teatro Pérez Galdós, fue una producción que se alzó con el éxito de la crítica[2148], donde se valoró muy positivamente el tándem creativo entre Álamo y Godoy. Fue tal el triunfo que la crítica prestó atención a los elementos escénicos diseñados por el pintor:

"(...) Los decorados no son «corpóreos» sino transparentes y mutantes con las luces. Cuatro fustes de columnas estriadas enmarcan la totalidad del espectáculo. Sobre ellas, o entre ellas, la ruptura del «collage», la composición barroca, el grafismo disidente, la mancha frenética de la individualidad como pulsión irremediable. El ángel deslumbrador de «Erase una vez dos», bajo un palio celeste, parecía en principio la entrañable referencia de Godoy al «Icaro» de Lifar; con «David» y sus cuatro ángeles negros, como criaturas de apocalipsis, transustancia Alamo la plenitud del símbolo en el juego de contrarios o en el rostro jánico de una misma realidad que es la sublimación del erotismo y la expresión del sexo como última y radical posibilidad de comunicación.

El expresionismo brechtiano de las primeras escenas, paroxísticas y desmedidas en el aparente desorden del movimiento, en la correlación de los sienas, los ocres, los grises y los negros apenas animados por «pinceladas» de color en la frontera de lo irreal, entra en el mundo surrealista de De Chirico con la aparición de los ángeles negros portadores de la pareja esencial. El juego de los sexos es absolutamente prodigioso en la caligrafía de Godoy, capaz de idealizaciones extremas, como antes lo fuera la presencia caótica del grupo social.

Fernando Álamo ha encontrado para su mundo plástico la dimensión del espacio y la dinámica del movimiento. La precisión de ese lenguaje transcodificado es rigurosa, pero también es bellísimo el perfil de la metonimia. Lorenzo Godoy, en un gran momento de madurez, encuentra en los espacios y los trajes de Álamo un crisol de cambio y ruptura, de transformación coreográfica y asimilación teatral, posesionándose por fin de «la

[2147] BALBUENA (10-04-1983), p. 12.

[2148] CODAX. (12-04-1983), p. 8; GALLARDO (14-04-1983), p. 12; QUEVEDO (14-4-1983), p. 4.

forma» de su mundo interior de conceptos. E resultado es tan perfecto —con independencia de que un mayor número de ensayos mejore la sincronía de los intérpretes— que no dudo en repetir la trascendencia de este espectáculo como lo más avanzado que se ha hecho en Canarias en términos de vanguardia teatral y coreográfica.

En rigor, todo lo visto ayer en el Galdós responde a una unidad de concepto sin precedentes en nuestro medio cultural desde el «Homenaje a Millares» presentado por Gelu Barbu y Godoy en 1973 (...)."[2149]

En el encuentro que disfrutamos con Fernando Álamo, nos confirmó que efectivamente no había recurrido a la utilización de telones pintados, sino que utilizó toda una serie de elementos corpóreos que permitía la movilidad y la interacción entre los intérpretes y el espacio escénico:

"(...) La vez que más objetos metí... Esto fue David, el último. Ahí sí metí. Coloqué unas columnas de tul que simplemente tenían un foco arriba y se iluminaban. Lo bueno es que se podían mover. Tendrían aros de metal arriba y abajo, no lo recuerdo como estaba hecho. La escenografía de esta forma se basaba en cortinas retorcidas, era muy de la época. Aquí la implicación que más me interesó era pode trabajar con alguien sin demasiados parámetros escénicos establecidos. Llegué a utilizar cuatro colchones pintados que colgué y bajaban en algún momento. Esos colchones estaban pintados, al igual que las mallas de Ángeles Burgo y de Lorenzo. Lo curioso era el traje del ballet, que eran trajes de calles, otros llevaban alas negras de plástico. Todo fue decidido en colaboración con Lorenzo. Nunca tuvimos problemas. De hecho, estábamos planeando otro montaje que nunca se realizó debido a su desaparición. (...) Pero yo me encontré con Lorenzo que me permitió desarrollar lo que a mí me interesaba y que era que en el resultado final del montaje hubiera algo de coherencia. (...) La importancia que tuvo este trabajo, sobre todo en prensa, es que fue relativamente radical a lo que se estaba habituado. Lo normal era un telón recogido con dos nudos, dos boberías y tres palos para allá. Cuando planteas estas cosas, es decir, dos tíos casi en pelotas con unas alas negras, colchones que bajan, una especie de palio, etc. (ayudado de la música, y de otros

[2149] CODAX (12-04-1983), p. 8.

elementos); se consideró realmente rompedor con lo que hasta ahora se había hecho en ballet en Gran Canaria. (...)."[2150]

Estas palabras son realmente relevantes puesto que nos confirma las descripciones que aparecieron. Aunque, además, nos dan mayores datos puesto que habla de la utilización de una serie de colchones pintados a brochazos y suponen la continuación de la utilización de toda una serie de elementos no tradicionales sobre la escena.

No debe haber ninguna duda que todo ello era resultado del alto grado de integración, entendimiento y cooperación entre Lorenzo y Fernando:

"(...) Muchas ideas se cogieron, otras no (puede que porque yo era demasiado radical). Lorenzo era bastante receptivo. Me permitió recurrir a colchones recogidos de la basura (...)."[2151]

Así que era evidente, debido a la gran compenetración y los elogios recibidos, que la colaboración entre ambos no cesara y se plantearan nuevos proyectos. No obstante, nunca alcanzaron la calidad de *David, el último* puesto que se trataban de trabajos menos ambiciosos ya que consistieron en las muestras finales de los alumnos de la Escuela[2152]. Además, el suicidio en el verano 1984 de Lorenzo supuso el final de este tándem creativo ya que interrumpió el proceso creativo de un nuevo espectáculo que nunca se materializó sobre el escenario y que podría haber recibido el nombre de *El extranjero*[2153]:

"(...) Yo sigo dándole vuelta acabada esta historia porque era un mundo que me interesaba en cuanto que me aporta elementos con los que puedo trabajar que en una tela no haces. Doy rienda suelta a todos los disparates. Tras la muerte de Lorenzo, se produce un período de incertidumbre de si su ballet iba a continuar o no. Era un tío carismático. Poco educado en el sentido clásico del ballet, pero con ideas arriesgadas.

[2150] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

[2151] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

[2152] <<Actuación del Ballet Contemporáneo y la Escuela de Danza de Lorenzo Godoy>> (24-06-1984). *La Provincia*, p. 10, <<Trece coreografías por los alumnos de Lorenzo Godoy>> (30-06-1983). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

[2153] GALLARDO (26-08-1984), p. 6; GALLARDO (25-08-1985), p. 25.

Y eso me interesaba. Por eso empezamos a preparar un nuevo espectáculo. Ya estaba hasta escogida la música. (...).”[2154]

Sin embargo, no fue la última incursión de Fernando Álamo en un espectáculo de *El Ballet Contemporáneo* ya que participó en el acto de homenaje que la compañía realizó en memoria del desaparecido director. Se estrenó el 29 de octubre de 1985 en el Teatro Pérez Galdós bajo el título *Homenaje a Lorenzo Godoy.* Fue el más importante tributo que recibió el malogrado bailarín en un intento de demostrar que su legado permanecería eterno[2155].

Se trataba del primer montaje serio de la compañía, cuyos principales responsables fueron Manolo Jiménez, nuevo director, y antiguo secretario, y Fernando Álamo. Se presentaron cuatro piezas: *La Vals* de Sibelius y Ravel; *Himno* de Malher; *Fuego* de Haendel; y *Rapsodia para siete* de Ravel. Todas ellas fueron coreografiadas por Manuel Jiménez, menos *Himno* que estuvo a cargo de Mauricio González según aparece en el programa de mano[2156].

Nuestro artista, además de enfrentarse al diseño de escenografías y vestuario, se encargó de la dirección escénica del espectáculo. Su intervención fue totalmente desinteresada, pues llegó a afirmar que:

“(...) cuando me pidieron colaboración de alguna manera me sentí obligado a aceptar y de llevar a cabo algunas ideas escenográficas que muchas veces fueron fruto de conversaciones con Lorenzo.”[2157]

Cabe destacar que en el programa que se editó de este montaje se afirma que Machín, Agustín del Rosario y Xayo fueron los diseñadores de la vestimenta de los bailarines, aunque luego fueron tratados por el Álamo, según él nos confirmó[2158].

[2154] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

[2155] <<Espectáculo de homenaje a Lorenzo Godoy>> (15-09-1985). *La Provincia*, p. 24. Cabe destacar que tras el paso de pocos años y debido a diversas vicisitudes se produjo la inevitable disolución de la compañía.

[2156] Debemos agradecer a Fernando Álamo que nos regalase un ejemplar del programa del espectáculo.

[2157] PETIT (27-10-1985), p. 38.

[2158] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

La creación de los decorados[2159] y los ensayos tuvieron lugar en el desaparecido *Refugio* de Las Palmas de Gran Canaria, cedido por el Ayuntamiento de la ciudad[2160]. El coste del espectáculo ascendió a un total de medio millón de pesetas, resultado de las ayudas que había conseguido antes de morir Lorenzo Godoy de diversos organismos público de cultura, tanto del Gobierno de Canaria como de la Casa de Colón[2161]. Según el propio Godoy, esta institución colaboró de forma asidua con la compañía desde su nacimiento[2162].

La naturaleza de la producción probablemente influyó para que la crítica lo valorara positivamente. Se centraron fundamentalmente en la figura perdida del bailarín y en el deseo de continuación de la compañía que había dejado huérfana[2163]. La única que intenta prestar atención a los decorados, aunque también peca grandilocuentes elogios y esperanzas, es la realizada por José Luis Gallardo quien afirma que:

> *"(...) Los decorados de Fernando Álamo simplemente adecuados y por ello geniales, lo mismo que la iluminación (...)"*[2164].

De modo que se reproducen las viejas prácticas de mera valoración sin atender a ningún aspecto a destacar sobre el trabajo de nuestro artista cuya labor quedó opacado por la terrible pérdida y genialidad de Lorenzo Godoy.

A pesar de la ausencia de referencias para conocer el trabajo de Fernando Álamo, nuestro encuentro con él nos posibilitó obtener toda una serie de descripciones sobre cómo fue su puesta en escena:

[2159] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

[2160] <<El Ballet Contemporáneo presenta esta semana su homenaje a Lorenzo Godoy>> (27-10-1985). *Canarias7*, p. 18.

[2161] <<El Ballet Contemporáneo presenta esta semana su homenaje a Lorenzo Godoy>> (27-10-1985). *Canarias7*, p. 18. En un principio, ese dinero iba a ir destinado al proyecto de ballet que nunca vio la luz debido al suicidio del bailarín.

[2162] BALBUENA (10-04-1983), p. 12

[2163] CUBILES (01-11.1985), p. 19; QUEVEDO (30-10-1985), p. 8.

[2164] GALLARDO (29-10-1985), p. 10

"(...) en el Homenaje, ya me lo curré más, aunque de la forma más clásica. Tenemos telones de fondo y tenemos vestuario. Porque el mundo de los bailarines era muy ensimismado en su propio lenguaje. Romper ese mundo era muy difícil. Ahora es distinto. No porque no haga nada, sino por lo que consumo en TV o en el Teatro. Por ello en el Homenaje a Lorenzo me lo plantee a la forma más clásica; como no podía luchar contra el medio, iba a usarlo.

Hice varios telones. Ese era del primer número [señala una fotografía donde se representa un telón de fondo pintado con un cielo y nubes]. *Se usó el mismo telón para las fotos programa. Participé haciendo esos escudos, pintando las faldas y capas. Aunque pondrá el nombre de quien lo hizo, pero era el modista. Pinté varios telones. El segundo fue unos telones pintados con barro. Daba una especie de solidez tremendo. Creo que era para Himno de Malher. Después de había una especie de plaza de toro, para la Vals de Ravel. Y tres o cuatro telones, dos eran de gasa, creo, y otro pintado de rojo, que creo que lo conservo. Estaban separados y los bailarines salían con las capas. Había humo. Recuerdo que subió el telón. Y el público empezó a aplaudir. Entonces el tramoyista del teatro, creo que se llamaba Agustín, me dijo: <<Estarás encantado. Es la primera vez que se levanta el telón y la gente aplaude>>. Pues sería por lo que era.*

Pero era muy contundente el de la música de Malher porque era innovador por el material que se usaba y la sensación visual que producía. Y el de la vals, lo hice con las mantas que servían antes para envolver y transportar los plátanos. Daban la sensación de burladero, de una plaza de toro.

Utilicé mantas, barro, gasas, cañas y medias de las bailarinas para los escudos. (...) Era tradicional en el sentido de la narración. (...) porque podría haber utilizado una pintura marrón. Hombre, eso era distinto puesto que implicaba la experimentación con materiales siempre me ha interesado. Realmente la escenografía de las nubes es el más tradicional (...)."[2165]

Estas palabras son bastantes esclarecedoras por varios motivos. El hecho de que no estuviera el propio Lorenzo Godoy pudiera haberle obligado a seguir los parámetros tradicionales de la puesta en escena dancística, ya que no sentiría el mismo apoyo que debió haber tenido en *David, el último.* Sin embargo, pese a que tenga esa sensación, y

[2165] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

recurriera por primera vez a telones pintados, tienen un carácter moderno puesto que llega a utilizar toda una serie de elementos no tradicionales, como era el barro, las mantas que servían para transportar los plátanos, las cañas y las medias, que evidencian que su tratamiento no es clásico, como él las definió. Así pues que seguiría la premisa de que la utilización de telones pintados no implica realizar una puesta en escena arcaica, pues esta sería cuando se repiten unos mismos esquemas sin cuestionamiento del espacio escénico y sin tener en cuenta la naturaleza e intención de la producción[2166].

Por otro lado, cabe destacar parece que todo el montaje estuviera relacionado con los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire) y que nos lleva pensar que tuviera una lectura iconográfica relacionada con el concepto de eternizar y endiosar a la figura de Lorenzo Godoy.

En este análisis sobre la colaboración escenográfica de Álamo en el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* hemos querido dejar para el último lugar el tratamiento de las fuentes artísticas conservadas y halladas en las colecciones particulares de la familia Godoy Barroso y del artista Fernando Álamo debido a la singularidad que presentan. De manera general su hallazgo y posterior estudio nos ha permitido corroborar las informaciones vertidas en las fuentes hemerográficas y en las declaraciones del artista. Además, también nos evidencian el alto grado de implicación creativa que desarrolló Fernando cuando se enfrentó al medio teatral.

En la colección del propio de artista se conserva un cuaderno donde vertió todas las ideas que le iban surgiendo, tanto en forma de notaciones como en dibujos, de *David, el último*, *El extranjero* (el montaje inconcluso) y *Homenaje a Lorenzo Godoy*[2167]. No se tratan de bocetos escenografías ni figurines propiamente, sino de estudios en los que vertía toda su imaginación. En este sentido, Álamo nos aclara la utilización del cuaderno de la siguiente manera:

[2166] NIEVA (01-06-1997), p.3.

[2167] Agradecemos nuevamente a Fernando Álamo que nos haya permitido consultar esta pieza artística para esta investigación.

"(...) Tengo algo de material. Aunque es muy esquemático. (...) Realmente, bocetos es muy raro que haga. Yo apunto dos ideas. Y lo que me interesa, lo realizo. Mi sistema de trabajo no tiene nada que ver por ejemplo con Néstor. No hago figurines. Directamente digo: <<pon un traje negro, cortas ahí y pones ahí>>. Yo no estaba con esas pamplinas. Porque no sueles tener tiempo ni presupuesto. (...) Yo lo que hago es poner ideas. (...) Yo me lo curraba mucho. No tenía una preocupación artística, puesto que era realizado sobre la marcha ya que era una guía para no olvidarme de las cosas y para poder dar las pautas a los electricistas, por ejemplo; porque si no, no salía nada (...)."[2168]

El extracto añadido nos justifica que en interior del cuaderno nos encontremos toda una serie de dibujos, indistintamente a lápiz, rotulador o a bolígrafo, reflexiones, guías sobre la organización de las distintas escenas y recortes fotográficos. Es interesante que, por ejemplo, muchos de los recortes, que están añadidos a modo de *collage*, sirvieran directamente de modelo para posterior constitución de los decorados. Prueba de ello es que encontramos una imagen de un cielo nuboso que luego se utilizó de premisa para una de las escenografías del *Homenaje* [Fig. 114] como lo evidencia las fotografías del evento [Fig. 115].

Consideramos sugestivo también un figurín [Fig. 116] que representa a una figura humana de espalda y alada que realizó Álamo en un papel aparte y que está en clara relación con una serie de personajes alados que aparecen en el montaje de *David, el último* [Fig. 117].

Además de los aspectos escenográficos y de vestuario, Álamo escribió en el interior una guía sobre la iluminación que emplearía en las distintas escenas durante los dos espectáculos en los que participó [Fig. 118]. Aunque a lo largo de la investigación podemos intuir y deducir que muchos de los artistas también tuvieron que hacerse cargo del diseño de la iluminación, estos elementos son de gran importancia porque desde Néstor no contamos con ninguna evidencia documental de la responsabilidad de uno de nuestros artistas del aspecto luminotécnico del espectáculo. Mas no debemos de olvidar

[2168] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

que Fernando no disponía de formación en estos aspectos y, como él nos comentó, siempre obtuvo con la ayuda de los propios técnicos del teatro.

Otro aspecto destacado que encontramos en su interior son las ideas que se plantearon en un principio pero que quedaron en el camino y no llegaron a materializarse. Por ejemplo, las columnas de tul que aparecen en la producción de *David, el último* [Fig. 119] en principio se pretendía que fueran palmeras. Prueba de ello es la idea escrita el reverso del mencionado figurín:

> *"Alas. Palmeras que caen al final hechas en blanco y negro y que caen sobre las mesas. Colchones cada vez que empieza la música (trompetas)".*

Su presencia queda también corroborada en varios estudios que encontramos en el interior del cuaderno [Fig. 120]. Su ausencia definitiva en el montaje final puede explicarse por varios motivos, siendo los más lógico las dificultades económicas o la complicación creativa que suponían [Fig. 121]. No obstante, por el contrario, la utilización de los colchones sí pudo materializarse como se puede comprobar en las fotografías del espectáculo [Fig. 122].

Por último, queremos compartir que también hemos podido disponer y consultar los programas de mano de estos espectáculos [Figs. 123 y 124], donde se demuestra la utilización del logo que diseñó Monique Lancelot cuando iniciaron su andadura en 1978. Pero lo realmente importante es que el destinado a *David, el último* fue diseñado por Fernando Álamo, como lo demuestra que en el cuaderno se conserve un croquis sobre el mismo y se reproduzca en su portada un retrato de Lorenzo Godoy realizado por él y que se conserva en la colección privada Godoy Barroso. Este no es el único retrato a la figura de este genial bailarín que realizó Álamo, pues se conserva otro en la misma colección de un mayor tamaño y de una gran belleza en la que el retratado se encuentra en plena reflexión dancística y que incluimos en el capítulo segundo.

En definitiva, debemos afirmar que la presencia de este cuaderno es de gran valor en nuestra investigación puesto que presenta un carácter original e interesante ya que recoge un número bastante elevado de estudios de escenografías, *attrezzo* y de elementos del

vestuario acompañados numerosas anotaciones que lo convierten en una fuente extraordinaria en nuestro estudio[2169].

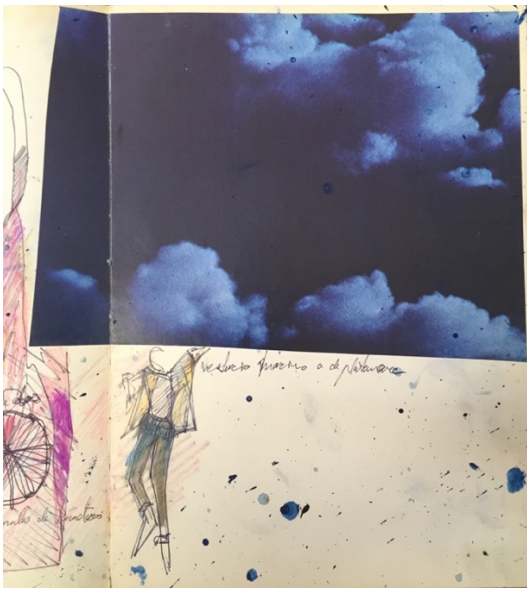


Fig. 114. Álamo, F. *Estudio de escenografía para el Homenaje a Lorenzo Godoy*. 1985. Collage. Colección del artista.



Fig. 115. Fotografía del montaje *Homenaje a Lorenzo Godoy* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*. 1985. Colección del artista.

[2169] Cabe destacar que el propio artista nos confirmó que se conservan decorados basados en telones pintados que se usaron para *El Homenaje a Lorenzo Godoy*.



Fig. 116. Álamo, F. *Figurín para David, el último*. 1983. Lápiz sobre papel. Colección del artista.



Fig. 117. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

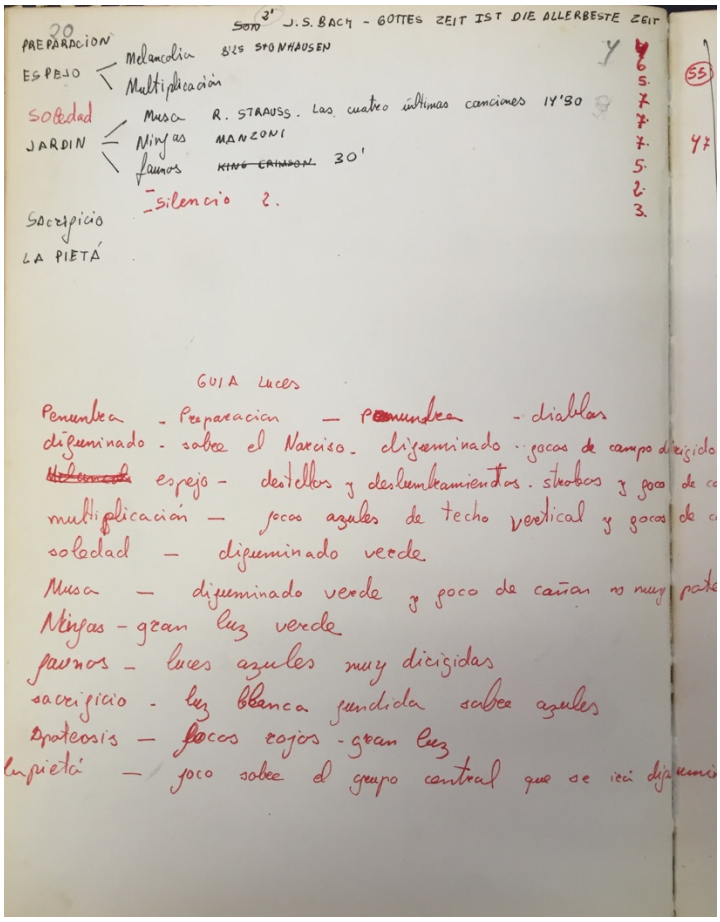


Fig. 118. Álamo, F. *Guía de Luces para David, el último*. 1983. Colección del artista.



Fig. 119. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.



Fig. 120. Álamo, F. *Estudio de escenografía para David, el último*. 1983. Rotring sobre papel. Colección del artista.

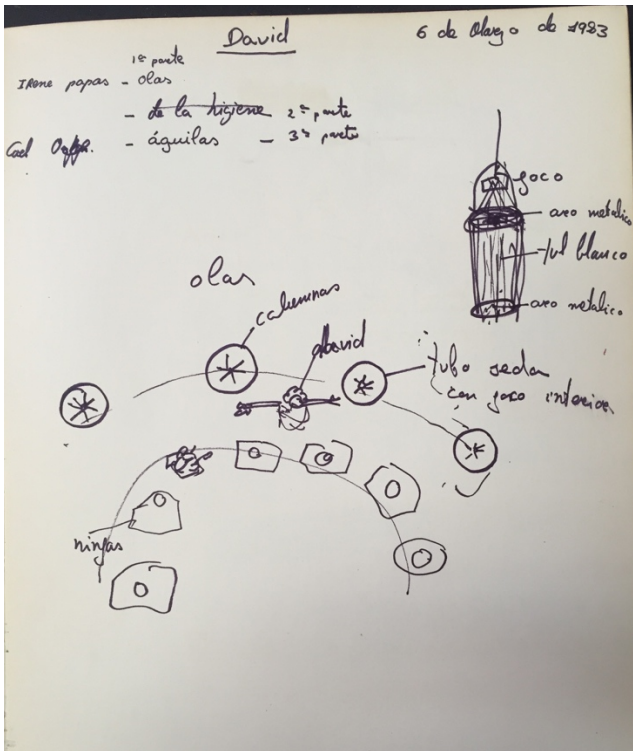


Fig 121. Álamo, F. *Estudio de escenografía para David, el último*. 1983. Rotring sobre papel. Colección del artista.



Fig. 122. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

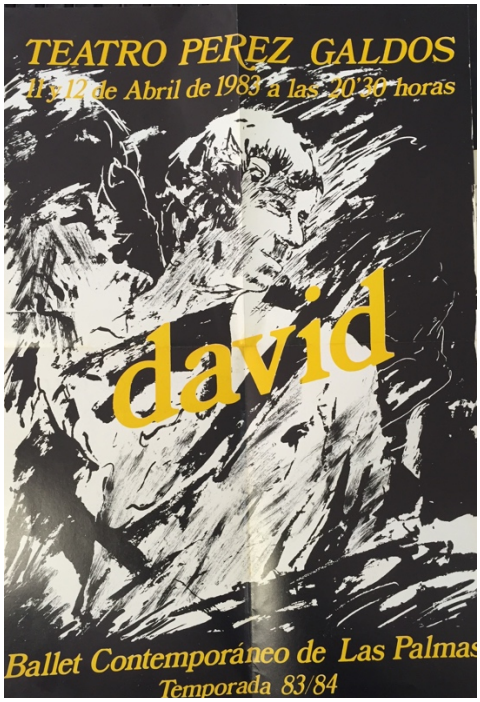


Fig. 123. Portada del programa de mano de *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

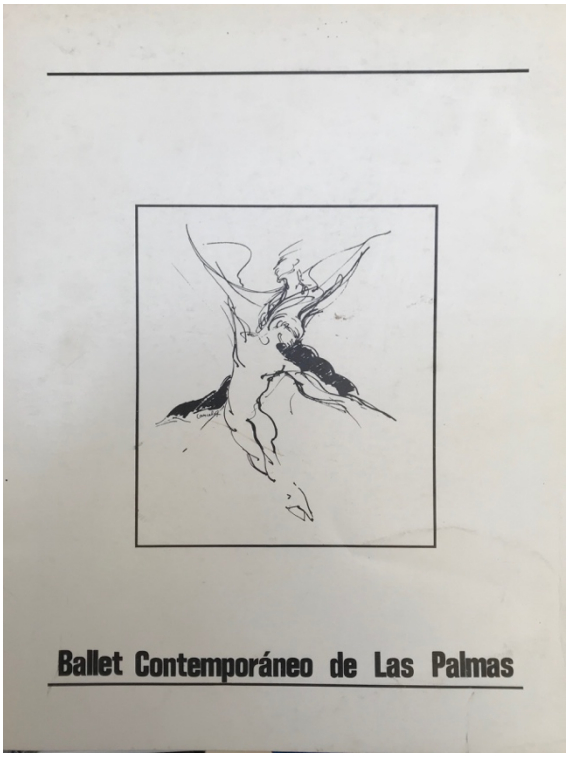


Fig. 124. Portada del programa de mano de *Homenaje a Lorenzo Godoy* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*. 1985. Colección del autor.

Una vez analizada la participación de Fernando Álamo en *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*, podemos afirmar que su dedicación a esta faceta fue plena, seria y resultado de su anhelo por la experimentación artística. No se le puede considerar un profesional del teatro puesto que simplemente realizó puntuales intervenciones[2170]. Además, no tuvo

[2170] Tras su participación en *El Ballet Contemporáneo de Las Palmas* realizó otras escenografías aunque el propio artista les restó valor. Pese a su consideración, pensamos que son igual de importantes conocer su evolución escénica. Así sabemos que en 1988 realizó los decorados para dos dramas de José Sanchís Sinistierra: *La Leyenda de Gilgamesh* y *Pevertimento.* En la década de los noventa realizaría nuevos decorados para la compañía de danza María Eulate que se materializaron en los espectáculos *Sueño de una noche de verano* (1997) y *Gala de Danza* (1999). No obstante, aunque se reconozca su participación en estos eventos y lograse buenas opiniones sobre sus puestas en escenas, lo cierto es que fueron producciones que no obtuvieron un gran eco en los medios de comunicación: <<Cartel de Gala de Danza>> (17-01-1999). *Canarias7*, p. 54; << Cartel de Sueño de una noche de verano>> (20-06-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 42; <<Hoy, teatro en el Club de Prensa Canaria>> (07-11-1988). *La Provincia*, p. 12; <<La Compañía Canaria de Teatro estrena La Leyenda de Gilgamesh>>(23-09-1988). *Canarias7*, p. 18; <<La Compañía Impopular del Teatro estrena Pervertimento>> (22-12-1988). *La Provincia*, p. 20; <<Pervertimento: un viaje a las tripas de la esencia dramática>> (20-12-1988). *La Provincia*, p. 17;

ninguna formación teatral, siendo sus acciones resultado de la propia indagación con el medio. Ello lo hemos podido comprobar a lo largo del presente trabajo y el mismo artista nos lo confirmó. No persiguió en ningún momento un fin económico sino satisfacer su necesidad de buscar nuevos medios creativos:

> *"(...) Yo realmente no he cobrado por estas historias. (...)Yo cuando empecé a pintar hace más de cuarenta años, mi tendencia fue hacer cosas bestialmente grandes o cosas muy pequeñas. Lo formatos intermedios me dan un poco de ... No de pavor. Pero sí me quedo en tierra de nadie. (...) Pero para mí el nivel físico de trabajo es muy importante. (...) El aspecto físico de trabajar sobre la escenografía a mí me interesó muchísimo. También es verdad que eso lo descubrí cuando entré contacto con el teatro. (...) La creación escenográfica para mí ha tenido un fin de experimental con lo que obtuve la posibilidad de adaptarme a espacios muy grandes. Ese concepto de espacio finalmente se traduce en mi obra. Porque estoy seguro que no pinto lo mismo después de haber hecho escenografía que antes de hacerla. Lo tengo claro. Determinó, además, cuando era más joven, en los años ochenta, ahora no tanto, que me planteara la obra como una narración en sí misma: desde el tío que está delante hasta el personaje de la obra y el fondo. Esto en concreto está en mi etapa de los ochenta de plataneras y ninfas (...)."*[2171]

De este modo, es más que evidente que existe una comunicación entre su pintura y su escenografía, o al menos la creemos así, puesto que su necesidad de crear a través de grandes formatos se vio satisfecha en el medio teatral, siendo además enfatizada porque encontró dificultades y nuevos medios expresivos con los que enfrentarse. Ejemplo de ello es la iluminación, la utilización de elementos no tradicionales (como los colchones o el barro) o el tratamiento directo del vestuario. En cualquier caso, ello explica el carácter escenográfico que los investigadores han vertido sobre su obra plástica, y que señalamos al principio de este estudio, siendo un carácter que él mismo considera que es cierta:

ÁLVAREZ (27-08-1988), p. 19; ÁLVAREZ (23-12-1988), p. 72; LEÓN BARRETO (13-10-1988), p. 12; RODRIGUEZ GAGO (13-10-1988), p. 21.

[2171] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

"(...) Lo que sí es cierto es que mi obra, no sé si por eso, como consecuencia de eso, o al revés, ha sido un tanto escenográfica, casi como funciona un ciclorama (...)."[2172]

En este sentido, conviene también que reproduzcamos unas declaraciones que Fernando Álamo le concedió en una entrevista sobre su obra pictórica a Carlos Díaz-Bertrana donde afirmó:

"(...) La escenografía es hacer que parezca lo que no es. Lo aprendí muy bien en mis trabajos para teatro y ballet. (...)"[2173].

Ambas reflexiones realizadas por el propio artista son muy valiosas y están íntimamente ligadas puesto que nos explican el conceptualismo que inevitablemente vertió a su obra plástica. Pero, además, también nos sirve para considerar que para él la creación del espacio escénico no se ha visto condicionada a ninguna acotación previa. Por tanto, para Álamo enfrentarse a la creación escenográfica supuso en un principio satisfacer la necesidad de crear ante un gran formato. Ello le valió con el tiempo para adquirir la confianza necesaria para otorgar al público de su obra pictórica el mismo trabajo que al público teatral, es decir, la capacidad de ver más allá de lo que se le presenta ante sus ojos[2174].

En cualquier caso, no debemos dejar pasar por alto que Álamo en estos montajes siguió las líneas vanguardistas de la puesta en escena que desde los años sesenta comenzaban a desarrollarse en Europa en clara conexión a lo que ya había hecho otros artistas que hemos incluido en nuestra investigación.

5.4. La genética y crudeza de Manolo Millares sobre el escenario

La finalización de este apartado en la década de los ochenta no es resultado de una decisión caprichosa sino que queda justificada debido a la ausencia de nuevas relaciones entre espectáculos de danza y artistas plásticos, aunque de forma contraria se produzca

[2172] Encuentro llevado a cabo con Fernando Álamo el 6 de mayo de 2016.

[2173] DIAZ-BERTRANA (2013), p. 61.

[2174] TORRE (2013), pp. 30.

un aumento de las compañías y escuelas dancísticas a partir de estos años en Gran Canaria[2175].

No obstante, queremos terminar esta relación con la figura aislada y alejada de Manolo Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972), quien en la década de los setenta participó en un proyecto para la puesta en escena de una nueva versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla que nunca llegó a representarse. Esta producción es la que nos justifica su incursión en este apartado aunque antes estamos obligados a trazar cómo se inició en esta faceta para comprender su perfil escénico.

Considerado como uno de los pintores más importantes del panorama nacional e internacional durante los años del franquismo, formó parte de una renombrada y larga saga familiar cuya presencia es notable en nuestra investigación. Su bisabuelo fue Agustín Millares Torres; su abuelo fue Agustín Millares Cubas; y sus progenitores fueron Juan Millares Carló y Dolores Sall Bravo de Laguna. Con todo, además, era primo lejano de Claudio y Josefina de la Torre.

El renombrar el pasado de Manolo no es más que subrayar el hecho de que procede de una familia preocupada y concienciada por el arte, la cultura y el hecho teatral. Así que las historias y anécdotas sobre el *Teatrillo de los Hermanos Millares* o el *Teatro Mínimo* que sus predecesores protagonizaron, y que tratamos en el capítulo anterior, debió de ser una constante a lo largo de su crecimiento y convivencia con sus familiares. Ello justifica, en cierta medida, que en momentos puntuales decidiera acercarse al diseño escenográfico y experimentar sobre el espacio escénico y, al mismo tiempo, que lo incluyamos en nuestro estudio.

Lo cierto es que la teatralidad siempre ha estado presente en la obra pictórica de Millares, sobre todo cuando se traslada definitivamente a Madrid y se decanta por la creación plástica de carácter informalista[2176] en un intento de escapar de la censura, huir de toda

[2175] BERNALDO DE QUIROS (21-11-1984), p.40.

[2176] También llamado expresionismo abstracto, abstracción lirica o *art autre*, según el crítico francés Michel Tapié.

apariencia visible y decantarse por la materia, la aplicación de nuevos procedimientos, formas y materiales no tradicionales.

Miembro de los grupos *Los Arqueros del Arte Contemporáneo* (LADAC) [2177] y *El Paso*, la arpillera fue su principal medio de creación y signo de identificación. Este soporte le permitía expresar de la forma más desgarrada su angustia existencial y patética como forma de lucha y de rechazo silenciosa ante la realidad injusta que le tocó vivir.

De modo que lo teatral de su obra plástica se encuentra en que la arpillera para él era víctima de una extrema manipulación donde quedaba convenientemente tratada, tensada, agujereada, cortada, cosida y remendada; a la que añadía núcleos de volumen y de relieve a través de diversos objetos; y finalmente pintaba en negro y rojo o blanco, dejando en ocasiones los ocres de superficies de arpillera a la vistas. Así que su proceso creativo fue una constante escenificación a través del desarrollo de una pintura de acción y gestual.

Esta reflexión del carácter de la obra de Millares es el resultado del análisis de sus principales investigadores[2178]. Ellos han sido los responsables de acercar su pintura al gran público, así como de revalorizar sus escritos, su relación con la poesía y la ilustración y sus objetos escultóricos y *performances.* En cierto modo, respaldan el sentido aparatoso y dramático de su concepción creativa y nos demuestra que sus diversas incursiones en el arte escénico no son más que el resultado del devenir de su pensamiento, experimentación y necesidad de comunicación.

No obstante, a pesar de la extensa bibliografía sobre este artista, no existe ningún estudio sobre su relación con la escenografía teatral.

En sus *Memorias de infancia y juventud,* Millares confirmó que desde una edad relativamente temprana había estado en contacto como espectador sensible a diversas

[2177] Vinculado con la llamada *Escuela de Altamira* y el inicio de la reorganización de la vanguardia tras La Guerra Civil, fue un grupo que sufrió una corta vida (1950-1952) y que estuvo formado por Felo Monzón, Juan Ismael, José Julio, Elvireta Escobio y Plácido Fleitas.

[2178] ALEMÁN (2002); AREÁN (1972); BONET (1992); FRANÇA (1977); ZAYA (1992); MILLARES (2003); TORRE, (2004).

manifestación relacionadas con la música, el teatro y el cine[2179]. Tales aficiones motivaron que a la edad de once o doce años, durante su estancia en Lanzarote entre 1937-1938, realizara su primera indagación en el mundo de las artes escénicas mediante la creación de una serie de películas animadas guionizadas de carácter manual:

> *"(...) Otro de los entretenimientos, dentro del arte, fueron las películas hechas por mí sobre papel en el que dibujaba aventuras con sus correspondientes textos y que luego proyectábamos simplemente haciéndolas pasar por medio de un sistema de dos rodillos (como las cámaras fotográficas) y una manivela dentro de una caja de zapatos que llevaba un cuadrado recortado.*
>
> *En realidad eran dibujos con argumento sobre tiras de papel como los rollos de las pianolas. Hice muchísimas y guardaba el stock en casa de mi amigo Cesar Fábregas (a quien llamábamos el Calaverón), que fue una especie de asociado productor (...)."*[2180]

En 1944, tras una serie de imposiciones sociales y artísticas, resultado del todavía no conseguido éxito en el mundo del Arte, Millares debió de trabajar en una oficina de una compañía de seguros. En sus citadas memorias, relata que el presidente del *Círculo Mercantil* de Las Palmas de Gran Canaria, quien era suegro de su hermana, le encargó la decoración del local de la asociación para la celebración de uno de sus constantes festejos. Ello fue aprovechado para Millares para abandonar su trabajo y decantarse por el mundo del arte profesionalmente:

> *"(...) Don Antonio Jorge era presidente del Círculo Mercantil y se acercaban las fiestas principales de la sociedad. Como necesitaban una decoración y que esta no les resultase cara, me encargaron a mí el asunto, dispensándome por un tiempo de la oficina. La ocasión la pintaban calva; en cuanto terminé aquel trabajo y me ví con mil pesetas en el bolsillo, creí llegada la hora de mi liberación. No volví a poner los pies en aquella oficina a Don Antonio no le hizo mucha gracia mi huida, pero llegó a comprender que mi puesto no era aquél y hasta me ayudó, como presidente del Círculo Mercantil, en mi inmediata actividad: una exposición personal. (...)."*[2181]

[2179] MILLARES (1998), pp.17 y 101

[2180] MILLARES (1998), p. 49-51.

[2181] MILLARES (1998), p. 103.

De modo que la realización de esta decoración[2182] fue la manera que halló nuestro artista para decantarse oficial y públicamente por la pintura, como lo prueba el hecho de que en 1945 realizara su primera exposiciones en los salones del propio *Círculo.*

Debemos esperar hasta el 17 de marzo de 1963[2183] para que Millares se enfrentara de nuevo a una manifestación artística de carácter efímera. Se trataba de una propuesta realizada por *El Corte Inglés* para la decoración de uno de los escaparates que tiene ubicados en la calle Preciados de Madrid. Su propuesta se llamó *125* y consistió en la colocación de una serie de bidones de alquitrán, en posiciones horizontales y verticales, en cuyos interiores colocó alpargatas negras y blancos. Otros diseños de escaparates fueron realizadas por César Manrique, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Pablo Serrano.

Señalamos esta actividad porque fue el punto de partida para la posterior experimentación en la creación escenográfica de Millares, como él confirmó en una carta a su hermano Agustín el 22 de marzo de 1963:

> *"(...) He tenido unos días divertidos, dentro del terreno profesional, verdaderamente singulares y hasta divertidos. Divertido –e interesante como experiencia- el escaparate que he realizado con entera libertad en uno de los comercios más importantes de Madrid, a dos pasos de la Puerta del Sol, y que ha resultado muy bien dentro de mi modo de hacer (que es –naturalmente- no hacer concesiones de ningún tipo). Pero ya verás tú algo en la prensa o en NODO, que de todo hubo. Colaboraron en otros escaparte, conocidos artistas.*
>
> *La segunda experiencia es mi decorado de la obra de teatro El Portero, del inglés Harold Pinter y que se estrenará pronto en el María Guerrero. La maqueta quedó muy ambientada y <<oliendo a Millares>> (...).*"[2184]

[2182] No fue la única decoración que realizó para la asociación puesto que años después colaboró en la celebración de la Verbena de San Juan: <<La verbena de S. Juan en el Mercantil>> (12-06-1947). *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4.

[2183] TORRE (2004), p. 328.

[2184] NUEZ SANTANA (2003), p. 89.

De este modo, la puesta en escena de *El portero*, también traducido como *El cuidador*, de Harold Pinter, es el primer montaje teatral del que tenemos constancia de la relación entre nuestro artista y la escenografía. Sin embargo, nos enfrentamos a un problema cronológico puesto que la datación de la carta no se corresponde con la única representación de esta obra que se realizó en España durante el Régimen de Franco.

Según hemos podido comprobar, la obra se estrenaría en el Teatro María Guerrero en 1962, es decir, un año antes de la carta que le escribió a su hermano[2185]. Tras ello tendría otro pase en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Universidad de Madrid en el mismo año[2186]. Se trataba de un montaje que realizó la compañía *Pequeño Teatro Dido de Madrid,* dirigido por Josefina Sánchez Pedreño[2187], basándose en la traducción del texto original de Trino Martínez Trives[2188].

Sin embargo, no hemos podido encontrar otras fuentes que nos confirmen la participación de Millares más allá de la carta. Ello, sin duda, agudiza el problema de la fecha puesto que pudiera desarrollarse dos situaciones: que Millares errase en la datación y participase en el montaje de 1962 o que no tuviera nada que ver con el grupo teatral madrileño y que se planteara una nueva la puesta en escena del texto del autor británico un año después de su estreno y que la idea quedase en proyecto.

En cualquier caso, no sería la única vez que Millares se enfrentó a la creación del espacio escénico, pues en 1970 participó en otro proyecto escenográfico que nunca llegó a materializarse pero del que elaboró una maqueta que acabaría destruyendo, como afirmó José Augusto França[2189]. Conocemos este objeto artístico a través de una fotografía que

---

[2185] Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/12/03/babelia/1133570351_850215.html (27-11-2015 12:31).

[2186] BLOIN(2006), p. 178.

[2187] Compañía de teatro de cámara asentado en Madrid, cuya trayectoria se enmarca a mediados del Novecientos y que representó más de medio centenar de obras donde dio a conocer a importantes autores contemporáneos, como Eugene Ionesco o Samuel Becket, entre otros.

[2188] PINTER (1961-1962), pp. 47-67; QUINTO, (1999), p. 72

[2189] Este el primer investigador que en la década de los setenta reconoce que Millares realizó una maqueta teatral tras publicar la única fuente gráfica. Tras él Ángeles Alemán y Alfonso de la Torre se hicieron eco. Véase: FRANÇA (1977), p. 227; ALEMÁN (2002), p. 219; TORRE (2004), p. 538.

incluyó en su investigación [Fig. 125] y constituye la única fuente artística que se conserva de la faceta de Millares como escenógrafo.

Destinada al montaje de la versión en ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, según la catalogación de Alfonso de la Torre[2190], se planeaba su estreno en el Teatro de La Scala de Milán, quien dirigía por aquel entonces Antonio Ghiringheli, para que fuera representada por el Ballet de Antonio Gades.

A pesar de su destrucción, y que terminara siendo un proyecto no realizado jamás, la fotografía de la maqueta nos aporta importantes informaciones que nos ayudará a conocerla ideología escénica de Millares. Por un lado, como hace notar Ángeles Alemán[2191], observamos como la maqueta reproduce los principales colores que emplea en sus arpilleras: el blanco y el negro. Pero no hay rastro de ellas, como tampoco en el escaparate de *El Corte Inglés*. Planteó que el color negro dominase y controlara todo el espacio escénico, desde el suelo hasta las paredes del escenario. Por su parte, el color blanco está presente en una estructura construida a base de tubos que en su parte inferior se encuentran manchadas de pintura negra y rodeadas en el suelo de pequeños tubos negros. Esa estructura podría ser una forma abstracta de representar la sinopsis del texto: la consecución del amor, sentimiento puro del hombre, y por ello representado por el color blanco, que está manchado, denigrado y marcado, porque no ha nacido de forma espontanea sino producto de una brujería. No cabe duda que recuerda a sus últimas series plásticas, como *Antropofauna* o *Neanderthalios.*

[2190] TORRE (2004), p. 538.

[2191] ALEMÁN (2002), p. 219.

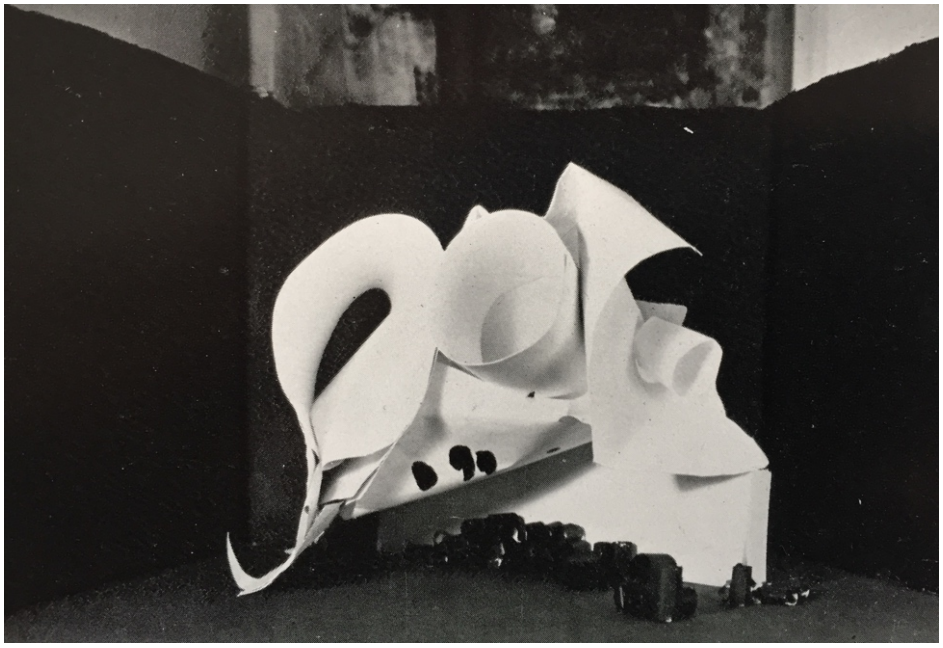


Fig. 125. Reproducción fotográfica de la *maqueta de El amor brujo* realizada por Manolo Millares. Extraída de FRANÇA (1977), p. 227.

A pesar de que es evidente el diálogo con su obra plástica, el planteamiento del espacio escénico de Millares no parte de la colocación de los tubos sino de cómo estos se podrían haber relacionado con el escenario y, muy posiblemente, también con el cuerpo de baile. De modo que para él, el objeto de investigación, tomando prestado el concepto de Carlos Areán[2192], no son los valores cromáticos o los tubos en sí mismos, sino su armonización con el espacio escénico.

Todo ello nos indica su concepto vanguardista del espacio escénico donde no plantea el escenario como una trasposición de su pintura. Tampoco sigue las acotaciones de los autores del texto. De modo que su consideración como tal se muestra reforzado.

Cabe destacar, además, que en las dos propuestas escenográficas de las que tenemos constancia de Millares, y a tenor de las fuentes consultadas, no realizó en ningún momento diseños escenográficos sobre papel, sino que recurrió directamente a su confección en una maqueta; lo que nos prueba nuevamente su verdadera preocupación

[2192] AREÁN (1972), p. 52.

versaba sobre espacio escénico y su relación con los elementos que en él pretendía introducir.

En definitiva, y a tenor de la documentación consultada, esta sería la última incursión de Millares en el diseño de escenografías teatrales que, como hemos podido comprobar, ha corrido una pésima suerte, tanto desde el punto de vista de su materialización como en el acceso de las fuentes que hemos tenido que recurrir en nuestra investigación[2193]. Sin embargo, estas incursiones escénicas desarrolladas fueras de las fronteras de su isla natal deben entenderse por el interés de Millares por creación artística más allá del cuadro, pero también como resultado de la tradición familiar, constituyendo un ejemplo más de su compromiso estético por la vanguardia y la experimentación[2194].

[2193] En 1970 también diseñó la portada de un disco de la agrupación isleña *Los Sabandeños* titulado *Misa Sabandeña.*

[2194] Conviene tener en cuenta también que la obra de Millares ha sido también motivo escenográfico en algunas producciones teatrales y dancísticas en Canarias. Por ejemplo, en 1974 el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu le realizó un homenaje y la puesta en escena, que corrió a cargo de Lorenzo Godoy, consistió en la reproducción de dos sus arpilleras. Años después, en 1993, en la sala de teatro del Centro Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, se estrenó la obra teatral *De dramatis Humunculus,* dirigida por Fernando Becerra. El espectáculo contó con la escenografía del pintor Jero Maldonado (1963, Las Palmas de Gran Canaria), quien reprodujo las arpilleras del informalista a gran escala. Se trataba de una propuesta pedagógica incluida del programa *Teatro con clase* del Centro Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria que pretendía acercar la obra de Millares a escolares. Ésta no fue la única vez que Maldonado se enfrentó al diseño de un espacio escenográfico puesto que dos años antes había colaborado con Ramón Sánchez Prats en la confección del decorado de la ópera *La Favorita*, compuesta por el italiano Gaetano Donizetti e incluida en el XXV Festival de Ópera que organizó los *Amigos Canarios de la Ópera* en el Teatro Pérez Galdós. Véase: <<Homenaje a Manolo Millares>> (28-04-1974). La Provincia, pp. 6-7; <<Un monólogo de descosidos para la pintura de Millares>> (12-05-1993). *Canarias7*, p. 28.; A.Q.P. (08-05-1974), p. 18; BALBUENA (22-03-1992), p. 26; CILLERO (08-05-1974), p. 29; CODAX (08-05- 1974), p. 13; GARCÍA JIMENEZ (08-05-1974), p. 12; GONZÁLEZ y DOMIGUEZ-JAÉN. (2010); MEDINA (11-05-1993), p. 19.

6. Las puestas en escenas de las producciones liricas.

En este último apartado del capítulo sexto pretendemos analizar la participación de los pintores en las producciones líricas que tuvieron lugar entre los años sesenta y ochenta del siglo XX en Gran Canaria. Para ello abordaremos las producciones que se han celebrado en seno de los llamados *Festivales de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*, nacidos en la década de los sesenta y aún existentes en la oferta escénica de nuestros días, y las producciones al aire libre que Sergio Calvo promovió entre la década de los setenta y ochenta en el desaparecido Estadio Insular de Gran Canaria.

Creemos conveniente destacar que los estudios referidos a la ópera y otras cuestiones relacionadas con la música han predominado en la Historiografía artística canaria[2195], pero en esta ocasión presentamos una reflexión nueva y original sobre este género que sin duda alguna complementa las investigaciones preexistentes.

6.1. Los artistas plásticos de los Amigos Canarios de la Ópera

Tradicionalmente se ha afirmado que la afición musical es una de las costumbres más extendidas y arraigadas en la población grancanaria. La culminación de esta predilección lo constituye la anual celebración del *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* organizado por la asociación *Amigos Canarios de la Ópera* (ACO) desde 1967 hasta la actualidad de forma ininterrumpida en su sede principal de Teatro Pérez Galdós[2196].

[2195] ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2005); ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2008); ÁLVAREZ MARTÍNEZ y SIEMENS HERNÁNDEZ (2005); SAAVEDRA ROBAINA (1994); SAAVEDRA ROBAINA (1998); SAAVEDRA ROBAINA (1999); SIEMENS HERNÁNDEZ (1977); SIEMENS HERNÁNDEZ (1983); SIEMENS HERNÁNDEZ (1995).

[2196] La doctora e investigadora Isabel Saavedra Robaina a través de una serie de artículos ha estudiado el *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* desde la óptica de su constitución como asociación, gestión y evolución musical. También es interesante la publicación que en 2017 realizó ACO con motivo del cincuenta aniversario de la andadura del festival donde se incluyen diferentes reflexiones así como el listado de todas las óperas representadas y del equipo artístico y administrativo que ha participado en la asociación desde sus orígenes.

Pero los orígenes del interés por el *bel canto* debemos buscarlo en la decimonovena centuria debido a dos circunstancias especiales: la posición estratégica de las Islas y el desarrollo del Puerto de Luz; que ayudaron y facilitaron que numerosas compañías de la lírica europea realizaran actuaciones en las islas antes de sus giras americanas.

Así pues su importancia y longevidad es lo que nos justifica para incluir este festival en nuestra nuestra investigación puesto que es otra de las celebraciones escénicas más estables que ha tenido la capital de la provincia de Las Palmas, aunque limitaremos nuestro análisis a las puestas en escenas celebras en el siglo XX.

Por otro lado, basándonos en fuentes consultadas, que nos han permitido conocer de forma amplia gran parte de los aspectos e historia de este evento, no es nuestra intención reflexionar sobre el aspecto visual de todos los montajes escenográficos que han desarrollado a lo largo de su trayectoria, sino tan solo aquellos en los que hayan participado artistas plásticos como responsables de la escenografía.

En este sentido, hasta el momento, tan solo dos pintores canarios han formado parte de su historia: Santiago Santana y Pepe Dámaso durante los festivales celebrados en el siglo XX. Además de conocer cómo se materializaron sus participaciones, creemos conveniente conocer el trabajo que Mario Vanarelli y Ángel Colomina, quienes desarrollaron una importante labor como responsables de los decorados de los Festivales de Ópera[2197].

a. Santiago Santana y el segundo Festival de Ópera

La figura de Santiago Santana está ligada a la celebración del *II Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* que organizó ACO en 1969, después de que en el anterior, el primero de su historia, celebrado en 1967, la puesta en escena pasara inadvertida por parte de la crítica. Se encargó de las tareas escenográficas, como lo indica luna nota de

[2197] Los principales directores artísticos que ha contado ACO para sus festivales han sido: Tito Capobiando (1975-1976), Eugenio Mario Marco (1977-1984), Jorge Rubio (1988-1997), Roger Rossell (1998-2002), Mario Pontiggia (2003-2014), y Ulises Jaén (2015-hasta la actualidad)

prensa donde reconoce su incursión y la mala calidad de los decorados de los usados en el pasado:

> *"(...) Otra información valiosa es que el pasado Festival se acordó no caer de nuevo en el error fatalísimo de usar las decoraciones habituales en los teatros españoles, tal como vimos en "Favorita", "Rigoletto" y "Werther", y se ha superado tal fallo a través de unos espléndidos diseños de Augusto Cardi que materializa ese gran artista nuestro que es Santiago Santana (...)"*[2198]

Esta participación fue el motivo que justificó la entrevista que concedió a Hernández Montesdeoca y que reprodujimos en el capítulo cinco para conocer su concepción escenográfica, así como los títulos en los que trabajó como escenógrafo[2199]. Recordemos, como hemos podido demostrar, que todas ellas quedan enmarcadas fundamentalmente en la década de los cuarenta, siendo esta participación, al igual que la confección de decorados para Trini Borrull entre los años cincuenta y sesenta y la reelaboración del decorado de *Ven acá, vino Tintillo* de 1978, producto de puntuales colaboraciones ya que, como recogen sus principales investigadores, estaba inmerso y centrado en sus obligaciones como asesor artístico de las instituciones oficiales y en sus quehaceres artísticos, fundamentalmente la pintura y el diseño arquitectónico.

En cualquier caso, la labor de Santana en esta ocasión consistió en la confección de los decorados a partir de los boceto de escenografía de Augusto Cardi[2200], quien fuera el director de escena de la producción, como él mimo reconoce:

> *"(...) Lo mío es una labor de interpretación —me dijo— sobre la base de los bocetos que ha ideado el director de escena. No he tenido dificultades para hacerlo, pero he debido realizar una adaptación (...). Para adaptar los decorados a las dimensiones del escenario del Pérez Galdós he hecho esta maqueta, con las dimensiones a escala. Puedo*

[2198] <<Ni la escala de Milán mejora el Festival de Ópera de Las Palmas>> (07-01-1969). *La Provincia*, p. 2.

[2199] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

[2200] <<Ni la escala de Milán mejora el Festival de Ópera de Las Palmas>> (07-01-1969). *La Provincia*, p. 2.

poner los decorados de cartulina y ver el efecto (...). [Luego] *Los decorados van pintados sobre papel y una vez están realizados se entelan y se montan sobre bastidores (...).*"[2201]

El propio artista declaró al citado periodista que realizó en todo su conjunto veintitrés decorados: seis para la ópera de *I Puritani* de Bellini*;* ocho *para Il Trovadore* de Verdi*;* seis *para Lucia de Lammenoor* de Donizetti [2202]; y tres para *Tosca* de Puccini. Estos fueron los títulos que se representaron en este festival. Afirmó, además, que trabajó en total 25 días en la construcción de las escenografías, distribuyendo a diez horas de trabajo cada día[2203].

No cabe duda que todas estas informaciones son poco habituales, como se evidencia en nuestra investigación. Pero importantes y relevantes ya que nos ofrece el conocimiento de cómo, cuándo y durante qué tiempo Santana elaboró la puesta en escena de este evento.

Aunque recibió críticas positivas, no encontramos en ellas ninguna descripción sobre los decorados[2204], sino toda una serie de enjuiciamientos y meras valoraciones. Tal situación creemos que se justifica porque Santana no realizó ninguna puesta en escena rompedora ni innovadora sino un decorado anclado en el pasado realista, pues de lo contrario se hubiera destacado en los medios. Cabe destacar también que hubo críticas que ni siquiera hacieron alusión a los decorados[2205].

En definitiva, consideramos que la importancia de la participación de Santana en este Festival pudiera estar en que sirvió para completar la canariedad de uno de los aspectos

[2201] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

[2202] << Cartel del II Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (05-02-1969). *El Eco de Canarias*, p. 19.

[2203] HERNÁNDEZ MONTESDEOCA (06-02-1969), p. 8.

[2204] A.Q.P. (08-02-1969), p.14; A.Q.P: (14-02-1969), p. 14; A.Q.P.: (17-02-1969), p. 16; LEPORELLO (09-02-1969), p.3; LEPORELLO (12-2-1969), p.6; LEPORELLO (14-02-1969), p. 7; LEPORELLO (19-02-1969), p. 3.

[2205] A.Q. P. (10-02-1969), p. 12; DORESTE SILVA (09-02-1969), p. 23; DORESTE SILVA (13-02-1969), p. 5; DORESTE SILVA (14-02-1969), p. 23; P.H.M. (08-02-1969), P.7.

que quedó totalmente descuidados en el *I Festival*[2206], pues como asesor artístico oficial de los organismos de gobierno, Santana era respetado por las élites culturales, políticas y económicas y, al mismo tiempo, querido y admirado por su obra plástica, demandada tanto por las autoridades públicas como burguesas.

b. Pepe Dámaso y el Otello del V Festival

No es hasta 1972 cuando ACO volvió a recurrir a un artista plástico canario para las tareas escenográficas. El encargado en esta ocasión fue Pepe Dámaso, quien se enfrentó por primera, y única vez hasta el momento, a la creación de un espacio escénico destinado a una producción operística.

Aunque tiene el honor de ser el segundo artista canario responsable de estas tareas en la historia del *Festival*, tan solo se hizo cargo del decorado de uno de los títulos que se incluyeron. Nos referimos al famoso *Otello* musicalizado por Guiseppe Verdi bajo el libreto de Arrigo Boito. La obra sirvió de apertura del *V Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* el 28 de febrero en el Teatro Pérez Galdós. La dirección musical recayó en Eugenio Mario Marco, la dirección escénica en Diego Monjo y entre los muchos intérpretes que participaron podemos destacar a la figura internacional Mario del Mónaco[2207]. Cabe destacar que también realizó el diseño de los carteles de todas obras que se representaron junto a *Otello*: *La Traviata, Sanson y Dalila, Madama Butterfly* y *Carmen* [Fig. 127].

Centrándonos en el análisis del trabajo de Dámaso, desde su misma presentación a nivel público ya que se le presupone la modernidad de su futura escenografía:

[2206] Suponemos porque el interés de los organizadores estuviera centrados en otros aspectos del festival (fundamentalmente en los musicales) y en el deseo de su celebración. Por ello es muy probable que en ese primer festival se alquilaran los decorados ya que era una práctica muy habitual de las producciones operísticas españolas durante la pasada centuria. Véase: <<Ni la escala de Milán mejora el Festival de Ópera de Las Palmas>> (07-01-1969). *La Provincia*, p. 2.

[2207] <<Cartel de Otello para el V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (28-02-1972) *El Diario de Las Palmas*, p. 21.

"(...) para "Otelo" se romperá con el tradicional decorado realista de viejas telas y cartones para dar paso a la oportunidad como decorador de escena -aunque ya ha hecho alguna experiencia- al pintor José Dámaso (...)"[2208].

Sin duda alguna, esta transcripción demuestra que desde los años setenta Dámaso ya es sinónimo de ruptura con el pasado, como lo han demostrado los investigadores de su trayectoria, y que, en el caso concreto de la escenografía, también lo hemos comprobado en nuestra investigación desde su primera incursión en 1956.

Debido a la magnitud e importancia del encargo, Dámaso concedió una interesante y amplia entrevista donde relata la manera en que le llegó el proyecto, así como el proceso creativo que había desarrollado y su concepción escenográfica que a continuación incluimos en parte:

" (...) -¿Cómo surgió este encargo?

Hace unos seis meses, Alejandro del Castillo, presidente de Los Amigos Canarios de la Opera que me había comprado algunos cuadros, me propuso la decoración de algunas óperas del programa en proyecto. Concretamente, me sugirió Otelo y Carmen. Estimé que la primera de las citadas era más oportuna a mis concepciones escenográficas. Temí que la dedicación a ambas en tan corto tiempo me restase posibilidades, me distrajese. Opté por comprometerme con Otelo.

- ¿Cuáles eran tus concepciones escenográficas?

Como hombre que soy de nuestro tiempo, lograr un sentido de modernidad y de actualidad, en la línea de la escenografía de espectáculos imperantes en el mundo de hoy, con todo su intento de renovación.

- ¿Plan adoptado?

Comencé en impregnarme hasta la hartura del hecho musical en que la ópera Otelo se concretaba. Soy hombre de escena, pero no me había planteado el problema concreto de la ópera, como acto donde ha de partirse de la música. Escuché abundantemente a Mario del Mónaco, con quien tenía que coincidir. Y asimismo he tenido que volverme a la

[2208] CILLERO (22-01-1972), p. 23

lectura de los textos básicos sobre el tema de "Otelo", pensando en la ambientación y en los otros elementos del espectáculo que me serían dados.(...)"[2209]

A pesar de toda esta declaración de intenciones, Dámaso se enfrentaba a la complejidad de la ópera, pues aunque tenía todos los recursos para crear una escenografía moderna, los montajes operísticos, como producción escénica, aún en la década de los setenta (y hasta en la actualidad), tenían un marcado carácter decimonónico del que les era muy difícil escapar ya que a nivel social era lo que demandaba una parte importante de los espectadores. Por ello afirmó tal cosa:

"(...) Te encuentras con expertísimos hombres de escena, artistas, apasionados de la ópera, que quieren ver la puesta en escena sujeta a los cánones de siempre, aunque acepten algunas telas extrañas. Por otra parte, tienes la lucha con las situaciones de la pieza, que muchos quieren volver a ver como siempre, y asimismo no faltan las dificultades técnicas, propias del espacio escénico. Se discute mucho pero no falta comprensión. Y creo que he logrado en una gran parte, esa fluidez que yo quiero, ese aire ágil, suelto y funcional que había pensado en un principio, para ésta mi escenografía de Ótelo (...)."[2210]

Llegó a definir su escenografía no como una puesta en escena rompedora, sino innovadora porque tan solo incorporaba unas estructuras metálicas a una escenografía realista:

"(...) Yo no he podido ni he querido desistir de mis criterios sobre la plástica actual, a la que pertenezco. En esta línea he procurado hacer una escenografía dinámica, plenamente actual, insisto, y que me la daban las estructuras metálicas que he incorporado. Y a su vez, sirviendo éstas de contrapunto a los aspectos realistas que no quería abandonar en el montaje. No creo que estas estructuras sean en sí una renovación, como bien sabes, pero la dualidad en el contrapunto con los aspectos realistas creo que, desde luego en mi intención, son sugestivos e interesantes. Para mí se me presenta como auténtica creación que realizo entusiásticamente, porque la siento viva (...)."[2211]

[2209] CILLERO (25-02-1972), p. 15.

[2210] CILLERO (25-02-1972), p. 15.

[2211] CILLERO (25-02-1972), p. 15.

En el recurrido catálogo *Dámaso. Escenarios múltiples* de 1996 se incluye un boceto de escenografía [Fig. 126] donde se hace evidente esa ambigüedad de intenciones de nuestro artista. Se explica porque aparecen esas estructuras metálicas a las que alude, ajenas a todo *atrezzo* tradicional, y quizás símbolo posible del encarcelamiento del género operístico, que forman parte una propia concepción de la perspectiva arquitectónica del espacio escénico como resultado de la reinterpretación de la obra de *Otelo*.

No obstante, y a diferencia de sus anteriores diseños escenográficos de la misma época, en este predomina un sentido matemático y geométrico al conseguir una lograda perspectiva albertiana y una mayor presencia de lo figurativo. Quizás ello se deba, a pesar de las pobres acotaciones del libreto de Arrigo Boito [2212], al intento de Dámaso de seguir en la medida de lo posible los distintos espacios con los que se identifica la obra ya que en el boceto se pueden identificar algunos, como el interior del castillo o la habitación de Desdémona. Se trataron de elementos que se materializaron sobre el escenario y pertenecieron al propio Teatro Pérez Galdós, como nos confirmó el propio Dámaso:

> *"Se pusieron cosas simbólicas del Renacimiento de Otello para que tuviera la parte clásica. Eran cosas del atrezzo del Teatro Pérez Galdós."*[2213]

La participación de Dámaso en esta producción causó una gran repercusión en los medios de comunicación, como así lo demuestran las críticas consultadas[2214], llegando hasta la Península referencias suyas[2215]. En ellas se destacan la utilización de las mencionadas estructuras metálicas, pero no hacen alusión en ningún momento a los distintos espacios escénicos que se representaron tras ellas en el montaje y que aparecen en el boceto escenográfico:

> *"(...)Con un fondo sin duda tan valiente como discutible de adecuación—armazones, practicables, esqueletos de metal, estructuras planteadas por José Dámaso, a las que*

[2212] http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf (28-12-2017 11:18)

[2213] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

[2214] LEPORELLO (01-03-1972), p. 5; CILLERO (01-03-1971), p.21; A.Q.P. (01-03-1971), p. 20.

[2215] FERNÁNDEZ CID (02-03-1972), p. 69; FERNANDEZ-CID (18-03-1972), p. 92.

Diego Monjo supo animar, dar cierto calor con la luz y el mínimo «attrezzo»—la versión de «Otello» discurrió por cauces de buena calidad (...)."[2216]

Sin embargo, también encontramos ellas enjuiciamientos dispares de gran significación debido al debate que se generó ya que no todos consideraron positiva su labor. En realidad, en el trasfondo de estas valoraciones se evidencia la complicación que suponía renovar desde un punto de vista escenográfico el género operístico debido al arraigado deseo de presentar estas producciones de una manera tradicional:

"(...) partiendo de la puesta en escena, un repujado de aciertos, vacíos, disonancias y sorpresas que en el total sólo se resumen en la curiosidad satisfecha de escuchar a Mario de Monaco. Y todo ésto empezando por la escenografía de José Dámaso que, en contrario de los esperado, hizo una decoración sin ese pretendido y casi obligado barroquismo que la pieza requiere, con unas estructuras sin significación, distrayendo antes que participando -y no había aquí cuestión de distanciación-y empobreciendo aún más una escena donde vestuarios y utillaje carecían ya de dignidad (...)."[2217]

¿De qué valía indicar las incidencias orquestales sobre las aglutinantes peligrosas de la improvisación, o del extraño tono que ofrecía en el escenario el esquemático decorado de Pepe Dámaso en contraste con un, vestuario tópico?[2218]

"(...)Excelente "puesta en escena" con una escena inicial muy bien conseguida de luminotecnia y efectos especiales y decorados inéditos en este Teatro, debidos al gran artista canario José Dámaso, cuyo cuarto acto, el más personal de todos, fue aplaudido al abrirse el telón (...). "[2219]

Todo ello nos demuestra que la participación de Dámaso fue bastante controvertida ya que defendía la utilización de los lenguajes y medios contemporáneos en un entorno que promulgaba todo lo contrario. En el encuentro que tuvimos con Dámaso, reflexionó sobre

[2216] FERNÁNDEZ-CID (02-03-1972), p.69.

[2217] CILLERO (01-03-1972), p. 21

[2218] A.Q.P. (01-03-1972), p. 20.

[2219] LEPORELLO (01-03-1972), p. 5.

esta participación que realizó hace más de cuarenta años y llegó a la conclusión de que había realizado una puesta en escena totalmente vanguardista:

> *"Fue una de mis grandes aportaciones ya que fue verdadera vanguardia. Estuvo protagonizada por Mario de Mónaco. Era un divo y muy conservador porque, como Alfredo Kraus, no admitía la vanguardia en escena. Lo que hice fue colocar una serie de estructura metálicas propias de la construcción sobre la escena. Entraban o salían en escena según el elemento dramático. Fue un decorado que rompió todos los esquemas convencionales. Todavía no sé cómo me dejaron hacerlo ni como el propio Mónaco lo permitió. Recuerdo que llegó a protestar por un problema con los focos y hasta se llegó a suspender una función."*[2220]

En definitiva, a pesar de su intento declarado de mantener el género operístico dentro de sus cánones tradicionales, fue imposible porque debía de respetarse así mismo. De modo que nos encontramos ante un montaje ambiguo de Pepe Dámaso en cuanto a que se mantiene la presencia realista de la ópera pero en el que imbuye su esencia al incorporar materiales no tradicionales sobre el escenario. Pero ello constituye el ejemplo más indiscutible e indudable de esta característica de su faceta como escenógrafo, como hemos destacado cuando analizamos su escenografía destinada a los géneros teatrales y dancísticos, y que lo convierten en un ejemplo más de la renovación escénica que se desarrolló en nuestro país a partir de la década de los sesenta.

[2220] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

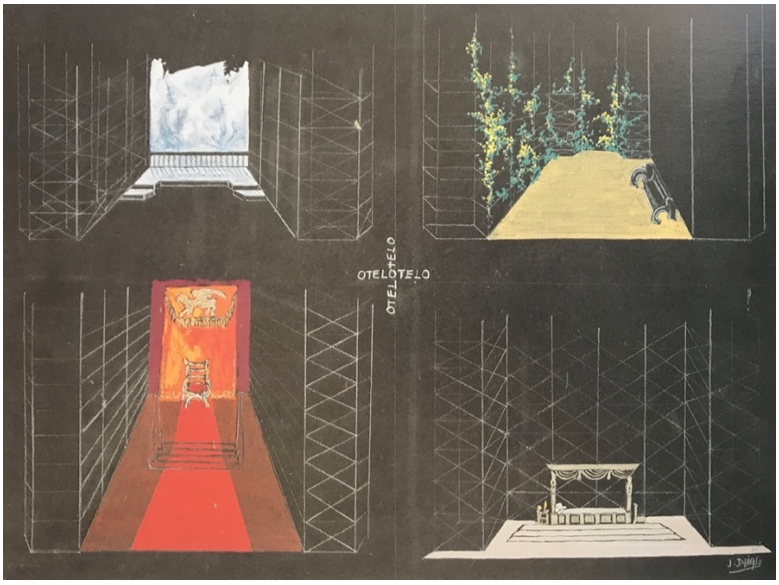


Fig. 126. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto escenográfico de Otello* de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito incluida en el V Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria de 1972. Extraída de VV.AA. (1996), p. 20.



Fig. 127. Dámaso, P. Cartel promocional de la producción de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito incluida en el V Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. 1972. Archivo Amigos Canarios de la Ópera de ACO.

Por último, creemos interesante incluir en este apartado las dos propuestas escénicas que realizó para la cantante Mary Sánchez (Las Palmas de Gran Canaria, 1934), quien es

reconocida como una más máximas representante del folclore canario de la pasada centuria.

La primera de ellas tuvo lugar en 1994, cuando Dámaso organizó una exposición antológica en el Castillo de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria con el título *Dámaso. Laberinto del tiempo,* cuyo clausura estuvo amenizado por el grupo *Mary Sánchez y los Bandamas* que presentaba su último disco con canciones inéditas del fallecido Néstor Álamo. Lo curioso es que la intérprete realizó el acto con un diseño del propio Dámaso que confeccionó[2221]. Se conservan fotografías del acto y el figurín del traje que lució la cantante [Figs. 128 y 129], que nos indica que se trata de una especie de túnica con turbante en la cabeza en el que predomina el blanco y con una clara inspiración marinera al tener incorporado una red y la sobreimpresión de un molusco.

La siguiente aconteció en 2007, cuando Dámaso se encargó del diseño del decorado de espectáculo homenaje *Mary, la más grande Gran Canaria* dedicado a la figura de la cantante y producido por diversas instituciones, como el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el Gobierno de Canarias, La Caja de Canarias, La Televisión Canaria y Salitre Organización Cultural. Su estreno se produjo trece de marzo en el Auditorio Alfredo Kraus[2222].

Dámaso accedió a participar en esta producción, que consistió en la interpretación de los éxitos de las cantantes, así como su colaboración con otras personalidades de la música, porque que consideraba que la figura de Mary Sánchez: *"(...)necesitaba una valoración intelectual, porque popular la tiene y le sobra (...)"*[2223]. Para ello realizó una escenografía en el que recurrió a la estética de la Escuela Luján Pérez:

[2221] (09-12-1994). <<Dámaso y Mary Sánchez, con sorpresas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15; O'SHANAHAN (12-04-1994), p. 13.

[2222] JURADO, A. (22-02-2007), p. 49.

[2223] A.S. (22-02-2007), p. 30.

"(...) Quiero arropar un poco Mary. Darle esa imagen indigenista, de Luján Pérez, con un Doramas por detrás, Felo Monzón y la escultura de Plácido Fleitas. Quiero que se luzca y darle misterio."[2224]

De este modo, nuestro artista, como resultado de sus propias reflexiones, consideró plantear la relación de Mary Sánchez con la estética de la Escuela, sin tener en cuenta que su carrera musical comenzó en los años cincuenta cuando participó en las revistas que Sergio Calvo dirigió y escenifico en el Teatro Cuyás. Ello no le supuso ningún reparo ya que la consideraba una las mayores representantes de la música canaria del siglo XX. Sin embargo, la crítica y las notas de prensa simplemente se centraron en subrayar el éxito del montaje y en la figura de la intérprete, aunque reconocen en todo momento la autoría del espacio escénico[2225] y publicaron algunas fotografías del montaje [Fig. 130].



Fig. 128. Dámaso, P. Reproducción del *figurín para Mary Sánchez*. 1994. Extraída de VV.AA. (1996), p. 64.

[2224] JURADO (22-02-2007), p. 49.

[2225] (13-03-2007). <<Mary Sánchez recibe hoy su homenaje en el Auditorio>>. *La Provincia-Diario de Las Palmas*, p. 53; GARCÍA SALEH (15-03-2007), p. 62.

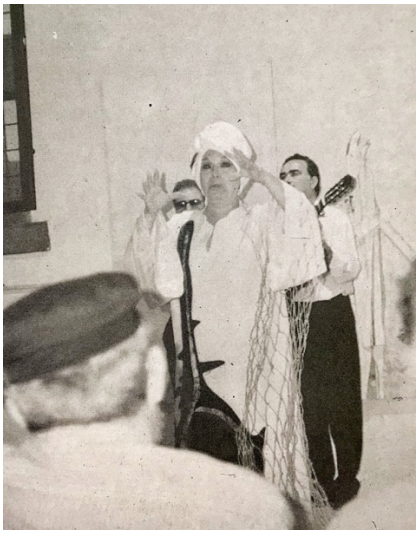


Fig. 129. Reproducción fotográfica de la clausura de la exposición antológica de Pepe Dámaso en el Castillo de la Luz en el que Mary Sánchez actúo luciendo un traje diseñado por el mencionado artista. 1994. Extraída de VV.AA. (1996), p. 65.



Fig. 130. Reproducción fotográfica de la producción *Mary, la más grande de Gran Canaria* con decorado de Pepe Dámaso. 2007. Extraída de GARCÍA SALEH (15-03-2007), p. 62.

c. La excepcionalidad de Mario Vanarelli

Según consta en los carteles promocionales, el resto de los decorados de los distintos títulos del mencionado *V Festival* fueron responsables de Enrique Ferri[2226], en los que imprimió un marcado carácter tradicional de corte realista[2227] como lo evidenció la crítica del momento:

> *"(...) Partamos de una puesta en escena a la manera tradicional en las artes de la escenografía, aceptable, con un vestuario que pudo gozar de mayor cuido y donde la iluminación de los primeros términos en el tercer acto estuvo deficiente, aunque pronto corregida (...)."*[2228]

> *"(...)En cuanto al montaje huelga decir que la monumentalidad que requiere la pieza brilló por su ausencia. Canijo espectáculo depauperado no sólo por la modestia decorativa o la limitación de los figurantes (...) sino por la rutina en en el juego escénico, la simplicidad en vestuario y attrezzo v hasta por la elementalidad de los efectos. Viable, discreta la luz fila como servicio en la decoración. (...)"*[2229]

Consideramos relevantes estas apreciaciones porque por primera vez hallamos toda una serie de críticas que desaprueban de manera generalizada una puesta en escena obsoleta y anclada en el pasado. Aunque no fueran conscientes en el momento, es más que probable que el trabajo de Dámaso sirviera de punto de inflexión para demandar una mayor modernidad escénica o, al menos, una mayor preocupación por parte de los organizadores en la puesta en escena de sus producciones.

No obstante, y a pesar de la denuncia pública de insuficiencia escénica que presentó el festival, los dos siguientes, celebrados en 1973[2230] y 1974, contaron con decorados

---

[2226] <<Cartel del V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (06-02-1972). *El Eco de Canarias*, p. 27; << Cartel de Sanson y Dalila para V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera (10-03- 1972). *El Diario de Las Palmas*, p. 11.

[2227] CILLERO (03-03-1972), p. 22;

[2228] CILLERO (07-03-1972), p. 24.

[2229] CILLERO (12-03-1972), p. 22

[2230] Este festival tuvo la peculiaridad que contó con la presencia de los llamados *Príncipes de España*: don Juan Carlos y doña Sofía.

alquilados a la empresa EFEMA[2231]. Ello supuso la continuación del desagrado de una parte importante de la crítica, que llegó incluso a demandar la participación de artistas canarios en la elaboración de las escenografías:

> *"(...) Tampoco han sido felices los decorados y trajes para este Boston, donde se integran las rocosas montañas con el aire palaciego, y el director debió requerir otra cosa a la casa Efema. Desde luego, no nos sirve la mesa y silla y cortina del segundo cuadro del tercer acto para el que el libreto nos dice «Suntuoso gabinetto del Conté» (...)."*[2232]

> *"(...)La puesta en escena, y pese a la soberbia decoración de EFEMA, dejó que desear en muchos momentos (...)."*[2233]

> *"(...) echamos de menos un montaje propio, original. Los decorados alquilados, en algún momento herían al espectador. No debe olvidarse la valiosa experiencia del montaje del Otello de Dámaso. La escenografía no es cuestión de dinero sino de imaginación y me parece que en Canaria tenemos muy buenos pintores que esperan la oportunidad de desarrollar su capacidad escenográfica. Creo que en la mente de los organizadores está dar el debido realce a este extremo, sin el cual la ópera no será el espectáculo total que la ha convertido en una de las formas artísticas más vivas del presente."*[2234]

Lo cierto es que no volvió un artista canario a ser el responsable de las escenografías de los festivales que ACO promovía hasta la década de los noventa cuando contaron a Ramón Sánchez Prats, como veremos en el siguiente capítulo. No obstante, ello no quiere decir que no respondieran a estas demandas, sino que lo hicieron recurriendo a artistas extranjeros.

[2231] LEÓN BARRETO (24-03-1974), pp. 4-5.

[2232] CILLERO, A.(27-03-1973), p. 28.

[2233] A.Q.P. (15-03-1974), p. 11.

[2234] SAAVEDRA (11-04-1973), p. 6.

En 1973 ACO nombró a Tito Capobianco[2235] como director artístico del *Festival de Ópera*[2236], quien inició uno de los períodos más brillantes en la historia de los festivales ya que apostó por la creación propia de todos los aspectos que constituían una producción operística. El resultado se materializó en el desarrollo de los montajes más espectaculares que se recuerdan del evento operístico a lo largo de toda su trayectoria. Fue una medida ambiciosa por parte de ACO por renovar la organización[2237] y estética del *Festival* en un claro intento de ganar una mayor repercusión internacional:

> *"(...) Los montajes escénicos de Capobianco influyeron sin duda en el gusto y la concepción de la ópera de esta ciudad, aunque quizá fuera demasiado ambiciosos si tenemos en cuenta las condiciones presupuestarias de la ópera en Las Palmas. (...) actuaron destacados cantantes, como Joan Sutherland (María Estuardo) y Birgit Nilsson (Floria Tosca). La participación de la Orquesta y Coros de la Universidad de Michigan puede dar una idea del tremendo esfuerzo económico que hubo de realizarse en estos años. Los déficit alcanzaron varios millones de pesetas, poniéndose en peligro la continuidad del Festival Las Palmas (...)."*[2238].

Entre los diferentes personalidades que contó Capobiando para la organización de los Festivales, recurrió al también argentino Mario Vanarelli (Buenos Aires,1917-2005) como responsable de los aspectos escenográficos[2239].

[2235] Nacido en la ciudad argentina La Plata en 1931, es un destacado e internacional director de ópera que ha conseguido labrarse una reputada trayectoria al trabajar en los más importantes teatros del mundo, como el Teatro Argentino de la Plata, el Teatro Colón, en la Ópera Metropolitana de Nueva York o en la New York City Opera , por citar alguno. Además, también fue director artístico del Festival de Ópera de Cincinnatti (1961-1965), del Festival de Ópera de San Diego (1976-1983) o de la compañía de ópera de Pittsburgh (1983-2000).

[2236] << Tito Capobiando, Director General de la Ópera de Las Palmas>> (15-07-1973). *La Provincia*, p. 6.

[2237] Ejemplo de ello es el cambio del nombre (durante su estancia se llamó *Festival Las Palma*s) y su interés por la creación de unos coros propios, una escuela de canto, ballet y teatro, becas de formación, la reforma de la propia sede del festival y la posibilidad una Escuela y taller de confección de escenografía y vestuario. Véase: A.C. (20-07-1973), p. 32; CILLERO (02-08-1973), p. 32; A.C. (28-08-1978), p. 27; .L.B. (20-07-1973), p. 13.

[2238] SAAVEDRA (1998), p.3137.

[2239]A.C. (28-08-1978), p. 27.

No cabe duda que todos ellos eran unos completos desconocidos en la sociedad canaria de los setenta, a pesar de sus dilatadas carreras[2240]. Pero a partir 1973 sus nombres fueron apareciendo con cierta regularidad en la prensa hasta constituir entre 1975 y 1976, en el *VIII*[2241] y *IX*[2242] *Festival Las Palmas*[2243], los años dorados de esta celebración del *bel canto* y que han sido denominados por la investigadora Isabel Saavedra como el *Bienio Capobianco*[2244].

Para darse a conocer, Vanarelli concedió algunas entrevistas donde reflejó su estética e ideología escenográfica, su creencia en la vocación como principal argumento para dedicarse al teatro y su opinión sobre la constante crisis de la ópera[2245]. Aspectos fundamentales para conocer su concepto escénico y capacidad artística e intelectual como escenógrafo:

> *"(…) Es como el teatro, que se dice que está en crisis desde que tengo uso de razón. En realidad todo depende de como se haga. La ópera necesita de grandes realizaciones como las que hacen Zefirelli, Visconti o Capobianco: ellos recrean la ópera. Y si no es así, yo comprendo que la cosa pueda perder interés porque los libretos se basan sobre cinco o seis grandes temas que están ahí escritos desde tiempos remotos: El Quijote, La Odisea, la Divina Comedia… Es decir, depende de cómo se recree (…). En realidad no hay nada nuevo. A mí me encanta tomar las más viejas técnicas creadas desde 1450 en Italia que siguen constituyendo un asombro para el espectador. No veas cómo el público, a veces, te agradece la utilización de un truco ingenuo que llega a descubrir, e incluso aplaude. De todas formas, en teatro nunca se sabe qué puede pasar (…)."*[2246]

[2240] << Tito Capobiando, Director General de la Ópera de Las Palmas>> (15-07-1973). *La Provincia*, p. 6; A.C. (28-08-1978), p. 27; CILLARES (02-08-1973), p. 32;

[2241] Se representaron los títulos de *María Estuardo* de Donizetti, *Tosca* de Puccini, *Macbeth* de Verdi, *Otello*, de Verdi y *Los Cuentos de Hoffman* de Jacques Offenbach.

[2242] Se representaron los títulos de *Requiem* de Verdi, *Simon Boccanegra* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart, *La Bohéme* de Puccini y *Ana Bolena* de Donizetti.

[2243] Durante estos años se redujo su nombre a Festival Las Palmas, pero a partir de 1977 volvió a su denominación habitual de Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.

[2244] SAAVEDRA ROBAINA (1999), pp. 653-239.

[2245] O'SHANAHAN (06-04-1975), p. 38.

[2246] O'SHANAHAN (06-04-1975), p. 38.

Obviamente, debido a que se escapa de nuestra investigación toda su producción, tan solo nos centraremos en su trabajo en el octavo y noveno *Festival*, pero conviene que conocer su trayectoria para poder llegar a comprender la magnitud de su importancia e impronta en la Historia de la creación escenográfica canaria.

Según la autora Cora Roca[2247], Mario Vanarelli (Buenos Aires, 1917-2005) de padre italiano y madre española, realizó su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova donde se graduó como Escenógrafo y Profesor de escenografía. Parece ser que Rodolfo Franco, en su tercer año de estudios, le nombró Jefe del taller de escenografía del Teatro Odeón. Amplió su formación en Estados Unidos y Europa. Llegó a ejercer la cátedra de Escenografía en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (1956-1960) y fue profesor en la citada escuela entre 1969 y 1976. Asimismo, fue miembro del Consejo Directivo (1962-1963) y Director técnico (1971-1973) del Teatro Nacional Cervantes y formó parte también de la Comisión Directiva del Teatro General San Martín (1962-1963). No cabe duda, que todos estos cargos, acabaron influyendo en su defensa del reconocimiento artístico de los escenógrafos, participando activamente en la *Sociedad Argentina de Directores Escenógrafos* y en la *Sociedad Argentina de Escenógrafos*.

Trabajó con importantes personalidades del mundo del teatro y su carrera se vio reconocido con numerosos premios, abarcando su producción tanto para el diseño de escenografías y vestuario para teatro, danza y ópera, como para producciones cinematográficas y televisivas.

La mencionada autora recogió una cita de Angelica Linares, escenógrafa y pupila-ayudante de Vanarelli, quien afirmó:

> *"(...) El maestro era un gran creador, él convertía el escenario en una caja mágica donde todo era posible, y más allá de lo visual, su técnica era prodigiosa para producir cambios de escena, a veces a vista del público, facilitando con ingenio los requerimientos de la*

[2247] ROCA (2015), pp.135-165.

puesta. Tiempo después, pasé a ser su asistente, y coordinaba la realización de sus decorados, además de pintarlos, y fue un posgrado invalorable (…).”[2248]

Todas estas declaraciones son de gran ayuda puesto que indican el perfil del argentino en cuanto a la puesta escénica se refiere. De este modo, podemos afirmar que en lo que a las producciones operísticas se refiere, prefiere el concepto de gran y pomposa representación, donde desde un punto de vista técnico hace gala de la utilización de técnicas escénicas propias del pasado. A medida que avancemos podremos dilucidar hasta qué punto Vanarelli recurre a la tradición y, al mismo tiempo, a los nuevos medios técnicos, puesto que no debemos de olvidar que su trabajo en Canarias tiene lugar a mediados de los setenta.

Hemos podido averiguar a través de las fuentes hemerográficas con total exactitud el tiempo del proceso creativo de construcción de los decorados y el conjunto de las personas que colaboraron con Vanarelli, puesto que en el momento en que se trasladó a la isla en los primeros días del mes de marzo de 1975 le acompañaron toda una serie de artistas especializados en la escenografía:

“Se encuentran en la isla cuatro escenógrafas argentinas, tituladas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires, que forman parte del equipo técnico que tendrá a su cargo la confección de los decorados para la próxima temporada de Ópera. Se trata de Norma Giraldez, Cristina Criscola, Hílela Perna e Inés Rodríguez Leroux, que llegaron el pasado sábado en compañía de Mario Vanarelli, director técnico del Festival de Las Palmas 1975 y Decano de la Escuela (…).”[2249]

Además de este equipo traído de Argentina, se unieron un pintor y dos tramoyistas de origen madrileño, dos carpinteros canarios y un grupo alumnos de pintura de la Escuela Provincial de Bella Artes que colaboraron con la excusa de aprender un nuevo oficio artístico[2250].

[2248] ROCA (2015), p, 137.

[2249] <<En marcha la escenografía del Festival de Ópera>> (05-03-1975). *La Provincia*, p. 8

[2250] <<En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas>> (25-03-1975). *La Provincia*, p.7.

Según los datos recogidos comenzaron a a trabajar en la construcción de los decorados a partir del cuatro de marzo de forma intensiva y de manera diaria desde las ocho y media de la mañana hasta las seis de la tarde[2251]. De modo que si la primera representación del festival fue a finales de abril[2252], el tiempo total para la construcción de los mismos sería de unos dos meses de forma aproximada.

Todo este equipo se concentró en un almacén de fruta ubicado en el llamado Cortijo de San Ignacio, ubicado en el municipio de Telde, convirtiéndose en un auténtico Taller de Escenografía[2253], al mismo tiempo que el personal del almacén trabajaba en sus propias labores[2254]. Es importante decir que la participación de Vanaralli en este equipo está vinculada a la supervisión ya que nada más llegar a la isla se marchó a Sydney para atender otros compromisos profesionales al poco tiempo de traer a su equipo argentino.

Por otro lado, además de estos datos vitales para conocer el proceso creativo, también sabemos los materiales que se utilizaron para la construcción escenográfica:

> *"(...) Acabada la zafra, en la gran nave sólo media docena de chicas empaquetando pepinos, y al fondo todo el equipo. Parece un taller de carpintería, pero en realidad la madera es aquí el "elemento menos "noble" de los que intervienen en la decoración de todo el aparato escenográfico de la temporada de ópera. Este extraño taller de carpintería es al tiempo como una clase de modelado, pero no se ve el barro por parte alguna, sino al estuco o polietileno expandido; que dicho así suena a chino pero que no es otra cosa que el material que utilizan los japoneses para envolver los aparatos de radio y de tocadiscos, esa especie de esponja dura de color blanco y con menos peso que un niño en volanda, que tiramos al cubo de la basura. (...)"*[2255]

Todas las obras representadas contaron con decorados basados en los bocetos de escenografías de Vanarelli, menos para el título de *Macbeth* que se construyó siguiendo

[2251] <<En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas>> (25-03-1975). *La Provincia*, p.7.

[2252] CILLERO (29-04-1975), p. 16.

[2253] <<En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas>> (25-03-1975). *La Provincia*, p.7.

[2254] <<En marcha la escenografía del Festival de Ópera>> (05-03-1975). *La Provincia*, p. 8.

[2255] O'SHANAHAN, A. (06-04-1975), p. 38.

el diseño de Carl Tom (Nottinghamshire, 1927-Hertfordshire, 1999)[2256]. En total, se hicieron:

> *"(...) dieciséis decorados. Cuatro para <<María Estuardo>>, que a su vez tiene cinco cambios; tres para <<Tosca>>; cuatro para <<Otelo>> y otros cuatro para <<Los Cuentos de Hoffman>>. En cuanto al <<Macbeth>>, es un único decorado que permite doce cambios por la movilidad de los elementos (...)."*[2257]

Otra singularidad de este festival fue la publicación por primera vez de los bocetos de escenografías de los montajes *Macbeth*[2258], *Tosca*[2259] y de *Otello*[2260]. Aunque su reproducción son de muy mala calidad, tenemos la suerte que en el estudio de Cora Roca se producen algunos de los diseños del argentino[2261] [Figs. 133, 134 y 135]. Desde un punto de vista estilístico, se tratan de escenografías figurativas que denotan una clara preocupación por la perspectiva y que, de un modo romántico, parece recrear un ambiente real en un claro intento de seguir las acotaciones de los autores de los libretos.

Cabe destacar que uno de los aspectos escénicos más extraordinarios que tienen lugar en este momento fue que utilizaron:

[2256] Formado en la Royal College or Art de Londres, es uno de los escenógrafos más destacados de Reino Unido cuya ideología escénica se vincula con la vanguardia y con el intentó de reflexionar sobre el espacio espacio escénico, como lo prueba su boceto de escenografía de *Macbeth* del *VIII Festival Las Palmas*. También trabajó también en numerosas producciones internacionales, como EE.UU o en la Staatsoper de Viena. Logró numeroso reconocimientos, como la Orden del Imperio Británico o el norteamericano y premio teatral *Tony* en 1970. Por tanto, la participación de su propuesta escénica en el *Festival* supuso la difusión de uno de los artistas escenográficos más importantes del panorama internacional.

[2257] O'SHANAHAN, A. (06-04-1975), p. 38.

[2258] <<En marcha el montaje de Macbeth, de Verdi>> (08-03-1975). *El Eco de Canarias*, p. 9.

[2259] <<Para el próximo Festival de Ópera de Las Palmas. Confeccionado el boceto escenográfico para la ópera Tosca, de Puccini>> (22-03-1975). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

[2260] << La escenografía y el reparto de Otello del Festival de Las Palmas, a punto>> (11-04-1975). *El Eco de Canarias*, p. 31.

[2261] ROCA (2015), pp.139-165.

"(...)—por primera vez en la isla— las proyecciones cotí objeto de crear efectos especiales en el decorado, dando así una mayor riqueza y profundidad de campo (...)".[2262]

A pesar de todo este despliegue informativo sobre las escenografías del festival, las críticas de los montajes[2263], en general, no presentan descripciones sino valoraciones y enjuiciamientos positivos relacionados con la gran calidad escenográfica de las distintas representaciones. Tomemos como ejemplo unas de las críticas para *Tosca:*

"(...) El verismo, en este aspecto, se podía tocar, porque en este aspecto de la teatralidad Capobianco y Vanarelli, director de escena y escenógrafo, respectivamente, se han preocupado, sobre todo de crear el "climax" preciso de la ópera. Lo han hecho siguiendo las pautas y las acotaciones de Illica, Giocosa y del propio Puccini, pero condensando todos los factores en juego en un gran subrayado de la acción. Y en este aspecto habría que hablar más detenidamente —si el espacio nos lo permitiera— de las contrastaciones del primer acto, agitado, premonitorio de los horrores que van a seguir, y de esa ansiedad en contrapunto con los toques de humor; o del sobrecogedor ámbito, todo en rojo, del despacho de Scarpia, en el segundo, o de los efectos de luces sobre la desolación pétrea del castillo del tercero (...)." [2264]

Como vemos, es una crítica donde se exalta el carácter realista de la escenografía, la magnitud del decorado y las sensaciones que les produce la iluminación y su colorido. Aunque el caso de *Macbeth* fue totalmente distinto puesto que además de estas reflexiones [Figs. 131 y 132], contamos descripciones sobre los decorados:

"(...)El espacio escénico va descubriendo todo el proceso agónico que pesa sobre los personajes. Y la escenografía, presidida por esa enorme corona que marca, en sus movimientos ascendentes y descendentes, los altibajos de la conciencia y remordimientos de Macbeth, tiene, en su cambiante movilidad, en su protagonismo —protagonismo de luces, de colores sugeridos en una gama amplia de connotaciones, las sombras

[2262] <<En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas>> (25-03-1975). *La Provincia*, p.7.

[2263] A.Q.P. (30-04-1975), p. 7; A.Q.P. (02-05-1975), p. 6; CILLERO (29-04-1975), p.16; CILLERO (29-05-1975), p.31; CODAX (30-04-1975), p.13; CODAX (07-05-1975), p. 13; CODAX (22-05-1975), p. 13; CODAX (29-05-1975), p. 13.

[2264] A.Q.P. (07-05-1975), p.5

espectrales, etc.— toda la fuerza de un expresionismo teatral que surge de los símbolos. Es una escenografía que va cerrando toda posibilidad de salida al personaje hasta dejarlo sin escape posible, hasta dejarlo prisionero de sus culpas y de sus debilidades, y aplastado al final por esa corona —"vil corona"— que había ambicionado y usurpado. Una lección, en fin, de cómo se hace teatro, de cómo debe hacerse la ópera si se quiere que ésta tenga verdadera trascendencia más allá de sus valores musicales, o, más precisamente más allá del carisma *—que hasta ver lo que hace Capobianco era exclusivo— de los cantantes (...).''*[2265]

En realidad, esta escenografía de Carl Tom, única sobre el escenario, fue la que mayor expectación causó entre los aficionados y especializados del *Festival*. Probablemente por ser la más vanguardista, puesto que reinterpretó el ambiente escénico del libreto al no seguirlo fielmente. De ahí que se proporcionara a la prensa antes de su representación cuál era y cómo estaba construido el principal elemento escénico del montaje:

"(...)la corona real es un factor constantemente presente en el escenario, bien arriba o abajo. Una enorme corona realizada a base de resina polyester que se usa para reparar cascos de barcos. Una serie de módulos unidos formando un círculo(...).''[2266]

Tras la finalización del *Festival*, se llevó a cabo una valoración en la prensa sobre el mismo. Se consideró que había supuesto un punto de inflexión en la organización y alcanzado la misma altura en calidad que el resto de festivales de ópera nacionales. En los aspectos escenográficos, se llevó un nuevo repaso por los distintos decorados considerándose los de *Macbeth* los más conseguidos desde el punto de vista escénico y los de *Otello* los más banales. Pero, dejando de lado estas valoraciones, se repara que:

"(...) todo esto crea dos cosas importantes: un "patrimonio" escenográfico que es propiedad del Festival y que podrá rendir muy largamente; y también una escuela, un modo de hacer escena y de trabajar con sus elementos. Esto estaba en la base de la constitución del Festival y, visto lo visto, es factor del máximo interés: una actividad que queda, una enseñanza que puede y debe fructificar(...).''[2267]

[2265] A.Q.P. (15-05-1975), p.5

[2266] O'SHANAHAN, (06-04-1975), p. 38.

[2267] CODAX (01-06-1975), pp. 6-7.

Sin duda alguna, ello significa que por primera vez se reflexiona sobre la importancia de los decorados como uno de los elementos indispensables a la hora de montar un espectáculo de ópera. Probablemente fuera el resultado de la gran dedicación que en esta ocasión se prestó a la escenografía. No debemos de olvidar que difundieron por primera vez, y de una manera especial, todo el proceso y tiempo creativo que supuso la construcción de las escenografías así como la publicación de los bocetos de escenografías, los materiales constructivos que se utilizaron y se reconocieron a todas las personas que participaron en su confección. Así que con ello se logró concienciar de su importancia como elemento indispensable de los montajes operísticos.

Tales circunstancias supuso uno de los mayores logros de este festival puesto que se alcanzó el estatus, la valoración y la consolidación artística que antes no gozaban los decorados, así como la autoría de los mismos[2268]. Es cierto que continuaron las escenografías de influencia realista, pero se hicieron con algunas innovaciones técnicas, como las utilizaciones de proyecciones; y también que se mantuvo la preeminencia de las valoraciones musicales sobre las descripciones de los decorados en las críticas, aunque a diferencia de los anteriores festivales en esta ocasión contamos en con amplios comentarios y noticias en la prensa sobre la puesta en escena, situación que antes no ocurría.

[2268] Situación que no ha de extenderse con la autoría de los figurines ya que no aparecen en los carteles promocionales que aparecen en la prensa. Véase, por ejemplo, el cartel publicado en la página nueve de 30-04-1975 en el diario *La Provincia*.

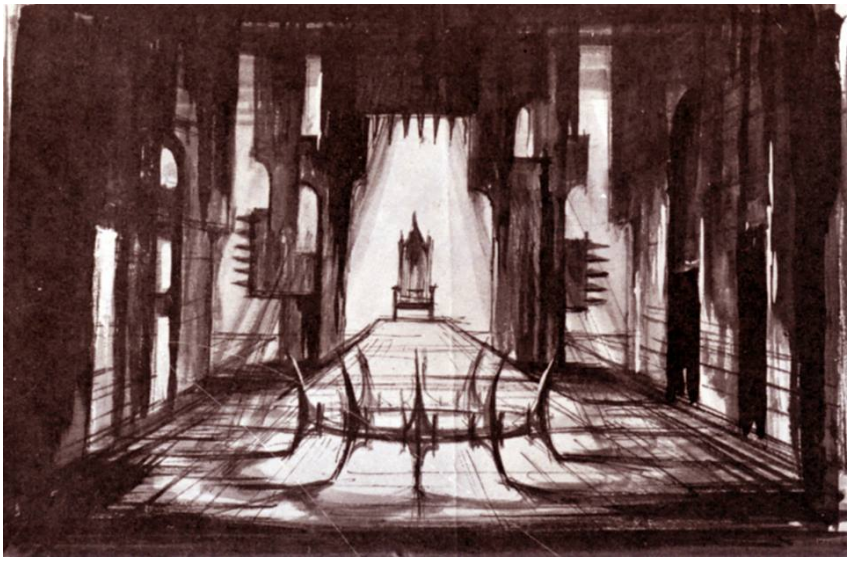


Fig. 131. Tom, C. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Macbeth* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave y Andrea Maffei incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Fuente: https://www.facebook.com/215467060714/photos/a.10150778427275715.461480.215467060714/10152324223995715/?type=3&theater (28-12-2017 13:29).

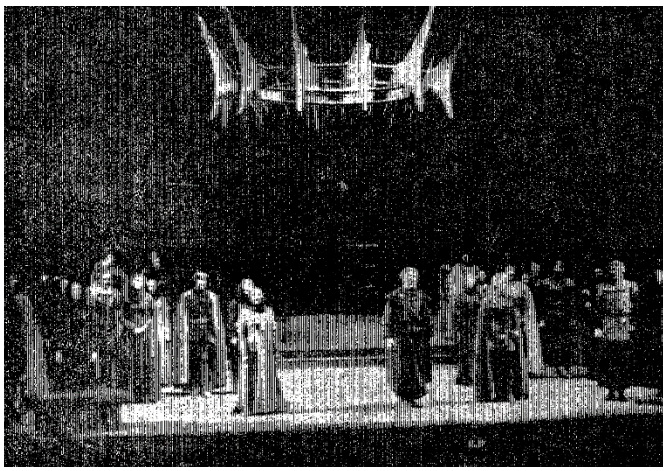


Fig. 132. Reproducción fotográfica de la producción *Macbeth* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave y Andrea Maffei con decorado de Carl Toms incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas* de 1975. Extraída de <<Premios de la crítica al Festival Las Palmas 1975>> (05-06-1975). *La Provincia,* p. 12.



Fig. 133. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Tosca* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 157.



Fig. 134. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Tosca* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 157.



Fig. 135. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción María Estuardo* de Gaetano Donizetti y Giuseppe Bardari incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 158.

El *IX Festival Las Palmas* de 1976, fue organizado por el mismo equipo del año anterior, manteniéndose, por tanto, el mismo espíritu. Aunque en esta ocasión se planteó el negocio de la coproducción de los decorados montados con otros teatros con la intención de abaratar los costes económicos. Ello explica que se presentaran en la capital grancanaria, Hans de Roc, director del Teatro de la Ópera de Ámsterdan, y Peter Hemmings, director del Teatro de Ópera de Escocia, para reunirse con la directiva de ACO y con Tito Capobianco[2269]. Finalmente, se llegó a un acuerdo:

> *"(...) Por primera vez en España se ha concretado la coproducción de una ópera entre tres países. Se trata de la nueva producción de "Simón Boccanegra" de Guiseppe Verdi entre Los Amigos Canarios de la Opera, la Opera Escocesa de Glasgow y la Opera de Amsterdam (...). La producción cuyos decorados se realizan íntegramente en Las Palmas*

[2269] <<Se confirma la doble función del Requiem de Verdi>> (17-01-1976). *El Eco de Canarias*, p.8.

y el vestuario en Londres, se estrenará en esta ciudad el 21 de abril de 1976, en Holanda en 1977 y en Glasgow en 1978 (...).”[2270]

No sabemos si se haría por primera vez en España la producción de una obra con otro teatro extranjero, como afirmaba Capobianco[2271], pero sí que era la primera coproducción llevada a cabo por ACO, motivada, fundamentalmente, por las dificultades económicas y que hizo poner fin a este momento de apogeo del Festival.

Dejando de lado este acontecimiento, el resto de los preparativos del festival comenzaron con la llegada de Vanarelli y su equipo:

“(...) El próximo martes llegarán a la isla diez componentes del equipo técnico encargado de la, confección de los decorados. Son —al igual que al año pasado— titulados en la Escuela de Bellas Artes, y adscritos al Teatro Colón de la capital bonaerense. Trabajarán en un almacén de La Minilla en la realización de los diversos elementos. Ayer mismo llegó a la isla —de regresó de la capital argentina— el director técnico Mario Vanarello (...).”[2272]

Este equipo estuvo compuesto por veintidós personas:

“(...) 8 de ellas expertos profesionales pertenecientes a su equipo de trabajo de Buenos Aires y, en realidad, de todo el mundo. A sus inmediatas órdenes está Oscar Pizaranto, como asistente técnico, más 3 especializados pintores de escena. También le asisten unas jóvenes, expertas en el arte de la escultura y la elaboración de formas arquitectónicas con escayola. Catorce personas más, canarios, son profesionales de la tramoya del teatro y carpinteros que se especializan en las artes de la escenografía (...).”[2273].

Se construyeron un total de veintidós escenografías, un mayor número que el año pasado:

[2270] <<Simon Bocanegra, se montará en coproducción de tres países>> (30-01-1976). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

[2271] <<Intensos preparativos para el Festival de Ópera>> (17-01-1976). *La Provincia*, p. 6.

[2272] <<Intensos preparativos para el Festival de Ópera>> (17-01-1976). *La Provincia*, p. 6.

[2273] <<Intensa actividad escenográfica ante el festival de Las Palmas de Ópera>> (03-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 30.

"(…) *En el presente año hay mayores dificultades, por el volumen de realización, ya que "Simón Bocanegra" lleva seis decorados; "Ana Bolena" lleva otros seis; "La Boheme" son tres decorados, y siete decorados los de "Don Juan". (...)"*[2274]

Como ocurrió la anterior vez, también se volvieron a publicar algunos bocetos escenografías de los montajes en la prensa: *Requiem* [2275], *Simón Boccanegra*[2276], *La bohème*[2277] y *Ana Bolena*[2278], que reproducen las mismas características estilísticas que las del anterior festival [Fig.136 y 137].

Cabe destacar que la escenografía que causó en esta ocasión una mayor expectación fue la de *Simón Bocanegra* debido a su exportación a los otros dos países. De ahí que antes de ser representada la obra, conste en la prensa una descripción pormenorizada de su decorado:

"(…)*En lo que se refiere a "Simón Bocanegra" observamos que el escenógrafo conserva una estructura permanentemente, sobre la que unos elementos cambiantes —arcos, escaleras, incluso cierta alteración en el pavimento— operan el cambio de lugar. Se ha estudiado muy bien tanto el personaje y su peripecia como la arquitectura y urbanística de la Genova del siglo XIII, en la que es frecuente las paralelas de la decoración de las fachadas, la raya horizontal (...)."*[2279]

Pero como pasó en el anterior festival, aunque haya una mayor atención a los decorados en las críticas[2280], no encontramos en ellos una descripción sino que se estima de forma

[2274] <<Intensa actividad escenográfica ante el festival de Las Palmas de Ópera>> (03-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 30.

[2275] <<Se confirma la doble función del Requiem de Verdi>> (17-01-1976). *El Eco de Canarias*, p.8.

[2276] <<Intensos preparativos para el Festival de Ópera>> (17-01-1976). *La Provincia*, p. 6.

[2277] <<El decorado de La Bohéme>> (14-04-1976). *La Provincia*, p. 7

[2278] <<El decorado de Ana Bolena>> (05-05-1976). *La Provincia*, p. 6.

[2279] <<Intensa actividad escenográfica ante el festival de Las Palmas de Ópera>> (03-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 30.

[2280] <<El público se volvo en la segunda de Simón Boccanegra>> (24-04-1976). *La Provincia*, p.6.; A.Q.P. (17-04-1976) , p. 18; A.Q.P. (29-04-1976), p. 9; A.Q.P. (06-05-1976), p. 7; A.Q.P. (13-05-1976), p.9; CODAX (22-04-1976), p. 12; CODAX (13-05-1976), p. 12; GUIDO (18-04-1976), p. 28; GUIDO (22-04-

positiva todo el montaje escénico atendiendo nuevamente a las sensaciones, al colorido que produce la iluminación y a la correcta ambientación histórica de las escenas; lo que en cierto modo nos refleja el alto interés y la gran expectación que generaban entre los críticos los decorados de cada uno de los montajes.

En definitiva, como hemos podido comprobar, la puesta en escena que desarrolló Vanarelli es totalmente ecléctica. Por un lado, las fuentes hemerográficas, los bocetos escenográficos y las fotografías consultadas nos demuestra que desarrolló decorados corpóreos y utilizó aspectos tecnológicos de corte moderno, como iluminación eléctrica y proyecciones. Y por el otro, también nos indican que contribuyó a la creación de una puesta en escena donde intentó recrear la realidad sobre el escenario, basándose en el intento de seguir las acotaciones de los autores de los libretos[2281]. Con él culminó un proceso de preocupación sobre el espacio escénico y la presentación visual de las ópera que fue *in crescendo* en los *Festivales de Ópera* pero que no terminó de asentarse en la gestión de ACO, como podremos comprobar en el siguiente apartado.

1976), p. 27; GUIDO (06-05-1976), p.29; GUIDO (13-05-1976), p. 32; RAMÍREZ, J.L. (18-04-1976) , p. 12.

[2281] No hay más que comparar los bocetos de escenografía incluidos de de *Tosca, María Estuardo* o *La bohème* con las acotaciones de libretos que hemos consultados. Disponible en: http://www.librettidopera.it/zpdf/tosca.pdf (28-12-2017 14:00); Disponible en: http://www.librettidopera.it/zpdf/mastuarda.pdf (28-12-2017 14:06); Disponible en: http://www.librettidopera.it/zpdf/boheme_p.pdf (28-12-2017 14:02)



Fig. 136. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el IX *Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de https://www.facebook.com/215467060714/photos/a.10150778427275715.461480.215467060714/10151754545600715/?type=3&theater (28-12-2017 13:39).



Fig. 137. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el IX *Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de ROCA (2015), p. 160.



Fig. 138. Reproducción fotográfica de la producción *Ana Bolena* de Gaetano Donizetti y Felice Romani incluida con decorado de Mario Vanarelli incluida en el I*X Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de AA.VV. (2017), p. 86.

d. La revitalización de Ángel Colomina.

Pese al éxito de crítica y público, la celebración del *IX Festival de Ópera* supuso el final del *Bienio Capobianco* y el inicio de una de las mayores crisis financieras de la historia de ACO ya que la inversión realizada durante los dos últimos años había sido mucho más elevada que los ingresos generados. Tan grave fue la situación que se llegó hasta rumorear la supervivencia del festival:

> "(…) *En este momento no sabe nadie si tendrá continuidad. La preocupación es general entre los aficionados de Las Palmas y particularmente los socios, que durante todo este tiempo han contribuido puntualmente al mantenimiento del espectáculo de sus preferencias e ignoran las posibilidades de seguir adelante (…).*"[2282]

No cabe duda que el debate estuvo servido en los distintos medios de comunicación sobre cómo se debía solucionar el problema y sobre cómo debería gestionarse ACO desde un punto de vista administrativo[2283]. La prensa llegó a declarar la posibilidad de una disminución de los medios escenográficos y la reutilización de los ya existentes, así como

[2282] CODAX (16-05-1976), p. 6.

[2283] CODAX (16-05-1976), p. 6.

la reducción de la calidad del elenco y del número de las representaciones en los próximos festivales[2284].

Sin embargo, lo que realmente llama la atención en toda esta polémica es que se llegara a proponer el sacrificio de las escenografías para la continuidad del *Festival* a través de dos modelos. Por un lado a través de lo que denominaron como *modelo socialista*, que se basaría en el alquiler de decorados a teatros de los países del Este que en su momento estaban bajo la órbita del poder comunista de la Unión Soviética:

> *"(...)La experiencia ha sido positiva en España. El teatro del Liceo de Barcelona y la Opera de Madrid han <<importado>> en ocasiones los conjuntos completos de los teatros de ópera estatal de determinados países del Este (...)."*[2285]

Y, por el otro, como el *modelo concierto*, que supondría la erradicación total de la escenografía y del drama en beneficio de la preeminencia total a la voz y la música:

> *"(...) Sería un ejercicio de austeridad por parte del público; austeridad, digo, en cuanto al disfrute de los valores visuales y dramáticos, (...) La ópera en concierto se ha dado y se da con muchísima frecuencia en el mundo, y esto sin evocar las ocasiones en que un teatro tiene que renunciar al montaje escénico por huelga de operarios y ofrece los títulos programados y vendidos a base de la mera presencia de los cantantes en escena y la orquesta en el foso, todos ellos vestidos "de calle". (...)."*[2286]

Finalmente, ACO se decantó por el alquiler de decorados para mantener el *Festival*, lo que justificó el inicio de una nueva etapa en su evolución escenográfica en donde no existió ningún interés por diseñar y construir escenografías propias sino la adquisición de los mejores elencos vocales del panorama musical nacional e internacional[2287].

[2284] CODAX (16-05-1976), p. 6.

[2285] CODAX (16-05-1976), p. 7

[2286] CODAX (16-05-1976), p. 7

[2287] Esta crisis provocó también cambios en la dirección artística del festival y de la propia organización de A.C.O. Véase: <<Cambios en la directiva de los Amigos Canarios de la Ópera>> (03-07-1976). *Diario de Las Palmas*, p. 9; <<Todo apunto para el X Festival de Ópera>> (13-03-1977). *El Eco de Canarias*, p. 7; L.L.B. (15-05-1976), p. 7.

A partir de entonces, en los futuros festivales que celebraron en el siglo XX predominó el hecho musical sobre el escenográfico en el momento de llevar a cabo las distintas representaciones operísticas, como se demuestra, por ejemplo, en la decisión de la directiva de ACO en el predominio total de los alquileres de los decorados de los distintos títulos que se incluyeron entre los festivales de 1977 y el 1982[2288] o de 1995 y 1998[2289].

Las razón oficial con la que justificaron la decisión de no realizar producciones propias donde todos los aspectos, incluso la escenografía, fueran originales, se basó en cuestiones económicas, como afirmó el director artístico Jorge Rubio en 1996 de la siguiente manera:

> *"(…) Los altos costes, la financiación y el almacenamiento nos han obligado a desistir de las producciones o coproducciones, aunque seguimos con la idea de volver a ellas (…)."*[2290]

Lo cierto es que la crisis económica ha sido una constante en los festivales organizados por ACO durante el siglo XX, puesto que su celebración ha supuesto más pérdidas que beneficios económicos. Situación que se vio agravada por los altibajos y desiguales subvenciones de las distintas instituciones públicas y por las dificultades de cumplir con

[2288] <<Hoy comienza el XI Festival de Ópera de Las Palmas>> (18-04-1978). *El Eco de Canarias*, p. 30; <<Inauguración del XV Festival de Ópera de Las Palmas>> (24-01-1982). *El Eco de Canarias*, p. 12; CILLERO (02-02-1980), p. 3; CILLERO (29-01-1982), p. 34; L.L.B.(13-03-1977), p. 12.

[2289] <<El XXXI Festival de Ópera representa la obra de Lohengrin>> (16-04-1998) *La Provincia*, p. 19; <<Estreno de Werther, hoy en el Teatro Pérez Galdós>> (02-05-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 19; CODAX (25-05-1995), p. 20; SÁNCHEZ (27-04-1995), p.16; SÁNCHEZ. (13-05-1995), p. 20; SÁNCHEZ (23-05-1996), p.18; SÁNCHEZ (05-06-1996), p. 20; SÁNCHEZ (29-05-1997), p. 20; ROJAS-O'DONNELL (22-04-1995), p. 16.

[2290] SÁNCHEZ (18-05-1996), p.20.

el pago de los préstamos del Banco Industrial de Préstamo[2291]. Esta situación supuso que se mantuviera un constante miedo a la suspensión del festival durante muchos años[2292].

Por su parte, la crítica mantuvo la habitual actitud de no prestar atención a la escenografía, ya que en general tenían una muy mala calidad en comparación con el gran nivel de los aspectos musicales e interpretativos[2293]. Pese a ello,se denunció la falta de atención[2294] que este aspecto sufría por parte de los organizadores de ACO y la necesidad de buscar una solución:

> *"(…) Deberán rendir justo homenaje a todos aquellos que, en condiciones inimaginables, hacen posible unos cambios de escena en precario, una luminotécnica sin medios, unos movimientos, de masas sin espacio vital, y reconocer que el voluntarismo y la profesionalidad han hecho posible lo que la tecnología niega. Es de desear que la renovación de la ópera en Gran Canaria no sólo la aporten la arquitectura y la maquinaria escénica. Nuevas ideas y actitudes para satisfacer a los auténticos protagonistas de las funciones: el público."*[2295]

Llegaron hasta proponer los posibles beneficios que supondrían la realización de escenografías y decorados propios de la mano de artísticas canarios y la construcción de los mismos a través de jóvenes estudiantes, como por ejemplo de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, partiendo de las enseñas que el propio Vanarelli hizo los años

---

[2291] <<Cabildo y Ayuntamiento deben 21 millones a Los Amigos Canarios de la Ópera>> (27-12-1984). *La Provincia*, p. 5; <<La ópera alza el telón>> (06-02-1986). *Diario de Las Palmas*, p. 8; <<La Ópera de Las Palmas, una valiosa aportación de la sociedad civil>> (09-12-1987). *La Provincia*, p. 3; <<Los Amigos Canarios de la Ópera cancelan la temporada de 1988 por la reducción de subvenciones>> (24-11-1987). *La Provincia*, p. 15; <<Al solucionarse los problemas de su financiación. Habrá Festival de Ópera de Las Palmas>> (22-12-1987). *Canarias7*, p.15; PEÑA(12-12-1985), p. 8.

[2292] Estas dificultades han llegado hasta la actualidad. Véase: L.R./V.S.A. (21-02-2016), p. 39-42.

[2293] A.Q.P. (16-02-1980)p. 3.; A.Q.P. (04-02-1982), p. 5; CODAX (14-05-1978), pp. 4-5.; CODAX (01-04-1979), pp. 6-7; CODAX(09-05-1996), p. 18; CUBILES (15-05-1995), p. 104; CUBILES (21-05-1997), p. 18; SÁNCHEZ, (06-06-1995), p. 17; SÁNCHEZ (02-06-1996), p. 25; SÁNCHEZ (04-05-1997), p. 26; SÁNCHEZ (07-05-1998), p. 22;ROJAS O'DONNELL (08-05-1998), p. 26.

[2294] M.R. (12-05-1998), p.71; RUIZ (04-06-1997), p.32; RUIZ (12-05-1998), p.70; SÁNCHEZ (4-06-1997), p. 34. SÁNCHEZ (12-05-1998), p.71.

[2295] RUIZ (12-05-1998), p.70

anteriores. Ello lo argumentaban recordando lo tremendamente positivo que fue la experiencia de la participación de Dámaso en 1972 o el período de Capobianco, así como la rentabilidad que ofrecería crear un equipo y taller escenográfico propio y las ganancias económicas que pudieran obtener a través de su exportación a otros teatros.

Es más que evidente que la decisión de recurrir a decorados importados y alquilados implicaba un bajo coste de inversión en comparación con la construcción de decorados propios puesto que no tenían que invertir en un taller de carpintería, sastrería y pintura. Pero la consecuencia directa fue el desarrollo de una puesta en escena basada en una estandarización de los medios escénicos que dejaba en el olvido la imaginación y originalidad escenográfica. Sin duda alguna, fue la escenografía el gran sacrificio para la superveniencia del *Festival de Ópera*, que provocó que la figura del escenógrafo quedara totalmente deslucida y ninguneada ya que no se reivindicó su papel ni su importancia[2296].

No obstante, es cierto que ACO en momento puntuales de su larga gestión durante el siglo pasado intentó solventar esta situación con respecto a la puesta en escena recurriendo a coproducciones con otras instituciones y con la utilización de algunas figuras escenográficas puntuales.

El primer intento que debemos destacar es el de recurrir a Gianpaolo Zennaro (Venecia, 1940)[2297] como director de escena y escenógrafo, quien aspiró cambiar el declive escenográfico que presentaba del festival. Ejerció estas labores entre los años 1983 y 1985, y aunque en general predominaron las producciones alquiladas, con él volvieron a

[2296] Como demuestra su ausencia en los carteles publicados: << Cartel de Andrea Chenier para el el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>>(18-03-1984). *La Provincia*, p. 11; << Cartel de El barbero de Sevilla para el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (27-02-1984). *Diario de Las Palmas*, p. 9; << Cartel de Il tabarro e I pagliacci para el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (12-03-1984). *Diario de Las Palmas*, p. 24.

[2297] Reputado regista y escenógrafo de ópera y zarzuela, se formó con Gianrico Becher. Ha conseguido trabajar en operísticos internacionales, como el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Real de Madrid, en el Teatro Carlo Felice de Génova, entre otros. También se ha decantado profesionalmente por la enseñanza y ha dirigido seminarios teatrales en la Universidad Complutense de Madrid.

generarse producciones propias, que habían sido inexistentes desde el período de Capobianco.

La crítica avaló muy positivamente esta iniciativa, reafirmando la completa canariedad de la producción operística[2298]. Aunque continuaron con la misma tónica, valorando la interpretación y la música por encima del resto de los elementos, realizando tan solo meros enjuiciamientos y ninguna descripción sobre los decorados de Zennaro[2299]. Sin embargo, y por el contrario, valoraron duramente los decorados alquilados:

> *"(…) aquí estuvo el principal punto débil de la función que nos ocupa. Unos decorados cuya característica principal fue la mediocridad sin paliativos, absolutamente trasnochados y carentes de imaginación deslucieron sin duda el trabajo ilusionado y ascendente de uno de los factores más gratificantes de la obra (…)."*[2300]

Otra propuesta interesante que promovió ACO ocurrió en 1987, en el marco del *XX Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*, cuando decidió llevar a escena el título *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart y de Lorenzo da Ponte a partir de los bocetos escenográficos de Néstor Martín-Fernández de la Torre que realizó en 1931 y que nunca vio como materializaron sobre el escenario[2301]. El motivo de esa propuesta se encontraba en que formaba parte de uno de los actos que conmemoraban el primer centenario del nacimiento del canario y el bicentenario de la primera representación de la obra del austriaco. Esta producción fue subvencionada por la Conserjería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias con un costo de veinte millones de pesetas[2302]. El escenógrafo que se encargó del diseño de las escenografía en base a las del desaparecido artista fue Roberto Carpio[2303], quien también había sido responsable de la puesta en escena

[2298] QUEVEDO (20-03-1984), p. 6

[2299] CODAX (24-02-1983), p. 25; CUBILES (03-03-1984), p. 29; NEBOT (02-03-1984), p. 21; QUEVEDO (20-03-1984), p. 6; QUEVEDO(27-03-1984), p. 4.

[2300] NEBOT (09-03-1987), p. 23.

[2301] D.C.H. (03-02-1987),, p.18.

[2302] LEZCANO (01-02-1987), p.38

[2303] <<Mozart y Néstor en la inauguración del XX Festival de Ópera>> (10-02-1987). *La Provincia*, p. 44.

de *El sombrero de tres picos* a partir de los bocetos de Picasso para la *Compañía Nacional de Danza*, aunque fueron confeccionados por Manolo López[2304].

La expectación que generó la puesta en escena de Néstor fue enorme, mas la crítica estuvo muy comedida a la hora de comentar los decorados. En general tuvieron la opinión común de encomiar la acertada decisión de llevar a cabo los decorados de Néstor a escena [2305] y que ello era el principal reclamo de la representación. Pero no hubo en ninguna de ellas una descripción que entendemos que debido a la magnitud del montaje se hacía necesaria. Quizás estas palabras puedan entender esta situación:

> *"(...)Sobre el mayor o menor acierto del desarrollo de los bocetos por Roberto Carpió y su realización por Manolo López —el debate estaba en los vestíbulos, el día del estreno, entre la alabanza y la decepción, la preferencia de los decorados corpóreos sobre los telones y bastidores, etc.— el mejor juicio será el que su gusto personal inspire a cada espectador, una vez contempladas las maquetas originales expuestas en el mismo teatro. Pero es justo, para formar opinión, tener en cuenta cuestiones de presupuesto que en estas producciones pueden hacer prohibitivos los mejores deseo (...)."*[2306]

Probablemente, los decorados decepcionaron más de lo que se esperaba y los críticos, manipulados o condescendientes, prefirieron simplemente valorar el hecho de que se llevaba a escena una obra de Néstor que enumerar los supuestos errores que ella pudieron haberse dado. Lo que está claro, y según los datos que disponemos, que la cuestión presupuestaria no fue la razón de que no gustara al público. Lástima que hasta el momento no hayamos encontrado ninguna fuente artística sobre el trabajo para enjuiciar de una manera más científica la confección de los decorados de Néstor.

[2304] CARPIO (1987), pp. 29-30

[2305] QUEVEDO (10-02-1987), p. 8; CUBILOS (11-02-1987), p. 19; CODAX (11-02-1987), p.6.

[2306] CODAX (11-02-1987), p.6.

Entre 1988 y 1994, a partir de la llegada del ovetense Mario Colomina[2307] como responsable escenográfico, se produjo una nueva época dorada desde el punto de vista escenográfico de las producciones operísticas promovidas por ACO.

Se trató de un momento en el que, a pesar de los escasos recursos económicos que se destinaban para estos aspectos, se logró resurgir la figura del escenógrafo gracias a la defensa que el arquitecto realizó sobre las ventajas que suponía la constitución de producciones propias operísticas. Para ello se valió de todo su ingenio e imaginación para llevar a cabo una inéditos decorados de los distintos títulos que le tocó montar.

No obstante, hemos podido saber que este arquitecto tras una entrevista que nos concedió no se ha considerado escenógrafo en ningún momento. Justifica su incursión en este campo como resultado de una experimentación y también por la necesidad de abaratar costes en las producciones de la sociedad operística:

> *"En mi caso, yo no soy escenógrafo porque no fue mi profesión. Sin embargo, sí soy un gran aficionado a la música que ha visto muchas óperas y escenografías. Tengo mi criterio sobre lo que debe de ser o no una escenografía pero yo no soy escenógrafo porque ser escenógrafo es desarrollar una profesión como la copa de un pino, enormemente compleja y tiene que tener unos estudios distintos a los de arquitectura. Aunque no son incompatibles. Un arquitecto puede hacerse escenógrafo y un escenógrafo puede hacerse arquitecto.*
>
> *Yo lo que hice, no lo hice como escenógrafo sino como un arquitecto aficionado a la ópera como resultado de un momento de crisis económica de la asociación Amigos Canarios de la Opera de los que era muy amigo. Era imposible volver a los presupuestos de las óperas elegantísimas y estupendas de Capobianco (...).*
>
> *Mi obra no se puede llamar escenográfica ni a mi escenógrafo. Era un juego o experimentación para resolver la situación de los escasos recursos económicos, escasos*

[2307] Arquitecto, docente y gran apasionado de la música, se asentó en el último tercio del siglo XX en el Archipiélago canario donde desarrolló una amplía labor constructiva. También llegó a ser presidente de la demarcación de Gran Canaria del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias entre entre 1981 y 1984.

medios y una distancia enorme con respecto a Europa para traer los materiales que ACO sufría para celebrar los festivales (...).

El móvil era poder cantar entre una escenografía más o menos fiel y fundamentalmente económica porque no teníamos un duro.[2308]

La llegada de Colomina a los festivales de ópera se produjo tras una propuesta que le realizó el presidente de ACO, Juan Cambreleg. Pero nunca formó parte de la dirección de la asociación. Sin embargo, se le consideró en los medios el escenógrafo oficial y llegó a recibir el título del *escenógrafo de la casa*[2309] como consecuencia de su larga participación.

Hemos podido conocer su concepto escenográfico porque llegó a realizar unas declaraciones en 1988 en las que dejó claro su postura[2310]. Esta, además, nos fue refutada en el encuentro que mantuvimos con el arquitecto, el cual agradecemos profundamente.

Así pues sabemos que para él es necesario hacer una lectura de la obra a llevar a escena al considerar que debe seguir las acotaciones del libreto y, en el caso de la ópera, prestar especial atención a la música antes de llevar a cabo el diseño de una escenografía. La lectura le permitía tener un esbozo sobre lo que pretendía montar sobre el escenario aunque tardaría alrededor de un mes en dibujar las escenografías:

"(...) Yo no juzgo nada. Pero cuando el compositor pedía un jardín, había un jardín. Si había un palacio con un trono, había un palacio con un trono . Yo estoy a las órdenes del compositor y del libreto. Esta es mi opinión. Muchos la consideraran retrograda... Pero bueno. En cualquier caso, la escenografía de no significar nada y ser un telón pintado en el belcantismo ha pasado a ser los esencial porque estamos en una era visual. Nos hemos convertidos en seres visores en vez de auditores. Eso se nota en las producciones.[2311]

[2308] Entrevista realizada el 1 de julio de 2017.

[2309] Disponible en: https://elpais.com/diario/1991/02/20/cultura/667004406_850215.html (03-01-2018 10:04).

[2310] ANGUITA (02-03-1988), p. 14.

[2311] Entrevista realizada el 1 de julio de 2017.

Además, defiende que entre la arquitectura y la escenografía se desarrolla la coincidencia del carácter funcional del objeto que confeccionan y la necesidad de conocer todos los aspectos tecnológicos para su construcción; y establece que la diferencia radica en su percepción. La escenografía no deja de recrear un mundo ilusorio y el edificio una realidad.

En este sentido, y quizás por su concepción arquitectónica, aunque también por el deseo de reducir costes, Colomina no apostó por los telones pintado en sus propuestas, sino los decorados corpóreos y las reproducciones fotográficas de sus propuestas escénicas:

> *Yo siempre preferí el espacio. A mí me gusta el espacio. Un telón pintado cuesta una fortuna. Por ejemplo, un árbol como el de Tristán e Isolda de Jean Pierre Ponnelle cuesta más que la catedral de Burgos. En mi caso, necesite representar un árbol para Norma y lo que hice fue mandar a un fotógrafo al campo para que retratara una encina y reprodujimos fotográficamente a tamaño natural sobre el escenario. Parecía un árbol dentro del teatro. En realidad es un telón porque está colgado del techo y era un papel fotográfico. Se trataba de una foto recortada de un árbol que para que no volase la pegamos sobre un tablero muy fino.*
>
> *Era mucho más barato hacer una fotografía a tamaño natural del árbol. Recurrimos a fotografías para Puritani y Sor Angelica, donde utilice una fotografia de una Madonna que realizo José María Trigueros que me ayudo en estas tareas fotográficas (…).*
>
> *Siempre teníamos que buscar la economía. En realidad, mi experiencia como arquitecto me ayudo bastante y sabia como falsear un estuco para que pareciera un mármol y costase la mitad (…).*
>
> *El telón pintado nunca predomino en mis montajes porque hay muy pocas personas que se dedique a pintar telones y, además, es muy caro. Después hay que cuidarlos mucho, aunque tienen una ventaja enorme debido a su fácil transporte porque los doblas y listo. Teníamos cicloramas donde jugábamos con las luces, que las alquilábamos porque no estábamos sobrados de focos.*
>
> *Realmente, en la escenografía el espacio es lo más importante. Como en arquitectura ocurre lo mismo, pues por eso un arquitecto puede aproximarse al mundo escénico.*

Normalmente hice corpóreos porque me gustaba que la escena fuera muy amplia. Una escenografía en definitiva es un problema espacial (…).

Esta preferencia por el decorado corpóreo se materializó también en la gran importancia que concedió a la iluminación en sus puestas en escenas:

"(…) en el teatro, lo principal es la dosificación y el equilibrio entre los colores, las luces y las texturas. Tenemos que recurrir mucho más a la intención de la luz, que a la propia calidad intrínseca del material (…)."[2312]

(…) Lo que pasa que en el teatro ocurre una cosa que no sucede en la arquitectura y es que tu puede meter el mundo en el escenario. Es meter lo enorme en lo pequeño. ¿Y cómo se hace? Pues a través de trucos escénicos: fuerzas perspectivas, iluminaciones, etc. Porque lo más importante del espacio es la luz. Tú apagas la luz y se acabó el espacio. De la misma manera, donde no hay nada, sin enciendes una linterna ya creas un espacio. Entonces, el espacio escénico se crea más con luz que con escenografía.

La base de toda la escenografía es que pueda ser bien iluminada porque solo la luz te produce espacio. Por ello, puedes tener un decorado corpóreo, que si lo iluminas de cinco maneras diferente, son cinco decorados diferentes. Pero si no lo iluminas, desaparece. Un mismo volumen puede ser varios espacios. De modo que la esencia de la escenografía es crear espacios ficticios mediante perspectivas e iluminaciones ya que se trata de meter el mundo en un escenario de 200 metros cuadrados. Esto es una maravilla y muy divertido[2313].

La primera escenografía de Colomina para ACO se produjo en el *XXI Festival de Ópera Las Palmas de Las Palmas de Gran Canaria*, donde todos los títulos contaron con decorados importados[2314], menos *El trovador*, de Guiseppe Verdi y Salvatore

[2312] ANGUITA (02-03-1988), p. 14.

[2313] Entrevista realizada el 1 de julio de 2017.

[2314]Según hemos comprobado en programa de mano del *XXI Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* consultado en la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; y también en SAAVEDRA (12-03-1988), p. 24

Cammarano, que fue su presentación como escenógrafo y el punto de inicio de su larga vinculación con este evento [Fig. 139].

Su trascendencia no se limita exclusivamente en la elaboración de un decorado propio y original sino que con él se reivindicó la figura del escenógrafo ya que volvió aparecer en los carteles promocionales a partir de 1989[2315]. Además, también se llevó a cabo un cambio actitud en la crítica al desarrollarse una amplia descripción más allá de la mera valoración que nos permite hacernos una idea de cómo fueron los decorados de esta obra:

> *"(...) Sus decorados se adhieren a la fórmula estilizadora de muy pocos elementos fijos y móviles, más geométricos que volumétricos, que diversifican los ámbitos de la acción sobre un criterio estético rigurosamente unitario. Dos torreones al foro y dos claustros-galería laterales, limpios de líneas y de cualquier agregado decorativista, enmarcan la caracterización escénica con muy pocos elementos arquetípicos: lonas de campamento, estandartes castellanos, rejas de mazmorra, escalinatas, plantas de salones-jardines, etc. El juego de la perspectiva y los puntos de fuga está dispuesto desde la cuadrícula misma del suelo. Los colores - blanco, gris, negro y rojo, esencialmente – determinan la ambientación psicológica en la que influyen vigorosamente unas luces bien concebidas en fijaciones y alternativas para subrayar planos y profundidades, destacando además escultóricamente las figuras y grupos humanos.(...)*[2316]

El resto las críticas vertidas coincidieron en el carácter minimalista de su puesta en escena al igual que en valorar satisfactoriamente su escenografía, argumentando que a pesar de los escasos recursos económicos es posible realizar puesta en escenas coherentes y dignas. Por ello esperaban que su colaboración no se limitase a este festival sino que continuara por muchos años[2317].

[2315] En 1988 todavía no aparecía su figura como se constata en los carteles de 1988. Véase: <<Cartel de El trovador para XXI Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (14-04-1988). *Canarias7*, p. 32; <<Cartel de Simón Bocanegra para el XXII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (09-03-1989). *Canarias7,* p.17.

[2316] CODAX (16-04-1988), p. 16

[2317] QUEVEDO (15-04-1988), p.15; SAAVEDRA (16-04-1988), p.19.

Sus deseos fueron escuchados y la presencia de Colomina se mantuvo durante seis años más. Si bien, lo hizo a través de dos formas totalmente diferentes como consecuencia de la decisión administrativa de ACO de llevar a cabo coproducciones con otros festivales de ópera del resto del país. Así que desde 1988 hasta 1991, nuestro arquitecto participó en producciones propias en el que encabezó la autoría como principal y único escenógrafo. Luego, entre 1992 y 1994, compartió cartel con otros tras la decisión que tenía como objetivo abaratar los costes de inversión, así como los riesgos de las pérdidas económicas.

Aunque se desarrollaran producciones propias, la presencia de decorados importados se mantuvo, mas de una forma minoritaria. Antes de que llegaran las coproducciones, Colomina escenificó *Simón Bocanegra* de Verdi en el XXII Festiva de 1989 [2318]; *Aída* de Verdi, *Norma* de Bellini, *Suar Angelica* y *Gianni Schichi* de Puccini en el XXIII Festival de 1990[2319]; y *Turandot* de Puccini, *I Puritani* de Bellini y *Un ballo in Maschera* de Verdi en el *XXIV Festival* de 1991[2320].

De este modo, si tenemos en cuenta que se suelen representar entre cinco o seis títulos por festival, podemos darnos cuenta que la participación de Colomina va en aumento hasta ser sus decorados predominantes en los montajes. La crítica apoyó totalmente su trabajo porque consideraban que era:

> *"(…) el camino a seguir en las producciones de Las Palmas, que, confiadas a arquitectos y artistas con sensibilidad y conocimiento del teatro musical, pueden redimir —a costes*

[2318] << Cartel Cartel de Simón Bocanegra para el XXII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (09-03-1989). *Canarias7,* p.17.

[2319] <<Cartel de Aída XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (07-03-1990). *Canarias7*, p. 33; << Cartel de Norma para el XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (04-04-1990). *Diario de Las Palmas*, p. 24; << Cartel de Suor Angélica y Gianni Schichi para el XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (22-03-1990). *Diario de Las Palmas*, p. 50.

[2320] < Cartel de I puritani para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (28-02-1991). *Canarias 7*, p. 41; << Cartel de Turandot para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (14-02-1991). *La Provincia*, p. 8; << Cartel de Un ballo in maschera para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (11-04-1991) en *Canarias7*, p. 39.

irrisorios— estos festivales del ultraje visual y estético de las decoraciones de alquiler, <<descatalogadas >> en los circuitos operísticos menos exigentes.(...)"[2321]

Esta aptitud explica la existencia de algunas de descripciones sobre sus decorados:

"(...) Para su escenografía, elige Ángel Colomina la lectura más directa: la del 'cuento chino' que, a fin de cuentas, es Turandot. Un cartel desciende al principio en la boca del escenario con el título de la fábula y se despliega otro con la palabra 'fin' cuando aquélla termina.

Los decorados de los cinco cuadros son planos frontales con elementos comunes –los niveles de alturas, terrazas, escalinatas y demás- y motivos colgados que, combinados a telones intermedios, modifican la visualidad en fáciles transiciones.

Esos decorados evocan incluso las maquetas recortables de los teatrillos infantiles, no corpóreos, con perfiles simples y luminosos colores planos. Todo un acierto de la imaginación en soluciones sencillas (...)"[2322]

En general, las descripciones fueron algo excepcionales ya que en las críticas ya que prevalecieron las apreciaciones[2323]. Por otro lado, los elogios positivos sobre su obra fueron abundantes, aunque recibió de alguna crítica negativa, como la de *Norma* de 1990:

"(...) A Ángel Colomina, con «Norma», como decimos por aquí, «se le fue el baifo». Su concepción del decorado «druida» de esta cuasi tragedia griega, aparte el roble sagrado del primer acto, se quedó a medio camino. De los espléndidos y opulentos juegos de volúmenes de los que hizo gala en las óperas anteriores a los raquíticos menhires alineados en ésta va toda una equivocación. El monolito del cuadro final resultó más buena intención que falo. Ello contribuyó, junto con la torpe distribución de las masas y los movimientos, achacables al director de escena Constantino Juri, y una pobrísima

[2321] CODAX (11-03-1989), p. 14.

[2322] CODAX (16-02-1991), p. 18.

[2323] CUBILES (09-03-1990), p. 48; QUEVEDO (10-03-1989), p. 13; L.O.H. (01-03-1991), p. 21; L.O.H.(12-04-1991), p. 25; QUEVEDO, A. (23-03-1990), p. 17.

iluminación, a esta versión plana de una obra que no tiene por qué sustentarse sólo en el bel canto y la presencia de sus divas (...)."[2324]

Aunque desde que 1992 se generalizaran las coproducciones con otros festivales de España[2325], como el *Festival de Ópera de Oviedo*, el *Festival de Ópera de Palma de Mallorca* o la *Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera*[2326], la participación de Colomina no cesó hasta 1994. No obstante, a partir de este momento, predominó nuevamente la tendencia a valorar los decorados y a prestar mayor atención a la música e interpretes en las críticas[2327]. En este período realizaría los siguientes títulos: *La vida es breve* de Falla y *La hora española* de Ravel en el *XXV Festival de Ópera*; *La Bohème* de Puccini y *Fausto* de Gounod en el *XXVI;* y *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach en el *XVII* .

Creemos que es muy importante que añadamos en nuestra investigación que el encuentro que disfrutamos con Ángel Colomina nos posibilitó conocer sus bocetos escenográficos ya que nos dejó analizarlos tras prestarnos un dossier en el que reproduce todos los diseños de los montajes en los que trabajó [Figs. 139, 140, 141, 142 y 144] . Ello nos ha permitido discernir que suele realizar dos tipos de bocetos, uno de carácter más artístico y otro más técnicos:

"(...) tengo dibujos artísticos pero claro, luego hay que llevarlos al taller que se encarga de su construcción. Siempre hacia primero dibujos de lo que se iba a ver en escena y luego ya, como cuando haces una casa, los planos técnicos.

Además, también hemos podido consultar al archivo fotográfico de los *Amigos Canarios de la Ópera* [Figs. 143 y 145], a quienes agradecemos su acceso. Todo ello ha permitido corroborar el concepto escenográfico de Colomina, donde el seguimiento de las

[2324] GALLARDO (06-04-1990), p. 20.

[2325] J.D. (12-02-1991), p. 24.

[2326] <<Cartel del XXV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (02-02-1992). *Canarias7*, p. 27; GARCÍA (13-04-1993), p. 21.

[2327] <<Imaginativa producción de Los cuentos de Hoffmann>> (14-05-1994). *Diario de Las Palmas*, p.69; <<Una Mimi de difícil olvido>> (04-03-1993). *Canarias7*, p.24; L.O.H. (13-03-1992), p. 34; R.N.C. (27-03-1993), p. 19; R.N.C. (04-03-1993),p.19; ROJAS O'DONNELL (14-05-1994), p.18;

acotaciones de los autores de los libretos se complementa con el uso de decorados corpóreos (realizados con madera recortada y pintada), reproducciones fotográfica y el peso de la iluminación[2328].

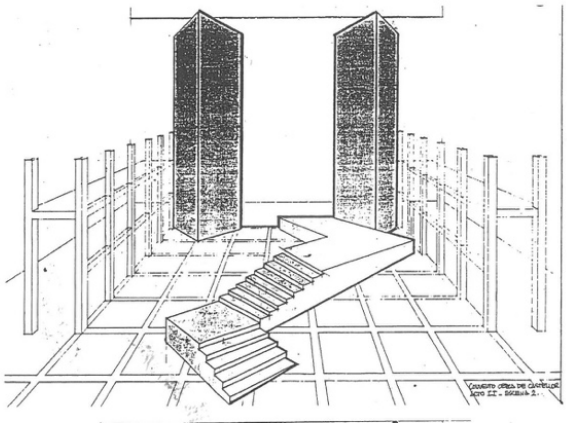


Fig. 139. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del boceto de escenografía de *El trovador* de Guiseppe Verdi y Salvatore Cammarano incluida en el *XXI Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1988. Colección del arquitecto.



Fig. 140. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de Norma* de Vincenzo Bellini y Felice Romani incluida en el *XXIII Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1990. Colección del arquitecto

[2328] Entrevista realizada el 1 de julio de 2017.



Fig. 141. Reproducción fotográfica del montaje de *Norma* de Vincenzo Bellini y Felice Romani con decorado de Ángel Colomina incluido en el *XXIII Festival de Ópera de Las Palmas* de *Gran Canaria*. 1990. Colección del arquitecto.



Fig. 142. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de Turandot* de Giacomo Puccini, Guiseppe Adami y Renato Simoni incluida en el *XXIV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.* 1991. Colección del arquitecto.



Fig. 143. Fotografía del montaje de *La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa con decorado de Ángel Colomina incluida en el XXVI *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1993. Archivo Amigos Canarios de la Ópera de ACO..

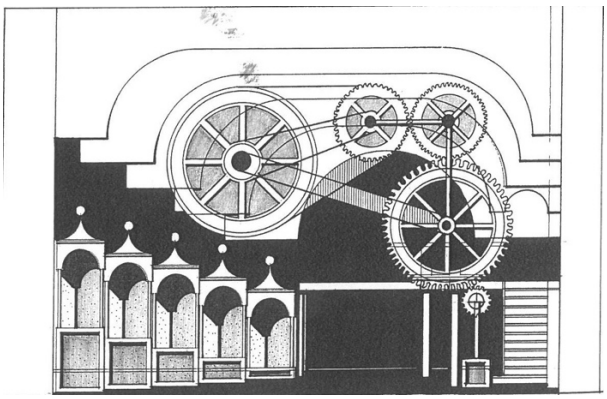


Fig. 144. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y Jules Barbier incluida en el *XXVII Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1994. Colección del arquitecto.



Fig. 145. Fotografía del montaje de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y Jules Barbier con decorado de Ángel Colomina incluido en el *XXVII Festival de Ópera de Las Palmas* de Gran Canaria. 1994. Archivo Amigos Canarios de la Ópera de ACO.

Tras la marcha de Colomina, volvió a predominar en los festivales los decorados en alquilados e importados[2329], hasta que en la directiva de ACO destituyó a Jorge Rubio y nombró a Roger Rosell[2330] como el nuevo director artístico de los festivales, quien

[2329] Se corresponden con el *XXVIII, XXIX, XXX* y *XXXI Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* celebrados entre los años 1995 y 1998 aludidos en párrafo y citas anteriores

[2330] S.S.R. (29-04-1998), p. 20.

anunció que sus primeras medidas en el cargo estarían relacionadas con la creación de un taller de escenografía vestuario:

> *"(...) vamos a crear un equipo de aquí, un taller de construcción de decorados y vestuarios, que estará dirigido por una decoradora de gran experiencia que ha realizado, entre otros trabajos, los decorados de La Traviatta y Andrea Schenier en el Festival del Castillo de Versalles, en el que participaban Plácido Domingo, Ricciarielli, etc. Este equipo estará formado por jóvenes artistas canarios. El objetivo es doble, por un lado supone una creación de empleo y, por otro, un aliciente económico para Canarias. Hasta ahora todos estos materiales han venido de otros lugares (...)."*[2331]

Finalmente, a los pocos meses de esa intención se creó, en el año 1998, el taller de escenografía y vestuario del *Festival de Ópera de Las Palmas de Las Palmas de Gran Canaria*[2332]. Se estableció en dos naves de ochocientos metros cuadrados del barrio capitalino de Tamaraceite con una inversión de treinta millones de pesetas para la adquisición de maquinaria y herramientas[2333]. Ello supuso uno de los mayores logros de ACO en materia logística y organizativa del festival. Satisfació una demanda que se había iniciado en los años setenta por Mario Vanarelli y luego, como ya veremos, por el escenógrafo Ramón Sánchez Prats.

Es curioso que la justificación que desde la propia asociación se ofreció para legitimar la creación de este taller se basó en el elevado coste económico que suponía el transporte de decorados importados. Misma eazón que antes se daba para acreditar la falta de producciones propias. En cualquier caso, desde un punto de vista económico, sus ventajas eran más que positivas puesto que podría convertirse en una fuente de ingresos para ACO durante todo año atendiendo a otros encargos, como para los eventos del carnaval o la venta y alquiler de producciones a otros teatros o festivales del mundo[2334].

La primera directora del taller fue la escenógrafa Marie Claire Van Vuchelen, quien dirigió a un equipo inicial de diez personas que se hicieron cargo del diseño y

[2331] PAMPLONA (10-05-1998), p. 29.

[2332] AYALA (27-11-1998), p. 21

[2333] BUIL(27-11-1998), p.70.

[2334] SÁNCHEZ RIVERO (26-02-1999), p.27

construcción de las escenografías y decorados así como del vestuario. Sus primeros encargos fueron los montajes de *El Trovador*, *Romeo y Julieta* y *Manon Lescaut*, que fueron los títulos que sirvieron de presentación de este nuevo taller y que formaron parte del *XXXII Festival de Ópera de Las Palmas de Las Palmas de Gran Canaria*. Parece ser que de los cuatros títulos que se representaron, tres fueron producciones propias de ACO, donde estimaron que confeccionaron unos ochocientos trajes entre los tres títulos[2335].

La escenógrafa y su equipo comenzaron a trabajar en octubre de 1998 tardando una media de un mes y medio en montar los decorados y vestuario de cada una de las producciones[2336]. Cabe destacar que su principal norma, y que nos permite conocer sus concepciones escénicas, se basó la colaboración y comunicación entre todos los agentes creativos que componen la puesta en escena de una obra:

> *"(...) El procedimiento a seguir -explica-, además de tener en cuenta la música de cada obra, es estudiar bien el libreto, cambiar impresiones con el director de escena y el de luces de cada opera. Hablamos horas y horas. Cada uno expone sus criterios, sus puntos de vista y su concepción del conjunto. Después de estos debates es cuando yo empiezo a trabajar, a diseñar tanto las maquetas como el vestuario. Luego la dirección de cada taller -modistas y carpintería- son los responsables de que cada obra se haga como el diseño".*[2337]

Sin embargo, pese al cambio radical que supuso en las producciones que ACO producía, y el despliegue que supuso la puesta en escena de estas producciones[2338], la crítica se limitó sus tradicionales valoraciones[2339]. No obstante, y como algo excepcional, hallamos una crítica que nos permite conocer como fueron los decorados de este festival que

[2335] SÁNCHEZ RIVERO (26-02-1999), p.27

[2336] M.I.R. (11-03-1999), p. 20

[2337] M.I.R. (11-03-1999), p. 20

[2338] Lo que se demuestra al colocar nuevamente la figura del escenógrafo en los carteles promocionales del festival. Véase por ejemplo el publicado en la página veinticinco del diario *La Provincia* del día 14-03-1999.

[2339] CUBILES (07-05-1999), p. 18; ROJAS O'DONELL (14-03-1999), p. 25; ROJAS-O'DONNELL, L. (20-05-1999), p. 27; SÁNCHEZ (16-03-1999), p. 82.

tratamos y que pone en común las favorables opiniones vertidas sobre los beneficios que a la larga produciría la creación del reciente taller creado:

> *"(...) Las producciones de El trovador de Verdi, Romeo y Julieta de Gounod y Manon Lescaut de Puccini, dibujadas y dirigidas en Tamaraceite por Marie-Claire van Vuchelen, resistieron la comparación con la excelente Italiana en Argel de Rossini, firmada por el famoso Pier Luigi Pizzi e integramente alquilada a la Opera de Montecarlo. Estos decorados, a la vez brillantes y funcionales, explican ellos solos la calidad alcanzable en un teatro de segundo nivel, donde la imaginación y el oficio suplen las carísimas ingenierías del primer circuito europeo. Condensar las mutaciones de Verdi en un solo decorado con atrezzo variable era una apuesta de riesgo, pero funcionó. La esquemática y negra ciudad italiana del Renacimiento facilitó en Gounod interesantes composiciones humanas y una visualidad en perspectivas y puntos de fuga; no (como era costumbre) en el plano achatado y único de un escenario corto de hombros, de fondo generoso pero difícilmente aprovechable, y casi siempre atestado de bastidores y telones. El negro veronés mudó en Puccini a cremosos blancos y grises crudos. Más o menos discutible, la mezcla de elementos realistas y estilizados conforma una propuesta polémica y distante de la arcaica maquinaria (pintada o corpórea) que en el mejor de los casos pasaba sin pena ni gloria. Era peligroso eliminar trastos de un escenario como el del Teatro Pérez Galdós, cuyas baterías de luces son normalitas y no propician las luminotecnias sustitutorias de materiales pintados. Pero se atrevieron y salió bien.*
>
> *Los vestuarios han sido buenos en general y casi suntuosos -aunque un tanto monótonos- en Romeo y Julieta. Lo mejor es que también dejan sentada la posibilidad de un figurinismo creativo con sólida base artesanal. Los mayores medios dirán la última palabra, porque todos los elementos han proclamado este año prometedoras potencialidades. Un paso más y todo será exportable, objetivo que implica un retorno parcial de la inversión y una renta añadida de prestigio cultural.*
>
> *En suma: sin ser magníficas, las producciones locales de este año dejan ver ambiciones creativas cuyo desarrollo, insistimos, depende del desbloqueo de la aportación autonómica, el inicio de una ayuda estatal incomprensiblemente negada hasta ahora y un mecena empresarial más numeroso (...)."*[2340]

[2340] GARCIA-ALCALDE (22-05-1999), p.44.

La trayectoria y evolución de este taller, así como del *Festival*, ha continuado hasta el siglo XXI, pero consideramos adecuada finalizar nuestra reflexión sobre la escenografía utilizada en estos eventos en este punto ya que se escapan del marco cronológico establecido en nuestra investigación.

6.2. Sergio Calvo y los montajes al aire libre en el Estadio Insular

No cabe duda que la presencia de Sergio Calvo es fundamental en el teatro grancanario de la segunda mitad del siglo XX. Su participación y propuestas escénicas lo avalan como uno de nuestros principales hombres de teatro, constituyendo la década de los setenta el momento en que demostró su gran capacidad y reinvención teatral. Recordemos que durante estos años trabajó en las interesantes propuestas de Orlando Hernández, pero también destacó por promover toda una serie de producciones operísticas y zarzueleras fuera del edificio teatral que se convirtieron un hito en la memoria colectiva de la población isleña y cuyo objetivo consistió acercar y difundir la lírica al conjunto de la población.

El punto de partida de estos montajes comienzan en el mal entendimiento que mantuvieron durante algunos años el tenor Alfredo Kraus[2341] y los *Amigos Canarios de la Ópera*, como así lo evidenció el cantante en 1975:

> *"(...)de todos son conocidas mis diferencias con la A.C.A.O.* [Sic] *Nadie con más entusiasmo que yo comulgó con la idea de los «Amigos Canarios de la Opera», siendo yo, además, el primero en lanzarla. Pero después de nuestras desavenencias prometí no volver a relacionarme con ellos y lo he mantenido. Así lo imponen mi dignidad y criterio personal, que tienen derecho a ser respetados. Es evidente el interés que alguien o algunos tienen en desprestigiarme, desde siempre, como artista y cantante (consultas*

[2341] Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1927 y fallecido en Madrid en 1999, fue uno los más importantes tenores líricos ligeros de la segunda mitad del siglo XX en España. Desarrolló una amplia carrera participando en numerosas producciones operísticas y teatros del mundo, como el Teatro Real de Madrid, el Teatro Nacional de San Carlos de Lisboa, la Teatro de La Scala de Milán, entre otros muchos. Los expertos consideran que uno de los personajes más destacado de los muchos que interpretó fue *Werther.*

ridículas sobre la verdad de mis actuaciones en los grandes teatros, escritos lamentando que no hubiera muerto yo en lugar de Bjorling, etc.) (...).''[2342]

La relación entre estos agentes es relevante puesto que el cantante fue un fuerte bastión para la consolidación de la sociedad operística. Su fama mundial y sus contactos sirvieron para traer al equipo interpretativo que participó en el *I* y *II Festival de Ópera* de *Las Palmas de Gran Canaria* que se organizó en 1967 y 1969. No obstante, en el tercero surgieron una serie de desavenencias y malentendidos relacionadas con la remuneración del trabajo del cantante que provocó que no participara en los festivales que ACO hasta 1986[2343]. Y este es el origen de las discrepancias que en 1975 Kraus afirmó, agravado por el largo tiempo en que el problema no se solucionó y que provocó que las rencillas y el rencor aumentaran, aunque finalmente lograron resolverse.

No obstante, este hecho no impidió que el cantante no actuara en su ciudad natal, pues, junto con nuestro Sergio Calvo, entre 1976 y 1979, desarrollaron una serie de producciones operísticas y zarzueleras que aún hoy son recordadas por aquellos que tuvieron la suerte de presenciarlos.

El 3 de julio de 1976 tuvo lugar el primer montaje en el que colaboraron ambos artistas y que consistió en la representación de la zarzuela *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón, al aire libre en el Estadio Insular de Las Palmas Gran Canaria. Estuvo sufragado por capital privado, principalmente por el empresario Antonio Izquierdo, aunque recibió ayudas del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y del Cabildo de Gran Canaria. Además de Kraus, contó con otros relevantes intérpretes, como su hermano Paco, la soprano Cecilia Albanese o el bajo Manuel bello, entre otros. Por su parte la dirección musical corrió a cargo de Eugenio Marco, quien contó con la *Orquesta Sinfónica de Las Palmas* y el coro de la *Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera*[2344], como se puede observa en programa de mano [Fig. 146].

[2342] KRAUS (25-02-1975), p. 5.

[2343] SAAVEDRA (1998), p. 3136.

[2344] <<Llegó Alfredo Kraus>>.(29-06-1976). *El Eco de Canarias*, p. 28.

Lo realmente atractivo de esta producción, desde nuestra óptica, es que Sergio Calvo, responsable de la dirección escénica y de la escenografía, tuvo confeccionar un escenario fuera de un teatro y dentro de un espacio deportivo como era el Estadio Insular, antigua sede del equipo de futbol *Unión Deportiva de Las Palma* y lugar donde se representó la zarzuela en cuestión. Para ello, Calvo decidió que el escenario estuviera ubicado delante de una de las gradas curva del estadio para que tuviera aspecto de auditorio[2345].

Los medios de comunicación coincidieron que con este montaje nuestro artista volvía a las grandes producciones escenográficas, pues los últimos años se había enfrentado a escenografías más simples con Orlando Hernández. Afirmaron también que contó con la ayuda de sus hijas, Ana María, Pastora y Kira Calvo, y tildaron su propuesta de moderna aunque respetando la ambientación característica de la obra[2346].

Tras su estreno, las críticas avalaron toda la expectación previa que se había generado, corroborando la alta afluencia de público y el triunfo del montaje. Pero como viene siendo habitual, la atención a la escenografía, a pesar de ser en esta ocasión uno de los atractivos más destacado, es bastante escasa, centrándose fundamentalmente en los aspectos musicales de la producción. Reconocen en todo momento el acierto de Calvo, sobre todo en la ubicación del escenario, pero tan solo realizaron valoraciones de su trabajo[2347]. Lo curioso es en ese alarde de justo reconocimiento se llegó a vaticinar que si *La Verbena de la Paloma* supuso uno de los montajes más admirados y recordados de Néstor, *Marina* sería lo propio para Calvo[2348].

En la colección particular de la familia Calvo Hernández se guardan una serie de fotografías [Figs. 147, 148 y 149] que nos indican que Calvo recurrió en este montaje a un decorado corpóreo sin ninguna floritura ni decoración, sino totalmente funcionalista

---

[2345] <<Avanzan a buen ritmo los preparativos para la puesta en escena de Marina>> (29-06-1976). *Diario de Las Palmas*, p.9.

[2346] <<Esta noche Marina en el Estadio Insular>> (03-07-1976). *La Provincia*, p. 7; <<Se espera un gran éxito de la representación de Marina en el Estadio Insular>> (03-07-1976). *El Eco de Canarias*, p. 6.

[2347] <<Marina, una formidable experiencia>> (04-07-1976). *La Provincia*, p. 36; A.Q.P. (05-07-1976), p. 4.; GUIDO (04-07-1976), p. 8; RAMIREZ (06-07-1976), p. 6; DAVILA NIETO (29-08-1976), p. 8.

[2348] <<Néstor y Sergio>> (07-07-1976). *La Provincia,* p. 8.

en el que se separaron los espacios a través de diferentes vanos y cortinas y en el que incluyeron una serie de elementos de *attrezzo,* como una mesa en el que Alfredo tuvo que realizar un brindis bajo la dirección de Calvo[2349]. Realmente, la fotografías no nos permite averiguar si siguió las acotaciones del libreto, pero sí para confirmar que no confeccionó un decorado realista como se puede observar a primera vista en estas imágenes.


PLAN CULTURAL
DE LA EXCMA. MANCOMUNIDAD
DE CABILDOS DE LAS PALMAS
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS

ESTADIO INSULAR

Sábado, 3 de Julio de 1976,
a las 21,30 horas

ALFREDO KRAUS
EN
«MARINA»
De Camprodón y Arrieta
CON
CECILIA NUÑEZ-ALBANESE
FRANCISCO KRAUS
MANUEL BELLO

Colaboran:
CAJA INSULAR DE AHORROS
U. D. LAS PALMAS y ALCORDE, S. L.

REPARTO:

MARINA	Cecilia Núnez-Albanese
TERESA	M.ª Isabel Rodríguez
JORGE	Alfredo Kraus
ROQUE	Francisco Kraus
PASCUAL	Manuel Bello
CAPITAN ALBERTO	Argelio Bermúdez
MARINERO	Jaime Marrero

CORO «AGUSTIN ANGEL» de A. T. A. O. de Tenerife

ORQUESTA SINFONICA DE LAS PALMAS

Dirección Musical: EUGENIO M. MARCO

Montaje y Dirección escénica: SERGIO CALVO

Maestro de Coros: JESUS FARIÑA

Ayudantes de Escena: ANA M.ª CALVO
PASTORA CALVO
KIRA CALVO

SONIDO: SONY RADIO
Director: RAFAEL PADRÓN
Ayudantes: JOSÉ HERNÁNDEZ
JUAN PEDRO OJEDA
SERGIO CALVO HDEZ.

LUMINOTECNIA:
Jefe de Equipo: JOSÉ SANTANA
Ayudantes: GREGORIO MIRANDA
FRANCISCO TRUJILLO
RAMÓN RAMÍREZ
LUIS RAMIREZ
CARMELO ARBELO

JEFE DE MAQUINARIA: ANTONIO MORERA
Maquinistas: JOSÉ SANTANA
JOSÉ R. RODRÍGUEZ
IGNACIO DOMÍNGUEZ
JOSÉ L. ALVARADO
SATURNINO VELAZQ.
JESÚS DÍAZ

Fig. 146. Programa de mano de la zarzuela *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

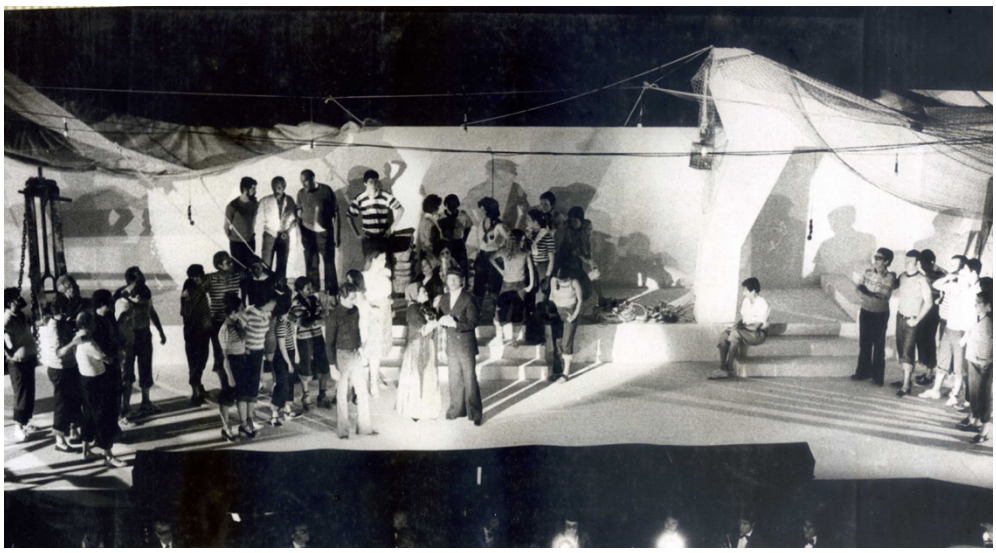


Fig. 147.Fotografía del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

[2349] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.



Fig. 148. Fotografía que capta la construcción del decorado del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

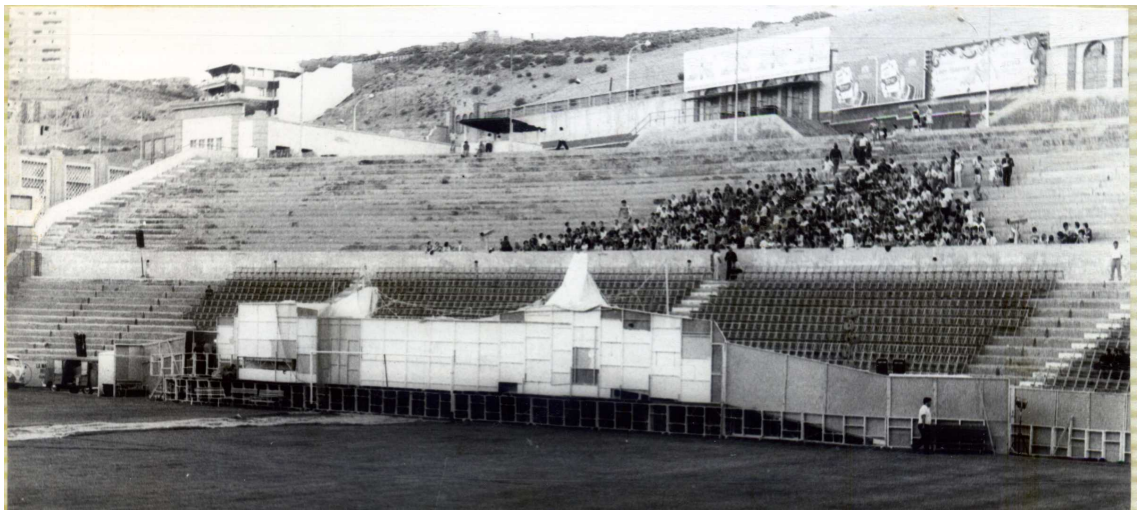


Fig. 149. Fotografía de la parte posterior del decorado del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

Esta producción fue un experimento que supuso un gran éxito. Por ello, al año siguiente, se promovió un nuevo montaje: *Doña Francisquita*, con música de Amadeo Vives y libreto de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde. Se estrenó nuevamente al aire libre en el Estadio Insular el 7 de julio de 1977[2350]. Parte de sus intérpretes fueron los mismos que habían trabajado en *Marina*, como los hermanos Kraus

[2350] En ese año también se llevó el montaje de Marina a la isla de Tenerife representándose en la Plaza de Toros.

y Cecilia Albanese. Estuvo organizado por la *Asociación Amigos Canarios del Teatro, Cine y Música* y bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Por su parte, el equipo artístico estaba compuesto por Sergio Calvo como director escénico y responsable de la escenografía y por Juan José Falcón Sanabria como director del coro. Por su parte, Manfredi Argento hizo lo propio con la orquesta, Francisco Pérez Ortega coordinó la rondalla que se incluyó en el montaje y la participación del ballet que dirigía Trini Burrul[2351].

Desde mayo de ese mismo año en que se presentó la propuesta, Sergio Calvo destacó que uno de los ingredientes fundamentales de *Doña Francisquita*, además la presencia de Alfredo Kraus, iba a ser espectacularidad del escenario y de la escenografía, pues declaró que tendría que soportar a unos ciento cincuenta artistas y el transporte de calesas llevados por caballos reales[2352]. Finalmente, y aunque no hubo una presencia de caballos, justificados por una serie de prohibiciones legales, la fastuosidad escenográfica se llevó a cabo puesto se construyó un decorado corpóreo[2353], como se puede comprobar en las fotografías que se conservan en la colección Calvo Hernández [Fig. 151, 152 y 153], que sirvió de único decorado para los tres actos en el que desarrolla el drama zarzuelero. Calvo llegó afirmar que:

> *"(...) En ninguna parte del mundo he visto un decorado refundido que alcance los tres actos. De esta forma se evitan cuatro interrupciones al ser suprimido el cambio de decorados. (...)Al hacerse la supresión del primer acto con el segundo y el de éste con el tercero, en que hay dos cuadros, estos quedan también refundidos, evitándose así un tiempo muerto de una hora. Se trata de un problema a nivel mundial que quieren resolver todos los teatros y que magistralmente ha sabido solucionar (...)."*[2354]

[2351] << Doña Francisquita en el Estadio Insular>> (06-07-1977). *La Provincia*, p. 7; VERA SUÁREZ (07-07-1977), p. 6

[2352] SARMIENTO (31-05-1977), p. 24

[2353] RODRÍGUEZ (07-07-1977), p. 9.

[2354] VERA SUÁREZ (07-07-1977),. p. 6.

Todo ello en un nuevo escenario construido para la ocasión y que se ubicó también en frente de una de las gradas curva del estadio levantado del suelo[2355]:

> *"(...) 1,40 metros en la parte delantera y -1,10 en su parte trasera. De uno a otro extremo tiene unos treinta metros y once de fondo. Este escenario en el que en un momento determinado intervendrán ciento cincuenta personas-artistas, coros, orquesta, ballet, etcétera, tiene unos trescientos metros cuadrados, con inclusión del foso dé la orquesta (...)."*[2356]

Sin duda, fue un gran espectáculo que desde un punto de vista escenográfico era totalmente renovador por varios motivos: se creaba un escenario de la nada, no se siguió las acotaciones del autor del libreto y se recurrió a construcciones corpóreas. Así que una vez más Calvo demostró su gran dominio y conocimiento sobre el espacio escénico.

Con todos estos ingredientes, las críticas valoraron positivamente toda la producción y la calificaron de éxito absoluto al subrayar el alto número de público que asistió al evento. Sin embargo, la atención a los decorados fue bastante escasa y no se atendió en ningún momento a la importancia o a la envergadura que suponían[2357].

En cualquier caso, debido a su éxito se abrió el debate para la institucionalización de estos eventos y crear un nuevo festival que se celebrase en el Estadio Insular[2358]. Felizmente, esta propuesta se materializó en 1978 y se denominó *Festival de Música de Verano en el* Estadio Insular. Pero toda una serie desavenencias provocó que no se volviera a repetir experiencias como las tratadas previamente, siendo una de las razones la negativa de la directiva de la *Unión Deportiva Las Palmas* de ceder el estadio[2359].

[2355] SARMIENTO (31-05-1977), p. 24

[2356] VERA SUÁREZ (07-07-1977),. p. 6.

[2357] HORNA (08-07-1977), p. 7; RAMIREZ, (09-07-1977), p.12.

[2358] ¿Por qué no un festival folklórico en el Estadio Insular? (10-07-1977). *El Eco de Canarias*, p. 13; <<El Festival de Las Palmas llevará el nombre de Alfredo Kraus>> (09-07-1977). *La Provincia*, p.12; (10-07-1977), p. 13.

[2359] DAVILA NIETO, (05-01-1979), p. 8.

Cabe destacar que la colección particular Calvo Hernández se custodia un boceto de escenografía que sirvió para la confección del posterior decorado de *Doña Francisquita*. No obstante, su cronología no se corresponde con el año 1977, sino que su concepción es previa.

En la entrevista que nos concedieron sus hijas, que volvieron a colaborar con su padre en esta ocasión[2360], nos indicaron que durante el año 1962 o 1963 se organizó un grupito alrededor del *Circulo Mercantil* y se planteó la puesta en escena de *Doña Francisquita*[2361], aunque nunca llegó a materializarse. Pero nuestro artista realizó el diseño que es el que se conserva en la actualidad y que se utilizó para el montaje de la década de los setenta. Por su parte, en el estudio de Orlando Britto, se afirma que su cronología data de 1947[2362].

Pese a esta circunstancia, las realización del boceto de escenografía nos indican que la elección de este título para su posterior representación no fue producto del azar sino de un proceso largo de estudio y maduración por parte de Calvo. Además, nos muestra su gran habilidad en el tratamiento de los colores, de la perspectiva y del conocimiento de la arquitectura y del espacio escénico.

[2360] <<El Festival de Las Palmas llevará el nombre de Alfredo Kraus>> (09-07-1977). *La Provincia*, p.12.

[2361] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.

[2362] BRITTO (1988), p. 175



Fig. 150. Calvo, S. *Boceto de escenografía de Doña Francisquita de Amadeo Vives*, *Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde*. Gouache sobre papel. 24x33 cm. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 151. Fotografía del decorado de la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde estrenada de 1977. Archivo Calvo González.

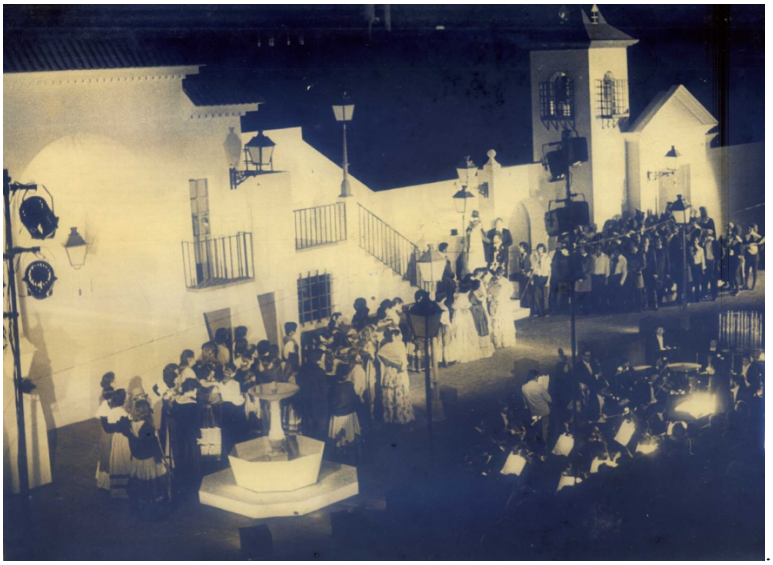


Fig. 152. Fotografía del montaje *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con dirección y decorado de Sergio Calvo. 1977. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 153. Fotografía del montaje *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con dirección y decorado de Sergio Calvo. 1977. Colección particular Calvo Hernández.

A pesar de las dificultades encontradas, la colaboración entre Calvo y Kraus continuó como evidencia que en 1978 se celebrara un nuevo *Festival de Música de Verano* con el titulo *Lucia de Lammemoor,* de Gaetano Donizetti y de Salvatore Cammarano. Aunque su estreno tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós el 28 de junio. Producida por el

ayuntamiento capitalino de Gran Canaria, el tenor canario fue el principal intérprete y nuestro artista se encargó de la dirección escénica y de la escenografía. Además, también participó la *Orquesta Sinfónica de Las Palmas*, dirigida por Manfredo Argento, el coro de Regina Coelli y el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu[2363].

Todo parece indicar que para este montaje se usaron los mismos decorados que para *Doña Francisquita,* teniendo que ser adaptados al propio escenario del Galdós, que tuvo que ser modificado para su colocación:

> *"(...) Sergio Calvo se ha ocupado igualmente de la decoración y escenografía, presentando como novedad unas embocadura en el escenario de ocho metros de altura, cuando hasta aquí sólo se hacía con seis metros y medio, lo que ha permitido ensanchar el foso de la orquesta y colocar adecuadamente todos los aparatos de música. Los decorados, que habían sido pensado y diseñados para el Estadio han tenido que reducirse un tanto pero se mantiene una visión de conjunto que no desmerece, según las declaraciones de su realizador, el señor Calvo (...)."*[2364]

Según Calvo, los decorados únicos que se usó en El Estadio Insular se tuvo que dividir en tres, teniéndose que cortar en altura algunas partes porque no podían superar los ocho metros de embocadura del escenario[2365]. Realmente, la reutilización de decorados es una práctica bastante común en el teatro, demostrando que en muchas ocasiones las acotaciones del dramaturgo no son imprescindibles para comprender una obra. Y ello se demuestra en las críticas que afirmaron que Calvo decidió algunos cambios argumentales que no modificaron en nada la esencia del drama. Estas valoraron positivamente el montaje, como ha sido habitual en el conjunto de las mismas[2366]:

> *" (...) Yo recuerdo a mi padre que cuando montó sus óperas, las estudiaba a fondo puesto que las adaptaba a las necesidades del montaje, cambiando el guión cuando fuera*

[2363] <<Ópera para todos>> (28-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 24

[2364] <<Ópera para todos>> (28-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 24

[2365] <<Todo apunto para Lucia de Lammermoor>> (28-06-1978). *La Provincia*, p. 8.

[2366] <<Alfredo Kraus y Sergio Calvo triunfadores en Lucia>> (29-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 24; DAVILA NIETO,(14-07-1978), p. 8.

necesario o hablando con el director musical para que la música, por ejemplo, estuviera acorde a la iluminación (...).”[2367]

Sin embargo, el hecho de realizarse en el Teatro Pérez Galdós tuvo como parte negativa que el montaje no gozó de un seguimiento masivo, como en los anteriores casos, pues físicamente el edificio teatral tenía menos localidades, como reconoció nuestro artista[2368].

Aunque fuera un decorado reutilizado, las hijas de Sergio Calvo nos afirmaron que su padre llegó a confeccionar un estudio de escenografía para el montaje y que nosotros añadimos en nuestra investigación [Fig. 154]. Sin duda alguna, se trata de un diseño hermoso en el que nuevamente Calvo nos muestra su capacidad pictórica y su hábil dominio de los colores.

Lo cierto es que las fotografías conservadas no nos indican que este estudio se llegara a materializar sobre el escenario [Fig. 155]. Mas su existencia nos demuestra que Calvo, aunque readaptara un decorado preexistente, reflexionó sobre el espacio escénico y no lo materializó al libre albedrio sino que fue resultado de una reflexión previa[2369].

[2367] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.

[2368] <<Todo apunto para Lucia de Lammermoor>> (28-06-1978). *La Provincia*, p. 8.

[2369] Parece ser que este decorado confeccionado en 1977 fue desmantelado y destrozado dos años después por decisión de la corporación municipal. Véase: DAVILA NIETO (05-01-1979), p. 8.



Fig. 154. Calvo, S. *Estudio de escenografía para Lucia Lammermoor de Gaetano Donizetti y de Salvatore Cammarano*. 1978.Gouache sobre papel. 14,5x21 cm. Colección particular Calvo Hernández.



Fig. 155. Fotografía del montaje de *Lucia Lammermoor* de Gaetano Donizetti y de Salvatore Cammarano estrenado con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1978. Colección particular Calvo Hernández.

La última colaboración de la que tenemos constancia del tándem Calvo y Kraus se produjo el 20 de julio de 1979 con la representación de *Rigoletto,* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave, dentro de lo que se denominó *Festival Kraus.*

Organizado bajo el patrocinio de los *Amigos Canarios del Teatro, Cine y Música*, recibió ayudas del Ayuntamiento capitalino de Gran Canaria y del Cabildo de Gran Canaria. Además de Kraus, también participaron participaron María Isabel Torón Macario y Pepita Miñón, como principales intérpretes. Calvo mantuvo sus tareas como director escénico y escenógrafo, Manfredo Argento dirigió el coro de la *Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera* y en esta ocasión participó el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy[2370], como se puede leer en el programa de mano [Fig. 156].

Para este montaje, se volvió al Estadio Insular ubicando el escenario delante de una de las gradas curva del estadio, como en anteriores ocasiones. Calvo diseñó un decorado corpóreo, como se aprecia en las fotografías aportadas [Figs. 157 y 158], en base a:

> *"(…) un simulacro de castillo. El escenario es bastante complicado y tiene varios marcos diferentes donde se pueden poner en escena los tres actos y dos cuadros de que la obra se compone. La escenografía nos ha salido relativamente barata, teniendo en cuenta sus costes verdaderos, pues se han realizado en los Talleres Municipales y se ha contado con la colaboración voluntaría de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (…)."*[2371]

De modo que nuevamente Sergio intentó repetir los mismos logros que había conseguido en los anteriores montajes, siendo la espectacularidad escénica y la presencia de Kraus los principales elementos de atracción que la crítica. Aunque enjuició positivamente todo el montaje y la figura de Calvo, no supieron valorar la importancia de su trabajo y dedicaron más espacio a la parte musical[2372].

Este sería el último *Festival de Música de Verano* o *Festival Kraus*, como se denominó en diferentes ocasiones. El objetivo de sus participantes siempre fue acercar la música

[2370] <<Rigoletto en el Festival Kraus 1979>> (14-06-1979). *La Provincia*, p. 8.

[2371] <<Preparativos para el Festival Popular de Ópera>> (11-07-1979). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

[2372] <<Un Rigoletto de anoche, de gran éxito>> (21-07-1979). *La Provincia*, p. 8; A.Q.P. (21-07-1979), p. 8; CODAX (22-07-1979), p. 12.

lírica al conjunto de la población para romper las barreras que siempre ha existido entre ambos. Pero el altísimo coste que suponía la confección de este tipo de espectáculos, donde se debía de instalar todos los elementos que compone un espacio teatral (como el propio escenario o el sistema de sonido y de iluminación, así como los naturales gastos del equipo humano que requiere una producción teatral), obligaron a que después de cuatro intentos, no continuase esta magnífica labor[2373]; pues para una sola representación, a pesar de la alta asistencia de público, suponía un elevado gasto de dinero que implicaba más pérdidas económicas que beneficios, como se puede comprobar cuando los *Amigos Canarios del Teatro, Cine y la Música* hicieron público los gastos e ingresos del montaje:

> *"(...) Asimismo informaron del festival lírico del Estadio Insular que con una asistencia de 4.500 personas tuvo unos ingresos brutos de dos millones cien mil setecientas pesetas, con unos gastos de 2 millones 675.000 pesetas, es decir, unas pérdidas de 375 mil pesetas, puesto que esperan una subvención del Ayuntamiento de Las Palmas de 200.000 pesetas, a lo que hay que agregar la que conceda el Cabildo Insular. Entre las partidas se comunicó que el barítono Licinio Montefusco (Rigoletto) había percibido 260.000 pesetas, Alfredo Kraus, el tenor 500.000 pesetas, y Sergio Calvo, el director de escena 100.000 pesetas (...).*[2374]

[2373] Según nos comentaron Ana María y Pastora Calvo, en la entrevista realizada en febrero de 2016, también recibieron muchas críticas negativas de algunos sectores operísticos, como ACO, que denunciaron la mala acústica de los montajes debido a su representación al aire libre y que ellas nos negaron ya que la ubicación del escenario en los laterales del estadio facilitaba todo lo contrario.

[2374] <<Buenas perspectivas para los Amigos Canarios del Cine, Teatro y Música>> (28-07-1979). *El Eco de Canarias,* p. 7.



Fig.156. Programa de mano de la ópera *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.



Fig. 157. Fotografía del montaje de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.



Fig. 158. Fotografía del montaje de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.



Fig. 159. Fotografía del público asistente al Estadio Insular durante la representación de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.

De esta manera finalizamos la labor teatral de Sergio Calvo durante la década de los setenta y en el que demostramos que fueron años en el que consolidó su posición pública como hombre de teatro y en el que consiguió reinventarse como tal, revelándonos su control y conocimiento sobre el medio escénico desde el punto de vista del decorado y de la dirección[2375].

Centrándonos en nuestro objeto de estudio, la principal característica de su faceta como escenógrafo es la de adaptarse a las circunstancias de cada montaje, recurriendo a los medios que mejor le conviniera o pudiera utilizar en los distintos casos. Por ello creemos que es un escenógrafo ecléctico. En ocasiones recurrió a elementos escenográficos

[2375] Los últimos montajes de Calvo de los que tenemos constancias se realizaron en la década de los ochenta. En 1981, participó en la dirección del llamado el *Festival de Música en la Playa de las Canteras.* En 1984, realizó la escenografía para un nuevo *Rigoletto p*atrocinada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y la *Real Sociedad Económica de Amigos del País*. Y, en 1985, dirigió y estenografió el monólogo *Historia con Berta*, escrito por Donina Romero, en el Teatro Pérez Galdós. En realidad, se trataron de puntuales intervenciones. Aunque desconocemos las razones que le llevaron a alejarse del medio teatral, lo cierto es que desde los años ochenta dinamizó su producción artística ya que fueron años en los que Calvo se centró en la organización de bienales y exposiciones, en la proyección de edificios, en la restauración y recuperación de distintos enclaves de su ciudad natal y en la realización de un estudio preliminar en la ampliación del Teatro Pérez Galdós. Además de todo ello, comenzó su faceta como articulista en los diarios canarios donde trató diversos temas, fundamentalmente relacionados con el arte, así como la de conferenciante, hasta el final de sus días en 2010.

distintos a los tradicionales telones pintados (que también llegó a usar) y se decantó por decorados corpóreos. Además, llegó a recrear auténticos escenarios fuera de un espacio teatral. Con todo, fue capaz de dejar de lado las acotaciones del autor del texto, para reinterpretar el ambiente escénico de la obra en cuestión.

Todo ello prueba su calidad como escenógrafo y su apuesta por un decorado al margen de los parámetros decimonónicos que tan característicos fueron en las producciones operísticas del siglo pasado. Asimismo nos demuestra que durante los setenta Sergio Calvo no reprodujo de manera miméticas las enseñanzas que recibió de Néstor, algo que en alguna ocasión realizó en montajes realizados durante las décadas anteriores, sino que las asimiló y las aplicó según fuera necesario:

> *Mi padre tenía claro toda la composición, la luz, la entonación y la fuerza que quería dar a sus escenas. Mi padre era el responsable de la luminotécnica, de la escenografía y de la dirección. En ocasiones adaptaba cuestiones para que el dialogo con el público fuera más cercano. Tenía su técnica, recurriendo a decorados corpóreos (...).''*[2376]

Sin embargo, en su momento los medios de comunicación no supieron ver su importancia y eclipsaron su figura para ensalzar y elogiar a la de sus colaboradores. Mas tal circunstancia no ha supuesto ningún inconveniente para probar que su participación se concretó tanto en pequeños como en grandes montajes en donde desarrolló una escenografía siempre acordé y en consonancia a los avatares del siglo XX.

Por ello, y en definitiva, esperamos que con el análisis de la obra escenográfica de Sergio Calvo, cuya presencia a lo largo del capitulo ha sido constante desde el primer epígrafe, hayamos demostrado su significación y envergadura en la Historia de la escenografía y del teatro canario.

[2376] Entrevista realizada a Ana María y Pastora Calvo Hernández el 11 de febrero de 2016.

7. Reflexiones: la consolidación de la modernización en la puesta en escena

Del mismo modo que hicimos en el anterior capítulo, consideramos conveniente reflexionar sobre las aportaciones que hemos alcanzados en este apartado puesto que los resultados conseguidos son igualmente relevantes y novedosos en la Historiografía artística española y canaria.

La ausencia del conflicto bélico auténtico en el territorio canario supuso la desaparición y desintegración de cualquier circuito y mercado artístico, pero de manera contraria favoreció que el escenario se convirtiera en un espacio de la experimentación plástica que potenció el inicio de la renovación escenográfica en el panorama escénico de Gran Canaria. Tal idea llegamos cuando los artistas de la Escuela Luján Pérez desde los años 30, y fundamentalmente con el apoyo de la sociedad *Amigos de Arte Néstor de la Torre*, decidieron desarrollar esta práctica creativa en la que el artista Néstor Martín-Fernández de la Torre había sido una influencia capital. Recordemos que fue uno de los protagonistas de la modernización a nivel nacional prácticamente desde que inicio su carrera profesional como escenógrafo en los primeros años del 1900.

Esta situación justifica que en las décadas siguientes, y durante el período acotado en en este capítulo (1944-1994), las innovaciones escenográficas continuaran de la mano de artistas plásticos, tanto de los ya nombrados como de una nueva generación que se convertieron en los nuevos responsables de los espacios escénicos a medida que fueron transcurriendo los acontecimientos.

De tal manera, la figura de Felo Monzón es una de aquellas que todavía se mantiene en nuestro relato, porque a finales de los años cincuenta llegó a materializar sobre el escenario sus dudas plásticas sobre la continuación de la figuración heredera de la Escuela Luján Pérez o la experimentación sobre el surrealismo que le permitiría con posteridad adentrarse en la abstracción en su posterior carrera. Ello nos evidencia la prolongación en el tiempo de las estéticas dominantes de los años treinta tras la contienda. También lo hace la participación de Santiago Santana en los *Festivales de Danza* Trini Borrull y en la comedia costumbrista *Ven acá, vino Tintillo*.

Por su parte, tendrán lugar con nuevos alumnos de la Escuela Luján Pérez, en concreto con Rafaely y Ulises Paredes, cuando el debate sobre la figuración y abstracción se trasladó a los escenarios teatrales de Gran Canaria. Estas experimentaciones escenográficas fueron posibles porque participaron en producciones que organizaron el *Teatro Insular de Cámara* cuya sede era El Museo Canario, un espacio libre de cualquier control de la censura de la Dictadura de Franco que permitió que dicho debate fuera desarrollado a través de distintas posturas y propuestas.

No obstante, la primera puesta en escena abstracta en nuestra historia se la debemos al polifacético y vanguardista Pepe Dámaso, quien en 1956 organizó la representación del poema de *Oír crecer las palomas* en el Hogar Rural de su municipio natal de Agaete. Este artista puede considerarse la continuación natural de la modernización escenográfica que se experimentó en los escenarios de Gran Canaria desde distintos puntos de vistas y métodos tanto en producciones teatrales, dancísticas y operísticas.

En realidad, su condición de artista preocupado por su formación, por justificar su propia creación y por conocer lo que sucedía más allá de las Islas, le facultaron para convertirse en la personificación de la aportación canaria a la renovación de la puesta en escena que se dio casi al mismo tiempo en los teatros peninsulares durante la década de los sesenta y setenta. Se explica porque desarrolló decorados en los que no siguió las acotaciones de los dramaturgos y en los que incluyó toda una serie de elementos no tradicionales, como estructuras de hierro, planchas metálicas, palés de maderas, proyecciones de diapositivas o reproducciones fotográficas. Junto a todo sus propuestas se vinculan con las estéticas que se encontraban en pleno apogeo durante aquellos años, como el surrealismo, la abstracción o el arte pop, siendo planteadas tanto a nivel corpóreo como en base a telones pintados en función de las necesidad de la obra o de las dificultades económicas. Cabe destacar que en esta línea deben encuadrarse las propuestas escenográficas tratadas en las páginas anteriores de Lola Massieu, Manolo Millares o Fernando Álamo.

Por otro lado, no todos los artistas incluidos deben considerarse vanguardistas en su sentido más puro. Tal es el caso de Sergio Calvo, el único discípulo reconocido de Néstor. Tuvo la suerte de trabajar con los agentes más importantes de todo el siglo XX, como Carlos Luis Monzón Grondona, Josefina de la Torre, Juan del Río Ayala, Orlando

Hernández, Juan José Falcón Sanabria y Alfredo Kraus, por citar a algunos. Fue un hombre polifacético y un gran hombre del teatro que se adentró fundamentalmente en las tareas escenográficas y directivas.

Mas su trayectoria puede clasificarse de ecléctica puesto que tendió a seguir las acotaciones de los dramaturgos, a reflejar la realidad en sus ambientaciones y a realizar decorados basados en telones pintados, sobre todo en los espectáculos que realizó entre la década de los treinta y sesenta. Sin embargo, y contra todo pronóstico, en los años setenta realizó todo lo contrario ya que creó decorados corpóreos según las necesidades del texto, confeccionó propuestas escénicas minimalistas, no siguió las indicaciones de los dramaturgos y escapó de los escenarios tradicionales, como se comprueba en los montajes que realizó junto a Orlando Hernández y Alfredo Kraus. Además, desde un punto de vista técnico, el estudio de la trayectoria de Calvo nos ha evidenciado su conocimiento real de las técnicas y del lenguaje escenográfico, así como su preocupación por la iluminación y su concienciación en la integración del decorado en el escenario y en la relación con los intérpretes. Por ello lo consideramos uno de los grandes escenógrafos canarios cuya figura es fundamental e imprescindible para conocer la historia de las producciones de la segunda mitad del siglo XX, como hemos podido demostrar a lo largo de las páginas anteriores.

Otro artista plásticos grancanario que mantiene esta inclinación en sus facetas escenográficas es Carlos Morón, quien intentó escapar de las garras de las indicaciones del dramaturgo y en ocasiones lo consiguió, como lo prueba la presencia de los árboles en los dramas de *Tierra de Cuervo* e *Y llovió en los Arbejales.*

Además, junto a todo ellos, nos encontramos a escenógrafos foráneos que desarrollan y participan en importantes producciones, como Mario Vanarelli, Monique Lancelot, Gianpaolo Zennaro y Ángel Colomina. Se trata de artistas que desarrollaron también decorados con un claro marcado ecléctico, pero imprescindibles en nuestro estudio porque sus creaciones supusieron una mejor consideración del arte escenográfico y de la figura del escenógrafo.

Con todo, es preciso añadir, que las tendencias surgidas en el capítulo anterior se mantienen en este capítulo aunque con ligeras modificaciones: el predominio de los telones pintados es evidente, aunque la presencia de los decorados corpóreos es más habitual; y el seguimiento de las indicaciones de los dramaturgos permanece ya que son los directores de la representación de sus dramas, mas se aprecia un mayor interés por evadirse de ellas. Por otra parte, la participación de los artistas plásticos y escenógrafos grancanarios tienen lugar en espectáculos producidos a través de inversiones autóctonas que acontecen durante la etapa crítica de la Dictadura de Franco.

En definitiva, la realización de este capítulo, resultante del análisis de distintas fuentes de carácter artístico, documental, y hemerográfico, nos ha permitido seguir contribuyendo en el conocimiento de la colaboración de los artistas plásticos en el mundo del teatro desde una óptica totalmente nueva de la práctica creativa.

CAPÍTULO VII. LOS PINTORES ABANDONAN LOS ESCENARIOS: 1989-2005

Los años en los que se encuadra este capítulo son 1989 y 2005. No se trata de fechas elegidas al azar, sino que se corresponden con las primeras y últimas creaciones escenográficas de los dos últimos artistas que completan nuestra relación sobre la injerencia de los creadores plásticos en los espacios teatrales de Gran Canaria.

Durante este marco cronológico se produjo en España, y por extensión también en las Islas Canarias, un proceso de consolidación democrática en las instituciones y en las formas de gobiernar[2377]. Ello potenció la libertad en todos los campos de la vida de los españoles, materializándose en el escenario artístico la preeminencia de la creación individualizada de cada artista según sus convicciones, preferencias e ideologías.

Desde entonces no existe ninguna tendencia o estilo que nos sirva para encorsetar didácticamente al conjunto de los artistas del momento. Ello nos obliga a enfrentarnos a sus trayectorias de manera individual. Pese a ello, la globalización, potenciada por el rápido avance de los medios tecnológicos y favorecida por la Unión Europea, facilita que podamos conocer a un mayor y variado número de artistas de distintos puntos del planeta como nunca antes se había hecho[2378].

Sin abordar estas cuestiones de manera profunda sino simplemente estableciendo el mapa en el que nos moveremos en las siguientes páginas, podemos afirmar que se trata de años en los que desde un punto de vista político y económico se potenció un clima duradero de estabilidad, que, aunque hubiera dificultades y conflictos, nunca puso en crisis el nuevo modelo de vida que permanece hasta la actualidad.

De este modo, y dada las condiciones que hemos enumerado, proponemos la hipótesis que desde los últimos años de la década de los ochenta la presencia de los artistas plásticos como responsables de los decorados teatrales ha desaparecido progresivamente en el ambiente escénico de Gran Canaria. Prueba de ello es que en este intervalo en el que se contextualiza este capítulo tan solo hemos encontrado a dos artistas que crearon decorados teatrales. Por un lado, tenemos el escultor Manolo González, que afrontó de

[2377] AA.VV. (1991-a); AA.VV. (1995); AA.VV. (2011).

[2378] CASTRO MORALES, PERALTA SIERRA y QUESADA ACOSTA (2011); VV.AA. (2012-b); ZAYA (1999).

manera puntual al mundo del teatro como resultado de su concepción humanista de la creación. Por otro, Ramón Sánchez Prats, el más importante escenógrafo grancanario de las dos últimas décadas del siglo XX. En realidad, ninguno de ellos es pintor, lo que ya argumenta nuestra hipótesis de la desaparición progresiva del *fenómeno de los pintores de la escena* que Denis Bablet denominó en la década de los setenta. No obstante, el resto de los razonamientos y explicaciones sobre este sustancial cambio lo desarrollaremos en el último epígrafe donde destacaremos a aquellos escenógrafos y figurinistas que en la actualidad ejercen su profesión y que han conseguido el éxito y el reconocimiento. Finalmente, en este marco cronológico queda perfectamente asentado el término *escenógrafo* para designar a aquella persona dedicada profesionalmente a la creación de la escenografía quedando en desuso las denominaciones *pintor escenógrafo* y *decorador*.

Por último, debemos recordar que las fuentes hemerográficas consultadas en el anterior capítulo nos demostraron que desde la década de los sesenta los órganos de gobiernos isleños, ayudaron y potenciaron la promoción y producción de obras escénicas canarias, así como su difusión. Esta tendencia se mantendrá, en general, como observaremos cuando analicemos las propuestas de González y Sánchez Prats. Aunque el peso de producciones importadas será cada vez mayor en detrimento de las confeccionadas por agentes locales isleños, como justificaremos también en el último apartado.

1. La tradición rompedora de Manolo González en el escenario

El escultor Manolo González (Las Palmas de Gran Canaria, 1965) puede considerarse uno de los artistas canarios con mayor prestigio, éxito y proyección del panorama artístico isleño actual desde que en los albores de la década de los ochenta iniciara su carrera profesional[2379].

Su formación escultórica es fundamentalmente autodidacta, salvo por el período de un año que pasó estudiando Bellas Artes en la Universidad Central de Barcelona. En 1982, sin haber alcanzado la mayoría de edad, llevó a cabo su primera exposición. Tras ella su participación en nuevas muestras individuales y colectivas ha sido recurrente hasta la actualidad. La temática de su obra abarca tanto la figuración como la abstracción, aunque es hasta el momento la figura humana desnuda uno de sus principales *leivmotiv.* El peso de la estatuaria renacentista y, sobre todo, de Miguel Ángel Buonarroti, es una constante en su obra. No obstante, pese al uso de fuentes de inspiración procedentes del pasado, se trata de un artista contemporáneo que se sirve de los más actuales medios de comunicación y de experimentación de materiales diversos, como la arcilla, la madera, el mármol, el bronce y las mallas metálicas de acero inoxidable, de las que hablaremos más adelante, para dejar constancia de su visión del hombre y de su aportación, única y original, al panorama cultural del momento.

[2379] Entre sus reconocimientos se encuentran: mención honorífica en la II Bienal Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias (2008), medalla de plata Lorenzo Il Magnifico (2009), segundo premio en escultura en la VII Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Florencia, miembro académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel (2013), Hijo adoptivo de Artenara (2013) y el Can de Plata a las Artes del Cabildo de Gran Canaria (2014).Por su parte, su obra se conserva tanto en colecciones privadas de carácter nacional e internacional, como en colecciones públicas. También es importante señalar que su obra escultórica carácter pública que adorna y embellece gran parte de los municipios grancanarios. No obstante, y pese a todo, consideramos que su obra aún requiere de un análisis científico y profundo, aunque a lo largo de toda su carrera ha experimentado dos exposiciones retrospectivas: en 1999 en el Hall del Edificio Millares Carló del Campus del Obelisco de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, celebrada en paralelo al ciclo de conferencias *La ciudad y su equipamiento escultórico*, organizada por la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro; y una década después, en 2013, en la Galería Saro León de capital grancanaria, con el título *25 años de un escultor*

No obstante, en las fuentes bibliográficas consultadas no aparece en ningún momento su labor como creador de escenografías[2380]. Realmente, nuestro conocimiento sobre su participación en esta disciplina fue a raíz de su colaboración con Ramón Sánchez Prats en la obra *No faltéis esta noche* que se celebró en 1996 en el Teatro Español de Madrid. Aunque sobre este montaje y artista hablaremos en el siguiente epígrafe, la participación de González nos hizo contactar con él para que nos contara cómo había sido su experiencia. Pero nuestra sorpresa fue mayúscula cuando nos confirmó que también había trabajado hasta en dos ocasiones como autor del diseño escenográfico de dos producciones teatrales:

> *"(...) También, por si es de interés le comento que he realizado dos escenografías, una en el año 99 para la obra "Comida" dirigida por Natalia Menéndez, estrenada en Zaragoza, y para la "Zapatera prodigiosa" año 2005 (creo) dirigida por Quino Falero (...)."*[2381]

De modo que, por primera vez en nuestra investigación nos encontramos ante una situación donde la fuente oral es la herramienta inicial con la partimos para documentar la incursión de un artista como responsable del espacio escénico[2382].

La razón que explica que no aparezca este trabajo en su currículum, ni en la bibliografía generada, sobre su labor se encuentra en una cuestión de identificación del artista fundamentalmente como escultor. Su trabajo como tal es su principal medio de creación, experimentación y de subsistencia. No quiere decir que rechace o reniegue su incursión

[2380] El escultor cuenta con una Página Web Oficial que facilita el rápido conocimiento su biografía, trayectoria, obra y proceso de creación de sus esculturas. Además, junto a ello, añade también toda una serie de textos de críticos, galeristas e historiadores del arte, bibliografía en la que su obra ha sido incluida y algunos escritos suyos que complementan el conocimiento de su figura. Véase: CASTRO MORALES, PERALTA SIERRA y QUESADA ACOSTA (2011); HERNÁNDEZ SOCORRO (2004); HERNÁNDEZ SOCORRO. (2005); HERNÁNDEZ SOCORO (2006); HERNÁNDEZ SOCORRO (2015).VV.AA. (2012). ZAYA. (1999); Disponible en: http://www.manologonzalezescultor.com/ (06-02-2017 13:34).

[2381] Correo electrónico escrito por Manolo González a Yavé Medina Arencibia el 30 de noviembre de 2016.

[2382] Por ello queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento al artista por todas las informaciones y los materiales cedidos para la elaboración de este epígrafe.

teatral sino que simplemente la entendió como una experimentación ajena, aunque creemos que indudablemente complementa su actividad artística:

> *"(…) No subestimo para nada este trabajo. Siempre lo he considerado una intervención completamente ajena a lo mío. Por ello no está en mi currículo. Pero debería ponerlo en orden e incluirlo porque al fin y al cabo es una obra mía (…)."*[2383]

Por tanto, estamos ante una faceta totalmente inédita del escultor Manolo González y que daremos a conocer a en las siguientes páginas.

Como en su vertiente escultórica, el carácter autodidacta también está presente en su incursión en este campo artístico puesto que se enfrentó a él sin ninguna formación teatral previa, como nos confirmó en una entrevista que nos concedió[2384].

Su primera colaboración teatral data de 1996, cuando participó en la citada producción *No falteís esta noche*. La escenografía fue diseñada por Sánchez Prats y su labor consistió en ceder una escultura:

> *"(…) En No faltéis esta noche no realicé una escenografía, sino que mi obra fue un atrezzo de la misma. Fue una participación. (…) fue por afecto a Ramón por lo que accedí a participar porque estaba fuera de todo el contexto teatral. (…) Y Ramón no sé por qué entendió la pieza para el espacio escénico de la obra que había diseñado. Quizás porque estaba el elemento de un personaje trascendente que estaba y no estaba en la obra. No recuerdo bien. No tengo una intervención específica en la escenografía, sino que es Ramón quien la tiene y me dice: "quiero esa escultura, ¿me la prestas? (…)."*[2385]

Las críticas realizadas en este montaje apenas tratan al aspecto escenográfico más allá de la autoría[2386]. Pero la realizada por Eduardo Haro Tecglen llegó a destacar la escultura de

[2383] Entrevista realizada al escultor Manolo González el 11 de enero de 2017.

[2384] Entrevista realizada al escultor Manolo González el 11 de enero de 2017.

[2385] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

[2386] <<Conflicto entre padres e hijos>> (20-12-1996). *El Mundo*; CENTENO (23-12-1996); LÓPEZ SANCH. (21-12-1996); VILLÁN. (22-12-1993). Consultados en el dossier de prensa *No faltéis esta noche* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

González a la que tildó de bella y original[2387]. Lo cierto es que la escultura, según las fotografías conservadas en el Centro de Documentación Teatral, y también reafirmadas por el propio escultor, se convirtió en la imagen de la obra[2388]. En dichas imágenes se puede comprobar que la escultura constituía el foco de atención y de perspectiva de todo el montaje [Fig. 1]. Además, en el propio programa de mano que se editó con motivo de su representación, el diseñador del mismo realizó un dibujo digital de la escultura que se reprodujo en todas sus páginas, lo que provocaba que el espectador identificara la obra desde el primer momento [Fig. 2].

En realidad, la escultura, realizada a tamaño natural en malla metálica, y en una posición de suspensión (a modo de Cristo en la iconografía de la transfiguración) no fue realizada con motivo de la obra de teatro, sino que formó parte de la serie *Hedoné* que expuso en el Centro Insular de Cultura en 1995:

> *"(...) La hice para la serie Hedoné que se expuso en el Centro Insular del Cabildo en 1995. Fue la primera exposición en la que saqué toda obra realizada totalmente en malla. Ya la había hecho por primera vez en el 93, donde saqué las primeras, que habían salido algo chuchurridas porque no me había hecho del todo con la técnica y el procedimiento. No tiene nada que ver cuando me planteé hacer la siguiente exposición de 1995, que eran todas de malla a tamaño real. Fue una exposición muy sonada (...)."*[2389]

En definitiva, debemos entender la escultura como un elemento más del *atrezzo,* cuyo empleo en *No falteís esta noche* fue resultado del diseño escenográfico que había planteado previamente Ramón Sánchez Prats. En todo caso, la escultura debe analizarse dentro del contexto del devenir en el proceso creativo del artista en busca de materiales alternativos a los tradicionales[2390].

[2387] HARO TECGLEN (22-12-1996). Consultado en el dossier de prensa *No faltéis esta noche* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2388] Entrevista realizada al escultor Manolo González el 11 de enero de 2017.

[2389] Entrevista realizada al escultor Manolo González el 11 de enero de 2017.

[2390] Disponible en: http://www.manologonzalezescultor.com/biografia/ (02-02-2017 14:15).



Fig. 1. Fotografía de la producción *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenada en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/estrenos-teatro/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/fotografias (16-01-2018 13:26).

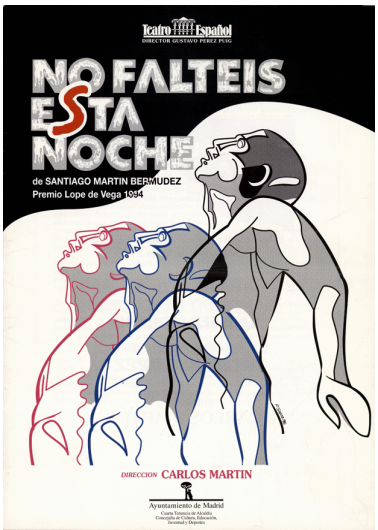


Fig. 2. Portada del programa de mano de la producción *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenada en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/estrenos-teatro/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/otros-documentos (16-01-2018 13:26).

No sería hasta tres años después, en 1999, cuando realizó un diseño escenográfico propio y original por primera vez en su carrera profesional. Se trató de la producción *Comida,* obra dramática escrita por la autora holandesa Matin Van Veldhuizen, que en su versión española tradujo Ronald Bower. Fue dirigida por Natalia Menéndez[2391]. Producida por *DD&Company Producciones*, la obra se estrenó el 11 de octubre de 1999 en el Teatro del Mercado de Zaragoza, aunque luego realizó una gira por parte de geografía española[2392].

El proyecto le llegó directamente de la mano de la directora del montaje cuando participó en la edición de la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO) que se celebró en 1999:

> *"(...) ella me la pidió. Conocí a Natalia en Madrid, en ARCO 99, me parece que fue. Había llevado una escultura muy espectacular. Yo estaba experimentando en aquella época con los Sátiros de Néstor. Hice un sátiro porque tiene una carga erótica y sexual muy manifiesta. Cuando hice la escultura parecía un Drag Queen y tuve crisis con ella. Pero fue muy espectacular. Si hubiera llegado a cobrar por las fotografías que realizaron de ella en el stand de ARCO, habríamos logrado costear toda nuestra participación. (...).La llevó mi galería. La galería Saro León. Y Natalia la vio y se le ocurrió. Me lo propuso, me dio el texto de la obra Comida y lo leí (...)."*[2393]

En una entrevista promocional que realizó Natalia Menéndez afirmó la nula experiencia de Manolo González como diseñador de escenografías pero justificó su participación debido a la necesidad y predisposición de crear equipos multidisciplinares en el que prevalecieran creaciones colectivas y originales desde distintos puntos de vistas:

> *"(...) He partido del escultor canario Manolo González para la escenografía, un hombre que no había trabajado nunca para la escena. Sus esculturas me parecieron necesarias para esta función, porque suelo involucrar distintas artes en cada uno de mis trabajos y mezclar la pintura o la escultura con el teatro, o éste con la danza. La música es de Mariano Marín, músico que colabora habitualmente con (Alejandro) Amenábar, y está compuesta especialmente para la función porque siempre se oyen ruidos que rompen el*

[2391]Disponible en: http://www.ddcompany.es/eventos/teatro/produccion-propiacoproduccion/comida/ (08-02-2017 16:40)

[2392] Disponible en: http://teatro.es/estrenos-teatro/comida-12731 (16-02-2017 12:45)

[2393] Entrevista realizada al escultor Manolo González el 11 de enero de 2017.

silencio que para mí es la muerte, y creía que debía haber una música tan emocional como la iluminación, que es de Miguel Ángel Camacho, un hombre de una sensibilidad muy especial (…).''[2394]

El proceso creación que desarrolló Manolo González, en un primer momento, consistió en la lectura y análisis del texto. Tras ello, tuvo lugar una serie de reuniones con Natalia, a quien le comentó sus propuestas escénicas. La primera que realizó no gustó para nada a la directora ya que le había planteado un espacio doméstico bastante tradicional al seguir prácticamente las pautas desarrolladas y encontradas en texto dramático. Ello obligó a una nueva lectura entre ambos que desembocó en la propuesta escenográfica que terminó por complacer a todas las partes:

"(…) Tras leerme y estudiar el texto, me reuní varias veces con Natalia. Ella venía mucho por Las Palmas también por el tema de la representación de los primeros Don Juan en Vegueta. La primera reunión que tuve con ella me dijo: "Mira para hacer esto, me voy a Ikea". Ella es bastante directa y tengo una relación estupenda con ella. Y es que yo le planteé en un primer momento algo bastante convencional. No hice una escenografía siquiera, hice un decorado en realidad. Y hay una diferencia entre un decorado y una escenografía. Tras soltarme esa frase, me hizo que estudiáramos juntos el texto y tras ello me dijo: <<y ahora vete a tu casa y mira a ver>>. Tarde un par de semanas, en una nueva reunión en Madrid llevé una propuesta que le gustó. (…) Según Natalia, mi primera propuesta parecía sacada del Ikea, pues le había propuesto un espacio domestico con su saloncito, su cocina, etc., para que los personajes y la trama se desarrollaran según las pautas del texto (…).''[2395]

La propuesta que resultó airosa fue presentada a través de una maqueta bastante rudimentaria y efímera en la que Manolo utilizó simplemente tizas. Según dos reconstrucciones del diseño escenográfico que nos realizó y obsequió el propio artista [Figs. 3 y 4] y las fotografías del espectáculo[2396] [Figs. 5 y 6], esta consistió en tres

[2394] PEINADO (01-01-2000). Consultado en el dossier de prensa de *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2395] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

[2396] Según nos informó Dania Dévora, directora de *DD&Company Producciones* y coproductora de la obra en cuestión, en el año 2012 las oficina de la productora sufrió un grave problema informático que provocó

elementos que estaban en plena sintonía con la trama de la obra y que se mantuvieron a lo largo de todo el montaje[2397]. En uno de los lados del escenario se ubicó una especie de banco realizado con prismas metálicos que simbolizaba el orden; al otro otra pieza más desordenada con forma piramidal también construido con primas metálicos que personificaba el caos; y, finalmente, detrás de las anteriores, se situó una gran cabeza de orden escultural creado a través de mallas metálicas que aparecería y desaparecía gracias a la iluminación:

> *"(…) Planteé tres elementos de orden escultórico y fue un hallazgo para mí intervenir en este formato (…).*
>
> *(…) Era una maqueta bastante rudimentaria. Todavía tengo las tizas por ahí con las que las hice. Me servían como elementos poliédricos sin tener que estar construyendo mucho. Es que estaba en un entorno totalmente ajeno al mío y me manejé con mí a veces forma chapucera de resolver las cosas. (…) Recuerdo que no sabía si mi propuesta iba a gustar o no a Natalia. Pero le gustó y le pareció interesante. (…) Era una pieza de malla muy de orden escultural y dos estructuras metálicas realizadas con formas de prismas. (…) Uno muy ordenado y otro muy convulso y complicado, como una trinchera casi. Y después la gran figura del padre que (…) Estaba colgada y construida en malla. Era una gran figura a modo de mascara puesto que era sólo la representación de una cabeza. A mitad, en un momento oportuno de la obra, se iluminaba y aparecía. Era un momento bastante bestial. Siempre me recordó a El holandés errante. Era una especie aparición*

---

la desaparición de gran parte de su documentación; entre ellas las fotografías que conservaban de *Comida*. Ante esta situación, las únicas imágenes que hemos encontrado han sido extraídas del *Dossier de prensa de Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral. Estas presenta la peculiaridad de su mala calidad, aunque nos posibilitan conocer los tres elementos escénicos que planteó el González sobre el escenario.

[2397] La obra narra el encuentro de tres hermanas enfermas por el alcoholismo, la anorexia y la bulimia en casa de una de ellas para conmemorar el aniversario de la muerte de su madre. Pronto, lo que parecía un encuentro ameno y nostálgico, se vuelve violento y trágico puesto que la reunión termina por convertirse en una especie de catarsis en el que salen a la luz los traumas de cada una de ellas como consecuencia de sus progenitores.

espectral que aparece y desaparece. Todo estaba iluminado por Emilio Camacho, profesor de la RESAD.[2398]

Durante la reconstrucción del espacio escénico en dos dibujos que nos realizó González, nos explicó cómo eran los prismas que empleó. Parece ser que algunos tenían una longitud de un metro con diez centímetros y otros de un metro con ochenta centímetros con un ancho general de treinta por treinta centímetros. Asimismo, nos contó que la distribución escenográfica la planteó de la siguiente manera:

"(...) Recuerdo que la escena se planteaba de la siguiente manea: ésta es la caja escénica, aquí estaba el gran cabezón enorme con elementos fálicos presente, pues parece ser que el padre había violado a una de las hijas. El banco estaba aquí colocado. Y el tumulto aquí construido con piezas cruzadas haciendo ver que estaba realizado de una manera caótica y arbitraria, aunque estaba todo bastante pensado. Recuerdo que, en ocasiones, las actrices tenían que subir esa montaña y era bastante peligroso, por lo que había que tener cuidado con las esquinas y puntas. Pero al final no hubo ningún accidente grave (...)."[2399]

En general, la obra no gozó de un éxito rotundo de crítica, quizás porque no supieron apreciar la visión del todo conjunto. En ellas predominaron las referencias sobre el texto dramático, la interpretación y la dirección[2400]; las alusiones al trabajo desarrollado por nuestro artista son bastantes escasas. No obstante, son menciones certeras a nuestro juicio puesto que afirman que desarrolló una escenografía abstracta[2401], en un estilo parecido al de su obra escultórica[2402], en el que intentaba simbolizar una jaula que mantiene atrapada a sus protagonistas[2403] donde la presencia ausente del padre llega a presidir la reunión

[2398] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

[2399] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

[2400] ARANDA (14-10-1999); CARTAGANE (15-10-1999); RODRIGUEZ (16-02-2000); VÍLLORA (12-11-1999). Consultados en el dossier de prensa de *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2401] R.C.L. (15-10-1999). Consultado en el dossier de prensa de *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2402] A.B. (29-10-1999), p.79.

[2403] VIZCAÍNO, (13-11-1999). Consultado en el dossier de prensa de *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

materializada por esa máscara que asemejan a la de un fauno demoniaco[2404]. Sin embargo, no todo el mundo supo apreciar su trabajo al llegar afirmar que su escenografía no encajaba del todo bien con el texto[2405].

En cualquier caso, es más que evidente que la escenografía que desarrolló Manolo González para esta producción está en clara consonancia con la práctica escultórica que había estado desarrollando con anterioridad. La razón de ello está en el empleo de la malla metálica que desde los primeros años noventa había estado utilizando en su proceso de investigación de materiales alternativos a los tradicionales, como vimos anteriormente en la escultura de la serie *Hedoné* que Sánchez Prats utilizó en *No falteís esta noche*. Sin embargo, ello le llevó, quizás de una manera inconsciente, a plantear un espacio escénico totalmente corpóreo y volumétrico resultado de la interpretación personal que realizó del texto de la dramaturga holandesa. No obstante, no debemos de olvidar, cómo comentó él mismo, que su propuesta había sido producto de una creación colectiva y en constante comunicación entre los distintos agentes que participaron en el montaje:

> *"(...) al final no había decorado sino elementos escultóricos que formaban parte del entorno en que iba a suceder la obra. Apenas había atrezzo, salvo algunas copas o botellas obtenidas tras visitar algunas tiendas o consumir vino en alguna cena. A mí lo que me fascinó y sorprendió fue cómo Natalia entendió las posibilidades de mi propuesta y lo convirtió en un espacio doméstico a través de esos elementos y del diálogo de los personajes; pues consiguió hacer a través de dos elementos constructivos, uno ordenado y otro caótico hechos con prismas metálicos, y de un elemento escultural, como era gran cabezón en malla, crear un espacio doméstico y un espacio infernal cuando aparecía dicha cabeza. Así que yo me quedé impactado con las posibilidades de mi trabajo en mano de los profesionales del medio teatral. Por eso fue cuando dije el hallazgo que supuso para mí de trabajar en este entorno que era totalmente ajeno (...)."*[2406]

[2404] HARO TECGLEN (15-11-1999). Consultado en el dossier de prensa de *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2405] LLEÓ (01-11-1999), p. 73

[2406] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

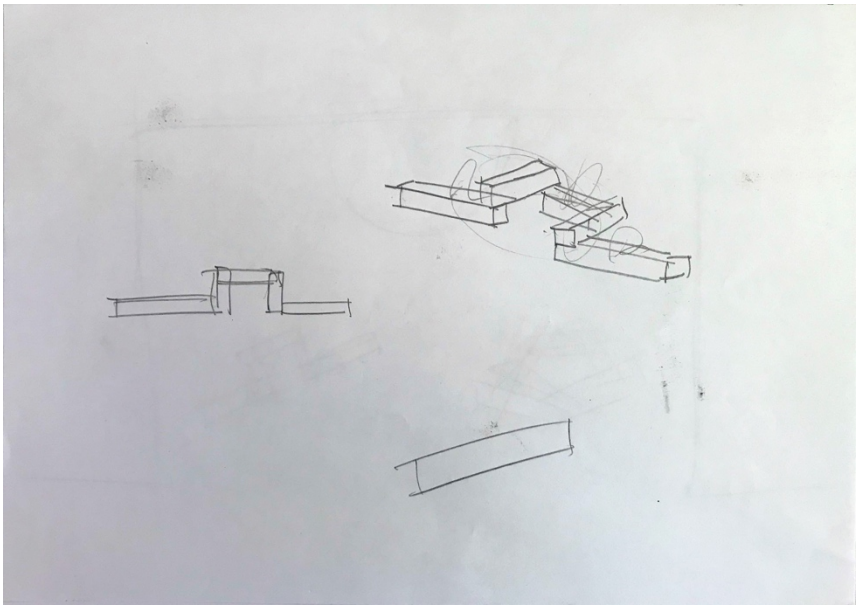


Fig. 3. González, M. *Estudio reconstructivo de la escenografía de Comida de Matin Van Veldhuizen*. 2017. Lápiz sobre papel. 21 x 29 cm. Colección del autor.

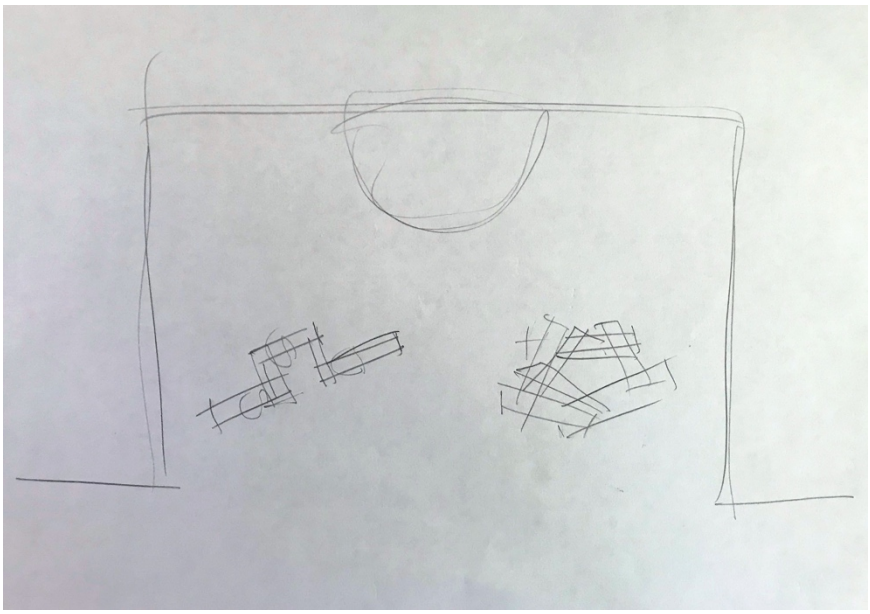


Fig. 4. González, M. *Estudio reconstructivo de la escenografía de Comida de Matin Van Veldhuizen*. 2017. Lápiz sobre papel. 21x 29 cm. Colección del autor.



Fig. 5. Reproducción fotográfica de la producción *Comida* de Matin Van Veldhuizen estrenado en el Teatro del Mercado con decorado de Manolo González. Extraída del Dossier de prensa *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

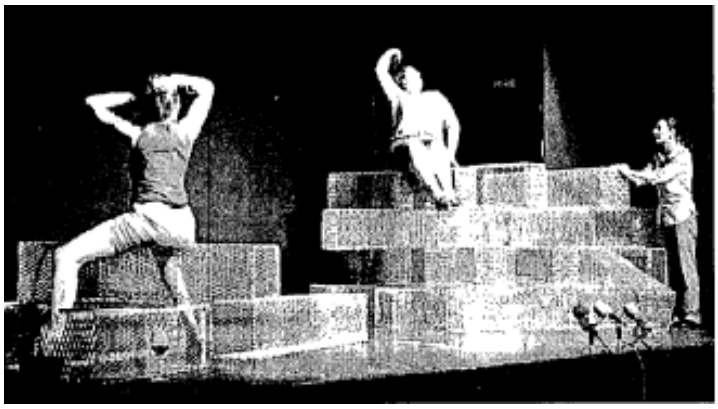


Fig. 6. Reproducción fotográfica de la producción *Comida* de Matin Van Veldhuizen estrenado en el Teatro del Mercado con decorado de Manolo González. Extraída del Dossier de prensa *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

En 2005 Manolo González volvió a realizar una nueva incursión teatral, siendo hasta el momento la última que ha realizado. Formó parte del equipo creativo que llevó a escena *La Zapatera Prodigiosa*, de Federico García Lorca. Estrenado el 28 de enero en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, se trató de una coproducción entre el Cabildo de Gran Canaria y *Luciérnaga producciones*. La obra estuvo dirigida por Quino Falero y

estaba incluida en proyecto pedagógico denominado *Tocateatro* que tenía la finalidad de acercar el teatro a los escolares[2407].

Como sucedió en el anterior montaje, González nos ha facilitado toda serie de fuentes visuales que nos han permitido conocer cómo fue su planteamiento escenográfico. En esta ocasión, el espacio escénico que proyectó fue planteado en toda una serie de bocetos escenográficos realizados a mano y de manera digital[2408] [Figs.7 y 8]. Ello, y las fotografías del montaje [Figs. 9 y 10], nos han posibilitado saber que la escenografía que diseñó tenía un carácter aséptico y abstracto ya que no se identificaba con ningún momento histórico. La misma escena se mantuvo durante toda la obra y consistió en la delimitación de tres espacios bien diferenciados: un espacio público en el que se ubicó un gran tuvo blanco de plástico que hacía las veces de obelisco; otro privado acotado con dos vanos (una puerta y una ventana) construido con palos de maderas; y cuatro módulos de celosías que se movían cuando la trama y los personajes lo requerían:

> *"(...) La Zapatera Prodigiosa en el fondo era esto: Había un espacio doméstico que a través de una gran ventana y puerta daba a una plaza pública en el que coloqué un tubo blanco de plástico vertical sobre una tarima que hacía las veces de suerte de obelisco, es decir, de un elemento referencial de un espacio público o de plaza. Se relacionaba lo público y lo privado. Luego también incluí cuatro módulos de celosías que se movían durante la obra según lo requiriese la trama y los personajes, pues parte de los amoríos transcurrían en ellos (...).*
>
> *(...) El espacio que planteé no sirvió para identificar la época histórica. Eso lo dio el vestuario* (…).
>
> *(...) En este caso, Quino introdujo mucho juego en torno a las celosías y las entradas y salidas de los personajes. También lo fue el comadreo en torno a la ventana vacía construida mediante una estructura con palos de madera. Había una puerta y una ventana perfectamente definidas. Tenían un dintel más para darle un mayor peso arquitectónico, pero sin serlo puesto que al fin y al cabo estaban completamente vacías.*

[2407] D.F.H. (21-01-2005), pp. 4 y 5.

[2408] En la colección del artista documentamos un total de seis bocetos de escenografías.

Fue una escenografía que funcionó bastante bien pese a que fue bastante económica (...)."[2409]

Cabe destacar que los medios de comunicación fomentaron en todo momento la figura del dramaturgo andaluz y, sobre todo, el propio proyecto; lo que provocó que la participación de Manolo González quedara ensombrecida en todo momento. Su autoría quedó reconocida, pero nunca fue utilizado como reclamo y ni siquiera la crítica prestó la suficiente atención a la propuesta escenográfica que había diseñado[2410].

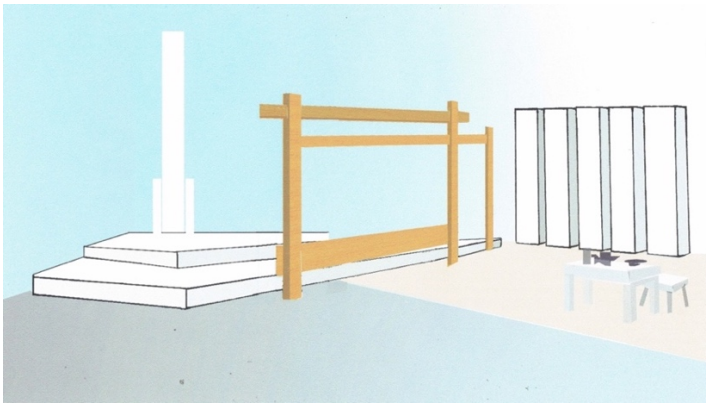


Fig. 7. González, M. *Boceto digital de escenografía para La zapatera prodigiosa*. 2005. Colección del artista.

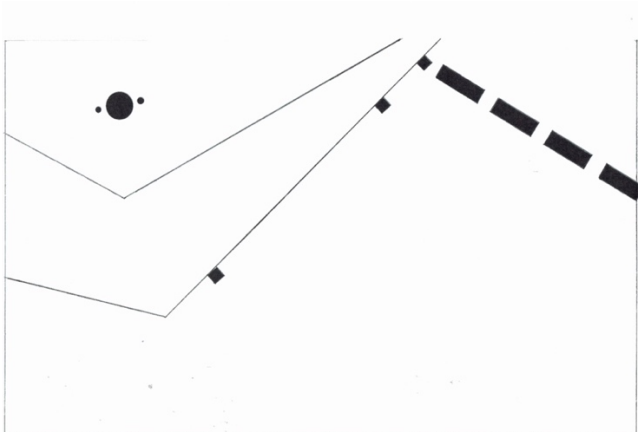


Fig. 8. González, M. *Plano digital escenografía para La zapatera prodigiosa*. 2005. Colección del artista.

[2409] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

[2410] GARCÍA SALEH. (30-01-2005), p. 138; GUEZURAGA (28-01-2005), p.74; NEKETAN (25-01-2005), p.82; VIDANES (30-01-2005), p.74.



Fig. 9. Fotografía de la producción *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca estrenada en el Teatro Cuyás con decorado de Manolo González. 2005. Colección del artista.



Fig. 10. Fotografía de la producción *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca estrenada en el Teatro Cuyás con decorado de Manolo González. 2005. Colección del artista.

A pesar de ello, tras estas dos experiencias en el mundo del teatro de Manolo González, podemos determinar y afirmar que planteó sendos espacios escenográficos de manera abstracta, conceptual y sugerente, que nada tienen que ver con la realidad ni con las acotaciones insertadas por los dramaturgos. Su propia condición de escultor influyó en gran medida para que sus propuestas escénicas en nada tuvieran que ver con los

tradicionales telones pintados, lo que nos obliga a ligarlo a esa corriente de artistas que buscan nuevas formas de representación y comunicación con el espectador. No obstante, y pese a la escasa repercusión mediática que ha experimentado esta faceta de nuestro escultor, no descarta volver a realizar escenografías teatrales en un futuro; aunque tras su trabajo en *La Zapatera Prodigiosa*, entendió que su acercamiento a esta rama debía de seguir la línea que había trazado previamente en *Comida:*

> *"(...) La verdad es que es divertido. No he vuelto hacer más trabajos de este tipo. Pero es divertido ahora que lo pienso porque al final tienes que manejar elementos que sean funcionales, referenciales y estéticos. Funcionales para que la obra se pueda desarrollar y referenciales para que identifique algo. (...) Me apetecería muchísimo montar algo de Da Ponte, por ejemplo. Además, cuando se montó la Sociedad Wagneriana en Las Palmas y en Aula de Wagner, (en la que estaba Sonia Mauricio dirigiéndola y luego Guillermo García-Alcalde.), me dijeron que me animara como trabajo prospectivo hacer una propuesta escénica de El anillo del nibelungo. Y estuve con Juan Mendoza trabajando en ello. En ellos seguí trabajando en la misma línea de Comida puesto que entendí como yo me acercaría a la creación del espacio escenográfico."*[2411]

[2411] Entrevista realizada al escultor Manolo González realizada el 11 de enero de 2017.

2. El escenógrafo Ramón Sánchez Prats

Ramón Sánchez Prats (La Palmas de Gran Canaria, 1940-2001) es uno de los más importantes escenógrafos de finales del siglo XX en Canarias[2412]. Pese a ello, según hemos podido constatar, su trayectoria artística no ha sido objeto de ninguna investigación científica. La única referencia bibliográfica encontrada que hemos hallado aparece en el catálogo de la exposición *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canaria*, celebrada en el año 2000 en La Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria y comisariada por Jonathan Allen, quien decidió dedicarle la muestra y reconocer su labor mediante la redacción de una breve biografía que incluyó en el libro[2413]. Esta, junto con las referencias biográficas encontradas en la prensa[2414], así como las entrevistas que concedió[2415], han sido las fuentes fundamentales para trazar su perfil vital y escenográfico.

Nacido en en el seno de una familia en el que se integraron creadores que alcanzaron considerable éxito y prestigio[2416], Sánchez Prats fue un artista polifacético ya que, además de escenógrafo[2417], fue director de escena, decorador, interiorista, diseñador de

[2412] Prueba de ello es su condecoración con el premio Can de Plata del Cabildo de Gran Canaria a título póstumo en el año 2002.

[2413] ALLEN (2002), p. 10.

[2414] <<El escenógrafo grancanario Ramón Sánchez Prats fallece a los 61 años>> (09-06-2001). *Canarias7,* p. 71; GARCIA ALCALDE (09-06-2001), p. 26; MOROTE MEDINA (09-06-2001), p. 26; ORIVE, (04-06-2003), p. 41.

[2415] BALBUENA, (22-03-1992), p. 26; DORESTE (10-10-1993), p. 17; M.I.R. (22-08-1999), p. 14; ROJAS O'DONELL (02-12-1995), p. 20; SANTA ANA (25-09-1999), p. 43.

[2416] Fue sobrino nieto del pintor Faustino Márquez, primo de Juan Márquez y nieto del decorador Ramón Prats.

[2417] No solo de carácter teatral, sino que creó decorados para Televisión Española en Canarias para el programa *Paralelo 28.*

arquitecturas efímeras[2418], diseñador de exposiciones artísticas[2419], conferenciante y responsable del área de escenografía del Cabildo de Gran Canaria[2420].

Realmente, su dedicación profesional a la escenografía teatral se produjo de una forma tardía, cuando rondaba la cuarentena. Su primer trabajo como escenógrafo se produjo en 1982; y así lo afirmó en una entrevista realizada en 1992 donde respondió a diversas preguntas referidas a su incursión en esta actividad:

> *"(...) Efectivamente, ya llevo unos veinte años, trabajando básicamente en Madrid. En el teatro debuté en 1982, de la mano de María José Goyanes, en el Teatro Bellas Artes, con la obra Educando a Rita, de Willy Russel (...).*
>
> *Surgió cuando fui a estudiar a Madrid en los años 60. Seguí mis estudios de música allí, pero no sabía exactamente lo que hacer. Luego me encaucé en el terreno de las Artes Decorativas, en la Escuela Internacional de Decoradores. Conecté con el mundo del teatro, fui un espectador muy entusiasta y luego, por una serie de circunstancias, a causa*

[2418] Fue responsable de dos proyectos culturales que tenían la finalidad de embellecer diferentes espacios de la Isla de Gran Canaria. El primero en 1992 donde diseñó la estructura interna de una serie de arcos triunfales que pretendían conmemorar aquéllos que se hicieron en honor de la llegada de Alfonso XIII a las Islas Canarias en 1906, primer monarca que visitó el archipiélago desde su conquista en los siglos XV y XVI. Fueron decorados por Juan José Gil, Leopoldo Emperador, Antonio García Álvarez, Jerónimo Maldonado, Pilar Rodiles y José Godoy. El segundo tiene lugar ocho años después, cuando decide selecciona a treinta artistas canarios (como Juan Hildalgo, Fernando Álamo, Juan Luis Alzola, Jerónimo Maldonado, José Godoy, entre otros) para que decoraran treinta obeliscos cuyas ubicaciones se repartieron por toda la Isla como alegoría y homenaje a los creadores plásticos. Véase: MARIMÓN (12-06-1992)., p. 10; SANTA ANA (21-12-2000), p. 28.

[2419] Entre los más destacados montajes podemos señalar: *XXX años de Ópera en Gran Canaria*, organizada por La Casa de Colón y los *Amigos Canarios de la Ópera* en 1997; *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias*, producida por el Cabildo de Gran Canaria y la entidad CajaCanarias en 1998; y *Modos modernistas: la cultura del modernismo en Canarias 1900-1925* en el año 2000, a cargo del Cabildo de Gran Canaria, Museo Néstor y CajaCanarias.

[2420] Parece ser que durante la presidencia de Pedro Lezcano Montalvo del Cabildo de Gran Canaria, Ramón Sánchez Prats fue responsable del área de Escenografía. Desconocemos cuando comenzó en el cargo, pero sí que en febrero de 1995 dimitió del mismo. Pese a ello es de vital importancia subrayar este hecho porque desde el siglo XIX, con Manuel López Ruiz, no teníamos constancia de alguna presencia de algunos de nuestros artistas escenógrafos en algún órgano de poder. Véase: V.R.G. (02-02-1995), p. 23.

de una madrina de mi hermano, que era propietaria del Teatro Goya, y al hecho de ir gratis al teatro, me metí en el mundo de la escena y terminé siendo parte de él. Finalicé la carrera e hice cosas de decoración, pero cada vez me encamino más al teatro (…).''[2421]

De este modo, el período de formación artística de Ramón Sánchez Prats tuvo lugar cuando se trasladó a Madrid para estudiar solfeo y piano, una vez que finalizó sus estudios de bachillerato en el Colegio Viera y Clavijo de Las Palmas de Gran Canaria, según afirma José Orive[2422]. Pero decidió, posteriormente, ingresar en la Escuela de Artes Decorativas[2423]. Una vez finalizada su carrera, en 1973 le encargaron la construcción del Pabellón de Información Hotelera en el *Congreso Mundial de ASTA* celebrado en Acapulco, en México, por el que recibió un premio; siendo este, según sus propias palabras, el trabajo artístico más importante al margen del mundo del teatro[2424].

Por tanto, debemos considerar que tras finalizar sus estudios de decoración se dedicó a actividades de este tipo, pero que, debido al contacto directo como espectador teatral, comenzó a interesarse por la creación escenográfica, siendo su formación como tal resultado de un aprendizaje autodidacta en el propio medio teatral que fue facilitado por razones familiares [2425].

No obstante, este carácter autodidacta debemos matizarlo puesto que como estudiante de decoración adquirió una serie de principios básicos que se aplican perfectamente a la escenografía, como puede ser la conciencia del valor del arte efímero, la necesidad del estudio del espacio de una forma previa y el carácter funcional y útil de la creación. Por ello, puede entenderse que Sánchez en un momento determinado de su biografía decidiera dedicarse profesionalmente a esta rama ya que contaba con un bagaje formativo que le permitía el cambio de rumbo de su carrera profesional. Aunque es obvio que el

[2421] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2422] ORIVE (04-06-2003), p. 41.

[2423] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

[2424] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2425] En la reseña biográfica de José Orive se afirma que al tiempo que aprendía el oficio teatral como aficionado, trabajó en una productora de cine. Sin embargo, Sánchez Prats nunca lo afirmó en las entrevistas que concedió en vida.

conocimiento del escenario fue propio del contacto directo con el medio, como él reconoció.

En este sentido, siendo bastante consecuente con su posición, Sánchez supo diferenciar en todo momento entre el decorador y el escenógrafo, afirmando que no hay nada común entre ambos:

> *"(...) Una escenografía está al servicio de un texto y la decoración al de una estética. Un espectáculo puede también estar en un momento determinado al servicio, o ser absolutamente antiestético, si el texto lo requiere (...)."*[2426]

Sin embargo, al mismo tiempo, reconocía que su profesión suponía una cierta ingratitud puesto que de todos los componentes creativos que confluyen en una creación teatral, el escenógrafo es el eterno olvidado ya que es el que recibe menos reconocimientos por parte del público y la crítica:

> *"(...) En España se premia la labor de los actores, directores o autores, pero nadie se acuerda de los escenógrafos (...)."*[2427]

Sin duda alguna, las anteriores declaraciones de Sánchez nos introducen en su concepto como escenógrafo. Consideraba que este estaba al servicio del texto dramático porque era el punto de apoyo para el intérprete:

> *"El escenógrafo tiene que apoyar el libreto y a los cantantes o actores. Si se hacen los escenarios olvidando estas cosas esenciales, se comete una falta grave. La escenografía está inventada como apoyo del actor y reflejo del texto. Todo lo que sea molestar al actor y salirte de este texto es realmente un atentado contra el espectáculo."*[2428]

Es más que evidente que tenía un pensamiento bastante decimonónico puesto que siguió y apoyó uno de los principales parámetros contra los que se reveló la escenografía vanguardista de principio del siglo XX: el seguimiento de las acotaciones del dramaturgo.

[2426] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

[2427] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2428] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

Mas, al mismo tiempo, se autocalificaba como un escenógrafo que prefería la confección de decorados corpóreos:

> *"(...) soy un hombre educado en la cultura cinematográfica, no en el teatro como Néstor, y habitualmente no hago decorados a la italiana sino a la inglesa, corpóreos, es decir que las escaleras son escaleras, los muros son muros y las casas son casas (...)."*[2429]

Aunque prefiriera el uso de escenografías corpóreas, en realidad fue una práctica que alternó con la pintada, como tendremos ocasión comprobar más adelante. De modo que su escenografía recurre en gran medida a ideas del pasado, como coincidieron Jonathan Allen y José Orive en sendas reseñas biográficas:

> *"(...) De gustos clásicos y depurados, de talante amable y caballeroso, Ramón Sánchez Prats supo unir, en su vida, ética y estética, con elegancia y sencillez (...)."*[2430]

> *"(...) Obligado por las circunstancias, dado el miedo a la renovación escénica del teatro comercial en las grandes capitales, Ramón se consideraba más bien un escenógrafo realista (...)."*[2431]

Realmente, no creemos que sea adecuado calificarle como un escenógrafo realista o naturalista, pues es una definición propia del Ochocientos y de principios del Novecientos. Pero sí consideramos que Sánchez Prats fue un escenógrafo de carácter tradicionalista, aunque se valió de todos aquellos medios modernos que consideraba oportuno. Prueba de ello es el apoyo total que concede a la iluminación, la cual considera fundamental a la hora de la creación escenográfica ya que era el elemento que mayores innovaciones incorporada al decorado[2432]:

[2429] SANTA ANA (1999), p. 43.

[2430] ALLEN (2000), p. 10.

[2431] ORIVE (04-06-2003), p.41.

[2432] ROJAS O'DONELL (02-12-1995), p.20

"(...) La luminotecnia juega un papel muy importante, ya que la luz está considerada la cuarta dimensión en el arte escénico y es lo que da modernidad al teatro. La aportación de la luz te facilita el poder hacer una síntesis de escenografía (...)."[2433]

Y es que reconocía el carácter ilusorio y mágico de la escenografía, así como su funcionalidad y utilidad pues, al fin y al cabo, debía contribuir, junto al resto de los elementos teatrales, a contentar y distraer al espectador que decía acudir a los espectáculos en los que participaba.[2434]

Por otro lado, Ramón Sánchez Prats afirmó la diferencia existente en el proceso constructivo del decorado en los dos focos territoriales en el que encuadra su trayectoria escenográfica: Madrid y Las Palmas de Gran Canaria. En la capital del reino la labor del escenógrafo se limitaba al diseño del espacio escénico que luego el taller escenográfico se encargaba de su recreación física; mientras que en su ciudad natal, además del diseño, el escenógrafo tenía un mayor trabajo al tener que supervisar la propia confección del decorado debido a la inexistencia de un taller especializado en estas labores:

"(...) En Madrid, el escenógrafo se limita a dibujar la escenografía y eso se le entrega al taller, él se ocupa de que todo salga construido y del montaje se encargan otros. La supervisión se da por descontado y además tengo que contribuir en los trabajos visitando a los carpiteros, a los cerrajeros, pintando yo mismo los decorados… Aquí en Canarias es una lucha porque carecemos de la infraestructura, todo está por crear. (...) La gente que ha hecho los decorados no tenían experiencia anterior y no estaban acostumbrados a ello (...)."[2435]

A pesar de esta crítica feroz a la carencia de recursos constructivos para la confección de escenografía en Canarias[2436], Sánchez Prats intentó proponer soluciones a este problema planteando la posible creación de una Escuela de Escenografía[2437]. Aunque esta escuela

[2433] BALBUENA (22-03-1992), p.26.

[2434] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

[2435] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

[2436] Como comprobamos en el primer capítulo también crítico las deficiencias del Teatro Pérez Galdós. Véase: DORESTE (10-10-1993), p. 17; ROJAS O'DONELL (02-12-1995), p.20.

[2437] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

nunca ha llegado a materializarse, sí que realizó breves cursos y conferencias acerca de diversas materias teatrales con los que intentaba plantar la semilla del interés sobre el hecho teatral entre los jóvenes[2438].

En cualquier caso, y como hemos podido adelantar, el análisis de la trayectoria escenográfica de Ramón Sánchez Prats debe de centrarse en dos focos fundamentales. De este modo, en un primer apartado trataremos su trabajo como escenógrafo en Madrid; y a continuación su labor como tal en Las Palmas de Gran Canaria.

2.1. Escenógrafo en Madrid

El primer trabajo como escenógrafo profesional de la carrera de Ramón Sánchez Prats que hemos documentado, y como afirmó el propio protagonista, tuvo lugar en 1982 para la puesta en escena de *Educando a Rita*. Obra original del dramaturgo británico Willy Russell, cuya adaptación en castellano es de Enrique Llovet. Estuvo dirigida por Manuel Collado y protagonizada por María José Goyanes[2439] y Jesús Puente.

Su estreno, producido el 17 de septiembre, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, vino precedido del montaje de *La Gaviota*, de Antón Chejov, que organizó parte del mismo grupo creativo y que se consideró uno de los montajes más caros del teatro español del momento[2440]. Debido a tales circunstancias, esta producción fue más modesta, aunque contaba con el éxito previo que la obra había conseguido en la ciudad de Londres, donde estuvo en cartelera durante dos años en el Teatro Picadilly[2441].

[2438]<<Ciclo Alfredo Kraus, Bicentenario de Mozart>> (02-05-1991). *Diario de Las Palmas*, p.4; (09-05-1991), p. 24; ORIVE (04-06-2003), p.41.

[2439] Su intervención fue determinante para que Sánchez Prats se hiciera cargo de la puesta escena de esta obra. Según José Orive, actriz y escenógrafo se conocieron en el famoso Café Gijón y ella, tras unas vacaciones en Las Palmas de Gran Canaria, le convenció para que realizara este encargo. Véase: ORIVE (04-07-2003), p. 41.

[2440] LLOVET (17-03-1982); TORRALBA (17-03-1982). Consultados en el dossier de prensa de *Educando a Rita* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2441] RICO (23-03-1982). Consultado en el dossier de prensa de *Educando a Rita* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

Las críticas, en general, fueron benevolentes y valoraron positivamente todo el conjunto, aunque centraron su atención sobre todo en el texto y su adaptación, la interpretación y la dirección[2442]. Las referencias a los aspectos escenográficos son bastantes escasos, limitados a reconocer la autoría y a realizar valoraciones sobre el trabajo de Sánchez Prats. Aunque nos son útiles para reconocer que el primer trabajo de nuestro artista no fue un éxito unánime. Pese a ello, nos ofrece una pista sobre su concepción escénica: el predominio del realismo.

El siguiente encargo que recibió fue para la obra cómica *Juana del amor hermoso*, de Manuel Martínez Mediero. La obra fue estrenada en febrero de 1983 en el Teatro Príncipe de Madrid bajo la dirección Ángel Ruggiero y con la interpretación de Lola Herrera, Emma Pennella, Vicente Parra, entre otros. Las tareas figurinistas corrieron a cargo de la renombrada e internacional figurinista Ivonne Blake. La crítica elogió en gran medida el montaje[2443], pero apenas ofrecen datos sobre el trabajo de nuestro escenógrafo:

> *"(...) Lo mejor de la representación es su calidad plástica, gracias a una mínima escenografía, pero envuelta en un dinámico y acertado juego de efectos luminotécnicos y unos figurines muy libres y a la par de fino sentido histórico que sólo se deterioran en las últimas escenas, un poco lo mismo que el autor, su norte (...)."*[2444]

> *"(...) Hay unos figurines y una escenografía espectaculares. Los figurines de la inglesa Ivonne Blake (óscar de Hollywood), inspirados, sin duda en el orientalismo europeo del modern style; lo que es bello como ilustración es difícil como vestidos, y formas y materiales dan una rigidez a los actores, los acartona dificulta la agilidad y la flexibilidad que parece requerir la obra. La escenografía es de Ramón Sánchez; hay que destacar al diseñador de luces, Felipe Gallego, que convierte la pared de fondo en una*

[2442] A.F.T. (29-03-1982); GARCÍA RIVAS (19-03-1982); LÓPEZ SANCHO (20-03-1982). Consultados en el dossier de prensa de *Educando a Rita* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2443] HARO TECGLEN (17-02-1983); LÓPEZ SANCHO (17-02-1983); M.D.C. (18-02-1983); MOLEÓN (18-02-1983); PARRA (10-02-1983). Consultados en el dossier de prensa *Juana del amor hermoso* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2444] LÓPEZ SANCHO (17-02-1983). Consultado en el dossier de prensa *Juana del amor hermoso* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

ancha página de colore, también en el mismo estilo del vestuario y de la época elegida."[2445]

"En el escenario, uno de los vestuario más espectaculares del teatro español, diseñados por Yvonne Blake. (...) Esta artista ha mantenido, documentándose en archivos de la época, los ropajes de las Cortes de Castilla y Aragón, pero dándoles a la vez toque mágico del color que desde el patio de butacas acompaña en cada cambio las sorpresas desarrolladas en el drama (...)"[2446]

Según las referencias añadidas, en esta ocasión Sánchez Prats tuvo una mayor éxito. Pero la ausencia de fuentes artística nos impide realizar un científico análisis sobre su trabajo. No obstante, el peso de la figurinista británica[2447], ganadora en 1971 de un premio *Oscar* de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos*, junto con el figurinista español Antonio del Castillo, por el vestuario que diseñó para la película *Nicolás y Alejandra*, dirigida por Franklin J. Schaffner, eclipsó su trabajo y acaparó la atención de los críticos.

En este mismo año, nuestro artista participó en la producción *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!,* de Fermín Cabal[2448]. Estrenada el 25 de septiembre en el extinto madrileño Teatro Martín, contó con la dirección de Manuel Collado y los intérpretes Jesús Puente, Jesús Bonilla, Licia Calderón, entre otros[2449]. La obra contó con la colaboración del Ministerio de Cultura y gozó del premio de la mejor obra estrenada en 1983, según la revista *Espectador y la crítica*[2450]. El peso del dramaturgo, considerado uno de los más jóvenes del momento en la escena madrileña y

[2445] HARO TECGLEN (17-02-1983). Consultado en el dossier de prensa *Juana del amor hermoso* conservado en el Centro de Documentación Teatral

[2446] GAVIN, A. (16-02-1983). Consultado en el dossier de prensa *Juana del amor hermoso* conservado en el Centro de Documentación Teatral

[2447] MATELLANO (2006).

[2448] HARO TECGLEN (27-09-1983). Consultado en el dossier de prensa *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2449] BEJARANO (25-09-1983). Consultado en el dossier de prensa *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2450] HARO TECGLEN (27-09-1983). Consultado en el dossier de prensa *¡Esta noche, gran velada! !Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

que estrenaba su primera obra de teatro comercial, así como los intérpretes y director, provocó que la crítica no prestara nuevamente atención a la labor de Ramón Sánchez Prats, salvo en alguna valoración[2451].

La siguiente incursión de la que tenemos constancia tiene lugar en 1985, en la puesta en escena *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, una adaptación teatral realizada por Sebastián Junyent de la película que dirigió el director de cine alemán Rainer Werner *Fassbinder. Estrenada el 10 de septiembre en el Teatro Reina Victoria de Madrid, fue un montaje financiado por Producciones Teatrales Justo Alonso. Cabe destacar que la dirección corrió a cargo de Manuel Collado y fue protagonizada por Lola Herrera*[2452].

La obra tuvo una gira de casi dos años por toda España, lo que avala el éxito de la producción. En general, las críticas tuvieron una valoración buena sobre el montaje[2453] *y llegaron a dedicar una mayor atención al espacio escenográfico diseñado por Sánchez Prats:*

> *"(...) Una moderna y simbólica escenografía, que condensa en un mismo espacio la casa y el despacho, en dos planos de dominio y servidumbre, refleja la vida y personalidad de la protagonista, su soledad y espejismos de amor(...)."*[2454]

[2451] FERNÁNDEZ AGUILAR (17-10-1983); GARCÍA PAVÓN (28-11-1983); HARO TECGLEN (27-09-1983); LÓPEZ SANCHO (27-09-1983); LÓPEZ SANCHO (01-02-1984); M.D.C. (29-09-1983); MOLEÓN (01-10-1983); PONS (28-09-1983). Consultados en el dossier de prensa *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2452] COLLADO (10-09-1985); HARO TECGLEN (14-09-1985). Consultados en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2453] ARROYO (16-09-1985); DIEZ-CRESPO (15-09-1985); HARO TECGLEN, (14-09-1985); LÓPEZ SANCHO (17-09-1985); MOLEÓN (14-09-1985). Consultados en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

PREGO (13-09-1985). Consultado en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2454] ARROYO (16-09-1985). Consultado en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

"(...) Lo mejor de esta versión es el decorado de Ramón Sánchez Prats, muy atenido a una estética netamente germana, con dos planos transparentes –alto y bajo- que sobredimensionan el espacio escénico y organizan un permanente juego de acción-observación. (...)"[2455]

"(...) Un excelente y audaz decorado de Sánchez Prats enmarcó a la perfección ese mundo alucinante de la moda, donde las diseñadoras y las modelos célebres forman parte de un mundo que se pudre poco a poco en el exceso de las estéticas suntuarias (...)." [2456]

"(...) El decorado monumental no facilita tampoco las acciones, sino que subordina y obliga los movimientos, a veces tan agobiadores como los del origen testigo mudo, en el que Fassbinder puso el valor del silencio, que ahora es una especie de robot que sube y baja escaleras retorcidas, transpostador de objetos y asestador de miradas de soslayos. La interpretación de las seis actrices sufre con todo ello, e igualmente se trivializa (...)."[2457]

Es más que evidente que por primera vez encontramos en las fuentes hemerográficas una descripción sobre una escenografía de Sánchez Prats: dos espacios diferentes en el mismo escenario pero en niveles distintos y a la vista del público. Sin duda, desde un punto de vista escénico, este ingenio escénico otorgaba numerosas oportunidades y juegos interpretativos.

Pese a ello, en el resto de las producciones en las que participó como responsable escenográfico desde entonces hasta 1996, última fecha de la que tenemos constancia de un encargo de este tipo en la Península, las críticas consultadas apenas prestan atención a su trabajo, pues, en general, ni siquiera se realiza una valoración del aspecto escenográfico, sino tan solo se reconoce su autoría.

[2455] LÓPEZ SANCHO (17-09-1985). Consultado en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2456] PREGO (13-09-1985). Consultado en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2457] HARO TECGLEN (14-09-1985). Consultado en el dossier de prensa *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

En cualquier caso, sabemos que en 1988 también se encargaría de la escenografía de la obra *Las damas del jueves*, adaptación de Luis de Castro de la francesa dramaturgia de Lolleh Bellon[2458]. Luego, a principios de la década de los noventa, participó como escenógrafo *Leticia o el perejil del amor*, versión de Concha Alonso del texto de Peter Shaffer[2459]; y en *Tú y yo somos tres*, de Enrique Jardiel Poncela, donde realizó también el diseño del figurinismo[2460]. Finalmente, tras casi cuatro años sin pisar los escenarios peninsulares, aunque sin dejar de trabajar, como se comprobará en el siguiente apartado, a mediados de la década, entre 1995 y 1996, fue el responsable del aspecto escenográfico de *Juego de Reyes*, adaptación de Manuel Collado del autor checo Pavel Kohul[2461];

[2458] Dirigida por Manuel Collado, la obra estuvo protagonizada por Gemma Cuervo, Lola Cardona y María Asquerino. Su estrenó fue primero en abril, en el Teatro Imperial de Sevilla, y no llegó a Madrid hasta octubre del mismo año. Véase: HARO TECGLEN (08-10-1988); LÓPEZ SANCHO (07-10-1988); MARTÍNEZ VELASCO (06-04-1988). Consultados en el dossier de prensa *Las damas del jueves* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2459] El estrenó se produjo en 1990 en el Teatro Campos de Bilbao y tras ello se reestrenaría Madrid el año siguiente. Manuel Collado llevó a cabo la dirección contando como principales actrices a Amparo Baró y María Fernanda D'ocon, quienes intercambiaban sus personajes todas las semanas. Yvonne Blake se hizo cargo del diseño de vestuario, como ya sucedió en *Juana del amor hermoso* (1983). Véase: BAREA (11-03-1990); CENTENO (10-11-1991); FERNÁNDEZ TORRES (15-11-1991); HARO TECGLEN (08-11-1991); IDOATE, (08-03-1990).LÓPEZ SANCHO (09-11-1991). Consultados en el dossier de prensa *Leticia o el perejil del amor* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2460] La obra fue estrenada por primera vez en el Teatro Albéniz de Madrid. En esta ocasión, se trató de una coproducción entre Producciones Salvador Collado y el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana que, tomando como punto de partida Valencia, estuvo prácticamente de gira por toda la geografía española. Dirigida por Ángel Rugiero, la obra pretendía mostrar cómo era el teatro madrileño durante la posguerra. Véase: A.P.R. (20-02-1992); BENACH (02-02-1992); BAREA (23-01-1992); GALINDO (28-02-1992); GONZALO MENDEZ (29-11-1991); HARO TECGLEN (05-02-1992); IDOATE (22-01-1992); PÉREZ. (03-02-1992); R.J.C. (28-02-1992); VILLÁN (05-02-1992). Consultados en el dossier de prensa *Tú y yo somos tres* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2461] Se estrenó en el Teatro Fígado de Madrid bajo la dirección de Ángel García y protagonizada por Julia Gutiérrez Caba, Jose Luis Pellicena y Fernando del Campo. Véase: BACIGALUPE (20-11-1995); BAREA (27-08-1995); HARO TECGLEN (21-11-1995); LÓPEZ SANCHO (17-11-1995); PIÑA (05-08-1995); VILLÁN. Consultados en el dossier de prensa *Juego de reyes* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

Destino a Broadway, versión de Miguel Serra del texto de Neil Simón[2462]; *Rebeldía*, adaptación de Juan José Arteche de la obra de Diane Shaffer[2463]; y *No faltéis esta noche,* de Santiago Medina Bermúdez[2464].

Esta falta de atención generalizada que hemos evidenciado en las fuentes hemerográficas consultadas sobre la escenografía de Ramón Sánchez Prats no ha de entenderse como un ataque o complot contra el artista. Debemos de tener en cuenta que participó en obras de teatro de carácter comercial, producidas y financiadas de forma privada y en plena capital del país, donde la oferta teatral era (y sigue siendo) enorme y variada. De modo que había mucha competencia y a los empresarios teatrales tan solo les interesaba que sus obras fueran vistas por la mayor cantidad de público ya que así recaudarían el dinero suficiente para recuperar lo invertido y obtener beneficios. De ahí que potenciaran aspectos de los respectivos montajes para llamar la atención al público, como el recurso de actores y actrices de prestigio, muchos de los cuales eran conocidos por haber participado en la televisión o en el cine, como Lola Herrera, Concha Cuetos o Amparo Baro; la utilización de un componente creativo concreto, como el dramaturgo o la propia Yvonne Blake, ganadora de un premio *Oscar* cuyo trabajo fue uno de reclamos en *Juana del amor hermoso*; o el uso de recurso del desdoblamiento interpretativo entre las actrices, como ocurrió en *Leticia o el perejil del amor* con las actrices Amparo Baró y María Fernanda

[2462] La obra se estrenó en abril de 1996 en el Teatro Fígaro de Madrid. Estuvo dirigida por Ángel García Moreno y protagonizada por Amparo Baró, Miguel Molina, entre otros. Véase: HARO TECGLEN (18-04-1996); HERA (26-04-1996); LÓPEZ SANCHO (14-04-1996); NOCEDA (03-04-1996). Consultados en el dossier de prensa *Destino broadway* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2463] Se presentó en septiembre de 1996 en el teatro Fígaro de Madrid. Fue dirigida también por Ángel García Moreno y protagonizada por Concha Cuetos, uno de sus primeros tras el éxito televisivo de la serie *Farmacia de Guardía.* Veáse: HARO TECGLEN (19-09-1996); LÓPEZ SANCHO (19-09-1996); REATEGUI (11-09-1996). Consultados en el dossier de prensa *Rebeldía* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

[2464] Dramaturgia que recibió el Premio Lope de Vega en 1994, su estreno se produjo en diciembre de 1996 en el Teatro Español de Madrid. Producida el Ayuntamiento de Madrid, estuvo dirigida por Carlos Martín, el vestuario fue obra de Jorge Pérez y el montaje contó con una escultura del artista canario Manolo González. Véase: CENTENO (23-12-1996); HARO TECGLEN (22-12-1996); LÓPEZ SANCHO (21-12-1996); VILLÁN (22-12-1993). Consultados en el dossier de prensa *No faltéis esta noche* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

D'ocon, quienes intercambiaban sus personajes todas las semanas. Ello explica que los medios potenciaran estos aspectos, divulgándolos y analizándolos en las diversas críticas que se vertieron en cada obra teatral. En este sentido, podemos afirmar que de todas las producciones teatrales en las que participó Sánchez Prats en Madrid, tan solo en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* la escenografía sirvió como un reclamo de atracción de público y fue el trabajo que más dedicación obtuvo de todos los desarrollados en los medios, como hemos comprobado.

Hasta este momento, las fuentes hemerográficas, consultadas en su conjunto en el C*entro de Documentación Teatral*, han sido fundamentales para reconocer el trabajo de Sánchez Prats en la capital madrileña, así como su participación en los circuitos teatrales comerciales de la ciudad y su relación con agentes relevantes e importantes de este mundo. No obstante, no son suficientes para identificar su concepto escenográfico. Sin embargo, hemos hallado otras fuentes en la misma institución, fundamentalmente programas de manos y fotografías de algunas de las producciones, que nos permitirán profundizar en este aspecto.

En general, los programas conservados[2465] permiten contrarrestar la información aparecida en la prensa en cuento a la fecha y ubicación teatral del estreno, así como el conjunto del equipo que participó en cada caso [Fig. 11].

[2465] Correspondientes a *Juana del amor hermoso* (1983), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1985), *Las damas del jueves* (1988), *Leticia o el amor perejil* (1990), *Tú y yo somos tres* (1991), *Destino Broadway* (1996). *Rebeldía* (1996) *y No faltéis esta noche* (1996). Disponible en: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos (16-12-2016 13:21)



Fig. 11. Portada de mano de la producción *Las damas del jueves* de Lolleh Bellon estrenado en el Teatro Imperial con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1988. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/las-damas-del-jueves-2427/documentos-on-line/otros-documentos (17-01-2018 13:49).

Por su parte, el valor de las fotografías halladas son bastante más significativas porque nos posibilitan para afirmar el peso del decorado corpóreo en las propuestas de Sánchez Prats [Figs. 12, 13 y 14], como él mismo confirmó. Pero más allá de eso resulta complicado hacer cualquier otra valoración ya que no se tratan de imágenes que muestran todo el conjunto escenográfico sino vistas parciales del mismo. Mas, en el caso la fotografía [Fig. 13] existente sobre la producción de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant,* nos ha facilitado confirmar la existencia de los dos espacios diferenciados que la crítica resaltó en las descripciones trascritas con anterioridad.



Fig. 12. Fotografía del montaje *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* de Fermín Cabal estrenado en el extinto Teatro Martín con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1983. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/esta-noche-gran-velada-9898/documentos-on-line/fotografias (17-01-2018 13:59).



Fig. 13. Fotografía del montaje de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Rainer Werner *Fassbinder estrenado en Teatro Reina Victoria* con escenografía de Ramón Sánchez Prats*. 1985. Fuente:* http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/las-amargas-lagrimas-de-petra-von-kant-487/documentos-on-line/fotografias *(17-01-2018 13:59).*



Fig. 14. Fotografía del montaje *Leticia o el perejil del amor* de Peter Shaffer estrenado en el Teatro Fígaro con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1990. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/leticia-o-el-perejil-del-amor-3751/documentos-on-line/fotografias (17-01-2017 14:00).

Por último, queremos destacar que en el programa *No faltéis esta noche* se reproducen dos bocetos técnicos de escenografía que, aunque se hayan reproducido en una muy mala calidad [Fig. 15], nos facultan lo suficiente para reconocer que Sánchez Prats realizaba toda una serie de estudios previos del decorado y que tenía en cuenta el espacio concreto del escenario a la hora de ubicar los elementos de una forma meditada y no producto del azar[2466]. Además, contamos con una serie de fotografías que nos indican que el decorado final de carácter corpóreo reprodujo de una manera casi total el diseño realizado con anterioridad [Fig. 16].

[2466] Recordemos que fue en esta producción donde contó con una escultura de Manolo González. Si observamos el diseño escenográfico de Sánchez Prats, ésta ya está incluida antes de la confección final del decorado; lo que supone una prueba más de su capacidad y control del espacio escénico. En el epígrafe dedicado a la creación escenográfica de este escultor incorporamos una imagen de la portada del programa de mano y otra fotografía del montaje [Figs. 1 y 2].

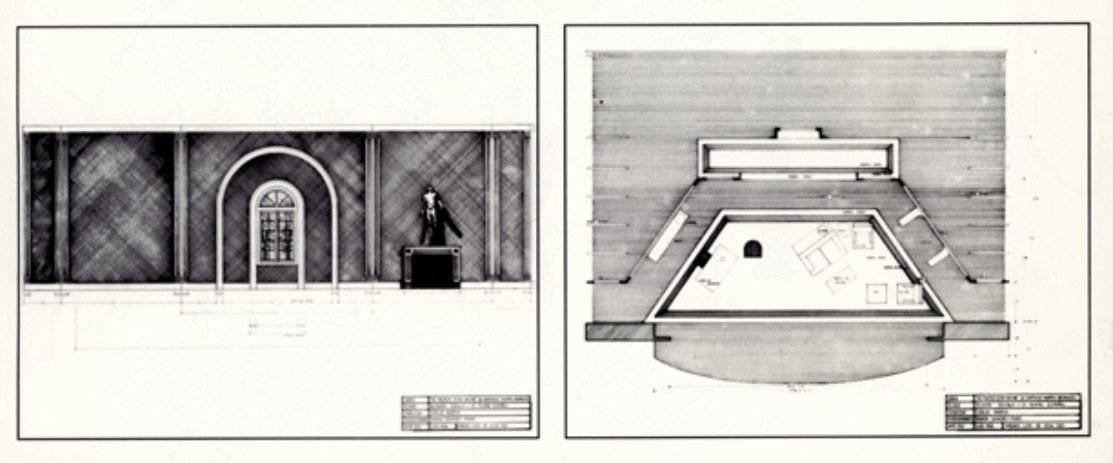


Fig. 15. Sánchez Prats, R. Reproducción de los *bocetos de escenografías para No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez con escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/otros-documentos (17-01-2018 14:04).



Fig. 16. Fotografía del montaje *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenado en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/fotografias (17-01-2018 14:05).

2.2. Escenógrafo en Las Palmas de Gran Canaria

Pese a su amplío trabajo en Madrid, la popularidad y reconocimiento de Ramón Sánchez Prats en su ciudad natal no se produjo a través de la escenografía teatral sino de su

actividad como agente creativo de las fiestas de Carnaval que de forma ininterrumpida se celebran desde la década de los setenta[2467].

Realmente, según hemos podido constatar, su actividad como escenógrafo en esta ciudad se limitó a ocho títulos, que caracterizaron por ser fundamentalmente encargos operísticos y zarzueleros que tuvieron lugar a lo largo de diez años (1989-1999). En este sentido, desde un punto de vista de la concepción espacial de la creación escenográfica, conviene considerar que Sánchez declaró que opinaba que era más sencilla la confección de una escenografía para una obra lírica que teatral ya que esta estaba sujeta al texto dramático mientras que la lírica predominaba lo musical:

> *"(…) La concepción del espacio en una obra musical es más fácil que en una obra teatral. En el teatro se le tiene que dar medida al texto, en la obra musical la medida del personaje le viene dada por la música, es distinto."*[2468]

No obstante, y al mismo tiempo, opinaba que el montaje de este tipo de obras permitía una mayor experimentación en comparación con el teatro comercial[2469]. De modo que debe de entenderse que la creación escenográfica para espectáculos líricos le suponía la oportunidad de disponer de una mayor libertad creativa.

Creemos oportuno abarcar el trabajo escenográfico de Sánchez Prats en la ciudad canaria debe acometerse en desde dos ópticas distintas. Por un lado, las escenografías que

---

[2467] Realmente el carácter versátil de su quehacer artístico se desarrolló en esta ciudad y no en Madrid. En el año 1984 fue cuando comenzó su relación profesional con Las Palmas de Gran Canaria ya que colaboró como director artístico de las Fiestas del Carnaval. Esta actividad la compaginó como escenógrafo de los escenarios carnavalescos en ediciones posteriores (1986 y 1988). Desde entonces su opinión fue tenida en cuenta en los debates tradicionales que sobre estas fiestas surgieron y hasta ha sido protagonista de algunas polémicas; como por el caso de los *Clavos de Santa Ana,* que fue acusado de responsable y de tener que hacerse cargo de la restauración de la Fachada de Las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria debido a toda una serie clavos incrustados en la misma como consecuencia de la construcción del escenario carnavalero. Tales controversias hicieron que Sánchez Prats quedara bastante desilusionado y no participara más en estas fiestas debido a las constantes críticas que recibía. Véase: (2015), pp. 6-9 y 201-202; BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2468] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

[2469] BALBUENA (21-03-1992), p.26.

acometió para las diferentes producciones líricas en las que participó y que nos permiten seguir profundizando en su concepto escénico. Y por otro, los decorados que confeccionó a partir de las bocetos escenográficos y escenografías que el artista Néstor Martín-Fernández de la Torre realizó y que inevitablemente le limitaron su proceso creativo.

a. Escenografías para montajes líricos

Su primer trabajo como escenógrafo teatral en Las Palmas de Gran Canaria tuvo lugar en 1989, siete años después de que iniciara su carrera en Madrid, cuando participó en la zarzuela *La Sirena*, cuyo libreto y composición musical es obra de Sindo Saavedra[2470]. El estreno absoluto se produjo el 26 de mayo en el Teatro Pérez Galdós[2471]. Aunque la partitura había sido escrita en 1973 y el año siguiente grabada en parte por el desaparecido grupo folclórico *Guanijay*[2472].

El montaje no contó con la financiación del Gobierno de Canarias, sino con la del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canarias y algunas empresas privadas que colaboraron, como afirmó el propio Saavedra en una entrevista el día del estreno:

> *"Públicamente puedo asegurar que nada de eso es cierto y que el Gobierno canario no ha colaborado ni con una peseta. Desde aquí reto a quien sea capaz de demostrar lo contrario. Quienes sí han colaborado con nosotros han sido el Ayuntamiento de Las Palmas, con la cesión del teatro para tres ensayos y tres funciones, la Fundación de la Orquesta Filarmónica, que aportó un millón de pesetas, los Talleres Municipales, con diverso material, y Socaem, que ha facilitado la iluminación. De resto, nadie más. Y digo más: para poder hacer frente a este montaje hemos tenido que editar un libreto publicitario con el texto de la obra. Para orientar al público sería bueno señalar que poner «La Sirena» en escena supone una inversión que ronda los 18 millones de peseta."*[2473]

[2470] Nacido en 1945 y fallecido en 2005 en Las Palmas de Gran Canaria, puede considerarse uno de los más importantes compositores de la segunda mitad del siglo XX en Canarias.

[2471] <<Estrenada la zarzuela La Sirena, de Sindo Saavedra>> (27-05-1989). *Canarias7*, p.20.

[2472] AYALA (26-05-1989), p. 14.

[2473] AYALA (26-05-1989), p. 14.

Parece ser que Saavedra no fue la cabeza propulsora del proyecto, sino Tony Suárez, quien se hizo cargo de la dirección escénica y contó con toda una serie colaboradores que participaron de forma desinteresada en la puesta en escena de la obra, permitiendo la superación de las dificultades económicas para su materialización. Según el programa de mano consultado [Fig. 17], entre ellos destacamos a Gelu Barbu, responsable del movimiento escénico; a José Antonio García, director del Conservatorio Superior de Las Palmas, quien asumió la dirección de los coros y de la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*; a Tino Montenegro, responsable del vestuario; Marisol Márquez, encargada de la iluminación; y a Ramón Sánchez Prats como escenógrafo[2474].

La crítica valoró muy positivamente el montaje, pero apenas profundizó en el aspecto escenográfico. Así que no encontramos en ningún momento una descripción del trabajo de Sánchez Prats, sino meras valoraciones y reconocimientos de su trabajo, pues fue uno de elementos que mayores elogios recogió[2475].

No obstante, aunque las fuentes hemerográficas en esta ocasión apenas nos ofrece ninguna información del trabajo de Sánchez Prats más allá del contexto del proyecto, la *Asociación Amigos de Sindo Saavedra* dio a conocer en su red social *Facebook* una fotografía del decorado de Sánchez Prats [Fig. 18][2476]. En ella podemos apreciar que Sánchez Prats apostó por una escenografía corpórea que se diferencian en dos niveles (como ya había hecho en 1985 en *Las amargas lágrimas de Petra von Kan*t) . En el nivel inferior observamos una especie de papel plateado, un suelo marrón que simula ser arenoso y una pequeña barca en la que hay una red de pescar. Por su parte en el nivel superior, separado del inferior por un muro con una escalera, creado en base a estructuras que simulan ser rocas, encontramos un conjunto de fachadas de viviendas.

[2474] AYALA (26-05-1989), p. 14.

[2475] <<Estrenada la zarzuela La Sirena, de Sindo Saavedra>> (27-05-1989). *Canarias7*, p.20; CUBILES (01-06-1989), p. 22; QUEVEDO(27-05-1989), p. 16.

[2476] Disponible en: https://www.facebook.com/766241880067339/photos/a.767325113292349.1073741828.766241880067339/1025127734178751/?type=3&theater (03-12- 2016 14:22)

Si leemos el libreto de la obra, dividida en dos actos, y cuya trama versa en el imposible amor entre una sirena y un pescador, y analizamos la fotografía, podemos comprobar que Sánchez Prats siguió las acotaciones de Sindo Saavedra en el momento que confeccionó su escenografía:

> *"LA SIRENA*
>
> *Zarzuela Canaria en dos actos*
>
> *Esta obra se desarrolla en un pueblo marinero situado a la orilla de la Playa de Melenara en el municipio de Telde. (...)*
>
> *ACTO SEGUNDO*
>
> *La escena representa una explanada, delante de unas casas de pescadores. Las mujeres se encuentran sentadas delante de una de las casas, unas cosiendo redes, otras hablando... Los hombres, en un plano más adelantado y a la izquierda, jugando a la baraja. Mientras se está levantando el telón, empieza a sonar (...)."*[2477]

Demostrado que siguió las directrices del autor del texto, podemos confirmar que la fotografía que aportamos a este estudio se correspondería con el decorado utilizado en el segundo acto.

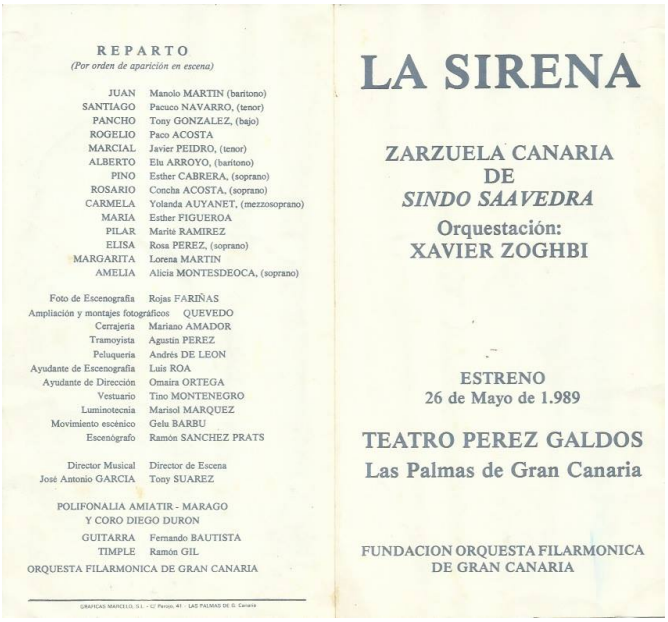
Por su parte, para el primer acto Sánchez Prats hemos podido averiguar que utilizó el mismo decorado, pero sin la fachada de viviendas del cuerpo superior. En su lugar recurrió a un telón negro que representaba un cielo oscuro dominado por una enorme Luna recreada con un foco de iluminación. Ello lo sabemos porque en el perfil de *Youtube* de la citada asociación encontramos dos momentos de la representación, de no más de cuatro minutos, donde comprobamos la reutilización de parte del mismo decorado[2478].

[2477] SAAVEDRA (1989), pp. 25 y 38.

[2478] El primer video hallado, de una duración de tres minutos y cuarenta dos segundos, se corresponde con un momento de la primera escena del primer acto. Y el segundo, de tres minutos y veintiún segundos, es la quinta escena del segundo acto. Disponible en:: https://www.youtube.com/watch?v=9lFLkJx8Th8 (06-12-2016 14:14); Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ebMGN_6vgQc (06-12-2016 14:17).

Sin duda alguna, estas fuentes audiovisuales son bastantes relevantes puesto que, además, de permitirnos saber cómo Sánchez Prats distribuyó el espacio escénico y utilizó su escenografía, podemos comprobar también cómo empleó la iluminación. Y es que esta gozó de una importancia colosal ya que fue el elemento definitivo que sirvió para dar vida al decorado, es decir, para hacer creer al público asistente que se encontraba ante la recreación de una noche oscura sobre el pueblo y orilla de la Playa de Melerana del municipio grancanario de Telde.

Por tanto, desde un punto de vista conceptual de la escenografía, estamos ante una puesta en escena de carácter tradicional, pues el peso del autor del texto y el deseo de mostrar una realidad sobre el escenario primó en la confección de la escenografía que Sánchez Prats diseñó[2479], aunque para ello se valió de toda una serie de elementos escénicos modernos, fundamentalmente la iluminación .



REPARTO
(Por orden de aparición en escena)

JUAN	Manolo MARTIN (barítono)
SANTIAGO	Pacuco NAVARRO, (tenor)
PANCHO	Tony GONZALEZ, (bajo)
ROGELIO	Paco ACOSTA
MARCIAL	Javier PEIDRO, (tenor)
ALBERTO	Elu ARROYO, (barítono)
PINO	Esther CABRERA, (soprano)
ROSARIO	Concha ACOSTA, (soprano)
CARMELA	Yolanda AUYANET, (mezzosoprano)
MARIA	Esther FIGUEROA
PILAR	Maritè RAMIREZ
ELISA	Rosa PEREZ, (soprano)
MARGARITA	Lorena MARTIN
AMELIA	Alicia MONTESDEOCA, (soprano)

Foto de Escenografía	Rojas FARIÑAS
Ampliación y montajes fotográficos	QUEVEDO
Cerrajeria	Mariano AMADOR
Tramoyista	Agustín PEREZ
Peluqueria	Andrés DE LEON
Ayudante de Escenografía	Luis ROA
Ayudante de Dirección	Omaira ORTEGA
Vestuario	Tino MONTENEGRO
Luminotecnia	Marisol MARQUEZ
Movimiento escénico	Gelu BARBU
Escenógrafo	Ramón SANCHEZ PRATS

Director Musical	Director de Escena
José Antonio GARCIA	Tony SUAREZ

POLIFONALIA AMIATIR - MARAGO
Y CORO DIEGO DURON

GUITARRA	Fernando BAUTISTA
TIMPLE	Ramón GIL

ORQUESTA FILARMONICA DE GRAN CANARIA

GRAFICAS MARCELO, S.L. - C/ Pericia, 41 - LAS PALMAS DE G. Canaria

LA SIRENA

ZARZUELA CANARIA
DE
SINDO SAAVEDRA
Orquestación:
XAVIER ZOGHBI

ESTRENO
26 de Mayo de 1.989

TEATRO PEREZ GALDOS
Las Palmas de Gran Canaria

FUNDACION ORQUESTA FILARMONICA
DE GRAN CANARIA

Fig. 17. Programa del programa de mano la zarzuela de *La sirena* de Sindo Saavedra estrenado en el Teatro Pérez Galdós con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1989. Fuente: https://www.facebook.com/766241880067339/photos/p.1025139027510955/1025139027510955/?type=3&theater (18-01-2018 16:28).

[2479] Cabe destacar también que estamos ante una obra de carácter lírico donde la simpatía por una escenografía de este tipo era preferida tanto por el público como por la crítica.



Fig. 18. Fotografía del montaje del segundo acto de la zarzuela de la *La sirena* de Sindo Saavedra estrenado en el Teatro Pérez Galdós con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1989. Fuente: https://www.facebook.com/766241880067339/photos/a.767325113292349.1073741828.766241880067339/1025127734178751/?type=3&theater (18-01-2018 16:28).

La siguiente puesta en escena que realizó fue en 1991 para la ópera *Cosi fan tutte*, compuesta musicalmente por Wolfgang Amadeus Mozart y libreto escrito por Lorenzo da Ponte.

Se trataba de la primera producción escénica que financió y patrocinó la *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*[2480] con motivo de las actividades relacionadas con la conmemoración del bicentenario de la muerte del compositor vienés. Su estrenó se produjo el 29 de mayo en el escenario del Teatro Pérez Galdós.

El equipo artístico estuvo compuesto por Francesco Corti, que se hizo cargo de la dirección de la orquesta; José Antonio García, quien dirigió el coro procedente del *Conservatorio Superior de Las Palmas*; Ángela Fabrasa, como directora de escena; Tony Montenegro como responsable del vestuario; la luminotecnia fue obra de Eric Teunis; y

[2480] <<La fundación Orquesta Filarmónica lleva a Oviedo su Producción Cossí fan tutte>> (27-09-1998). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 24.

parte del elenco estuvo compuesto por parte de las voces finalistas del concurso musical *I Premio Alfredo Kraus* celebrado en 1990[2481].

Debido a que se trataba de una producción totalmente original y creada en Canarias, la crítica tuvo una predisposición bastante positiva en todo momento hacia el montaje, considerándola un éxito desde todos los puntos de vistas[2482]. Ello explica que centraran su atención al decorado de Sánchez Prats, la cual fue considerada de un gran acierto[2483] puesto que permitió realizar cambios de decorados con gran rapidez:

> *"Una experiencia inédita en todas las iniciativas musicales emprendidas por la Orquesta grancanaria, que ha venido, desde hace tiempo, ocupada en darle forma adecuada a esta producción que ha convocado a gentes de incontestable valía en todos los planos de la exigencia de esta nada fácil ópera. Pero hay algo que se debe destacar desde el principio, y que es ese logro de aligerar el tiempo de las mutaciones escénicas, con lo que la representación de «Cosí fan tutte» tiene una duración que no supera las tres horas. Logro que se debe, principalmente, a una escenografía, la diseñada por Ramón Sánchez Prat, cuya estructura permite que esos cambios de escena -siete en total - se lleven a efecto con extraordinaria rapidez y eficacia. Una escenografía en la que los volúmenes, en la totalidad corpóreos, propician que los espacios de la acción se abran a toda clase de desplazamientos dentro de la dinámica teatral.*
>
> *En este espacio escénico de inspiración neoclásico se han movido con exactitud cantante y coros (...)."*[2484]

No cabe duda que esta reflexión es bastante interesante, pues nos informa del carácter corpóreo de la escenografía diseñada por Sánchez Prats. Pero, al mismo tiempo, nos indica el número de cambios escenográficos que se realizaron durante la representación; cambios, por cierto, logrados con una gran rapidez. Este logro constituye una de las principales preocupaciones de Ramón Sánchez Prats, es decir, el conseguir los cambios

[2481] <<Hoy se estrena el Cosi fan tutte producido en Las Palmas en el Teatro Pérez Galdós>> (29-05-1991). *La Provincia*, p. 23.

[2482] <<Brillante estreno de Cosi fan tutte>> (30-05-1991). *La Provincia*, p. 23; CUBILES (02-06-1991), p. 26; L.O.H. (30-05-1991), p. 26.

[2483] CUBILES (02-06-1991), p.26.

[2484] L.O.H. (30-05-1991), p. 26.

del decorado de la forma más rápida posible para evitar el aburrimiento del espectador y que la obra gozara de una larga duración. Además, también podemos saber que el neoclasicismo fue la inspiración estética que se valió para la confección de su puesta en escena.

Por otro lado, queremos añadir también que el crítico artístico Martín Codax escribió un amplio reportaje del montaje antes del estreno, y tras haber presenciado un ensayo general de la obra, en el que incluyó importantes datos del trabajo de nuestro artista, así como algunas fotografías del decorado.

En primer lugar, debemos considerar que para este autor una de las grandes bazas de esta producción era el trabajo de Sánchez Prats. Ello explica que se explayara en elogios y descripciones sobre su escenografía. Esta actitud permitido saber que el proceso creativo del escenógrafo consistió en crear una serie de bocetos escenográficos y maquetas previas antes de construir decorado. Es muy difícil saber si desarrolló el mismo método en todos los montajes en los que participó, pero en este caso concreto se afirma que así fue y para corroborarlo se incluye en el artículo una fotografía en el reportaje donde el artista posa junto ante una de las maquetas:

> *"(...) La fundamental aportación escenográfica quedó en manos de Ramón Sánchez Prats, prestigioso creador de espacios teatrales y líricos dentro y fuera de Canarias. Puesto de inmediato a la tarea, hace meses que concluyó su proyecto en bocetos y maquetas, estando ahora totalmente montada en el escenario del teatro — en el que se realizan exhaustivos ensayos — la decoración de la obra, realizada por el mismo Sánchez Prats y Luis Roa como ayudante, con carpintería de Gregorio y Felipe, cerrajería de 'Construcciones y Mantenimientos Industriales Canarios S.A., mobiliario de MF Pilar Alonso y utillería y atrezzo de José Reinoso (...)."*[2485]

En segundo lugar, además de estos importantes datos, Codax Martín añadió otras informaciones de carácter descriptivo que nos permiten tener una visión mucho más detallada de este trabajo:

[2485] CODAX (23-05-1991), p. 38.

"(...) Charlamos con Moncho Sánchez Prats sobre los admirables decorados. Pieza a pieza, todo fue construido en la Feria del Atlántico. Las medidas espaciales son de respeto: catorce metros de boca por catorce de altura y dieciséis de fondo. Hay siete cambios de escena, cuatro en el primer acto y tres en el segundo, con transiciones que apenas durarán medio minuto — a pesar de la corporeidad de los volúmenes- ayudadas por transparencias para cambiar a la vista del público. Ello es posible por el sistema de desplazamiento lateral de los bastidores, que desaparecen absorbidos por los hombros del escenario. No ruedan sobre rieles, sino que se deslizan en las típicas canaletas - totalmente silenciosas – del teatro italiano.

Sánchez-Prats ha elegido una estética neoclásica que vemos perfectamente plasmada en la maqueta de sus decorados. La luminotecnia, controlada por ordenador, subrayará los cambios de ambiente de un día completo; desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche. Se inicia la acción en una calle portuaria de Nápoles, de traza realista, y, a partir de ahí un foro interior con módulos y columnas de ocho metros perfila la atmósfera de la farsa. Siempre aparecerá el mar al fondo, en visión directa o a través de balcones y cristaleras. Intencionadamente, los elementos decorativos de esas ficciones arquitectónicas están inspirados en los del propio Pérez Galdós. Comenta el escenógrafo que la exacta simetría de todos sus volúmenes quedará compensada por la perspectiva asimétrica de los diferentes puntos de visión en los teatros de herradura.

Los colores son tenues, apastelados, con dibujos apenas insinuados. Las celosías de fondo se abren y cierran girando sobre ejes centrales para descubrir el exterior o transformarse en cuadros según representen la terraza o los salones. Los grandes volúmenes están entelados para que la luminotecnia resalte con nobleza sus relieves y colores pintados.

El mobiliario, reducido a lo indispensable, es un prodigio de artesanía. Todas las tapicerías fueron pintadas a mano en sus detalles ornamentales y los elementos de attrezzo creados ad hoc para conseguir la total unidad de estilo y color. Nada podemos anticipar del vestuario de Montenegro, porque el ensayo del lunes se hizo sin trajes (...)."[2486]

[2486] CODAX (23-05-1991), p. 39.

Indiscutiblemente estamos ante un reportaje fundamental para nuestra investigación, y en concreto para conocimiento de esta obra, puesto que nos explica el proceso técnico por el cual se intercambian los decorados durante las siete escenas, así como el tiempo estimado de cambio de cada uno de ellos. Además, nos indica las medidas exactas de los decorados, la importancia de la iluminación y que los decorados corpóreos estaban pintados previamente. Asimismo, se reconoce que la obra está ambientada en Nápoles y la inspiración neoclásica de todo el conjunto. De modo que estamos ante otra tradicionalista escenografía de Sánchez Prats ya que el peso de las acotaciones del libreto[2487] y el deseo de la recreación de la realidad sobre el escenario fue fundamental en su concepción escénica.

En cualquier caso, el éxito de este diseño escenográfico de Ramón Sánchez Prats queda totalmente corroborado cuando la *Orquesta Filarmónica*, propietaria de la escenografía, accedió a su exportación en 1998 para su representación en el Teatro Campoamor de Oviedo[2488] y a su alquiler dos años después por los *Amigos Canarios de la Ópera* como uno de los principales títulos del *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas* organizado en el año 2000[2489]. En el archivo de esta sociedad hemos documentado una serie de fotografías de la producción que nos permiten corroborar todas las anteriores valoraciones e informaciones [Figs. 19, 20 y 21].

[2487] PONTE (1849).

[2488] <<La fundación Orquesta Filarmónica lleva a Oviedo su Producción Cossí fan tutte>> (27-09-1998). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 24.

[2489] <<Cossi fan tutte recupera la escenografía que hiciera Ramón Sánchez Prats>> (26-02-2000). *Canarias7*, p. 79.



Fig. 19. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas.* 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.



Fig. 20. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas.* 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.



Fig. 21. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas*. 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Sin embargo, la vinculación entre Sánchez Prats y el mencionado festival debe retrotraerse a años antes, concretamente a 1992, cuando participó en el montaje de uno de los montajes del *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*.

El título en cuestión fue *La favorita,* compuesta por Gaetano Donizetti y con libreto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe. Su representación no fue elegida por azar. Había sido el primer título con el que se inauguró el festival en 1968. De modo que su inclusión en este festival servía para conmemorar los veinticinco años de esfuerzo e historia desde su inauguración[2490].

El montaje fue estrenado el 26 de marzo en el Teatro Pérez Galdós y se trató de una coproducción original entre los *Amigos Canarios de la Ópera* y la *Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera*. Además, contó con la participación de Christian Segarici como director de la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*, Fausto Regis que hizo lo propio

[2490] <<La favorita, de Donizetti, cierra el Festival de Ópera>> (24-03-1992). *Canarias7*, p. 16.

con el *Coro de la Ópera de Las Palmas*, Manolo Jiménez que dirigió el ballet y Antonio Guirau que llevó a cabo la dirección escénica[2491].

Pese a ello, el montaje no contó con el éxito esperado porque los críticos consideraron que los distintos agentes creativos no llegaron armonizar sus respectivas tareas y no hubo compenetración entre entre los intérpretes:

> *"(...) Acertada la escenografía de Ramón Sánchez Prat, en esa concepción expresiva basada en la transparencia, con la intención de crear una sensación de espacios. Y poco podía hacer Antonio Guirao, en su dirección escénica, moviendo los elementos en una ópera en la que todo es estático (...)."*[2492]

> *"(...) Qué lástima que una escenografía de tan agudo e idóneo tratamiento, la diseñada por Ramón Sánchez Prat, no haya tenido su correlato adecuado y que el movimiento escénico discurriese por cauces tópicos y rutinarios. Qué lástima que un bien pensado manejo de la luz no se cumplimentase en toda su dimensión y recorrido escenográfico, ¿qué fue lo que falló? (...)".*[2493]

> *"(...) Así han parecido sobreentenderlo Antonio Guirau y Ramón Sánchez Prat, responsables, respectivamente, de la puesta en escena y de la escenografía. El uno se limitó a poner figurines en escena, capaces de la más dura increpación o de la más ardiente declaración de amor, que cantaban sin ni siquiera mirarse y, el otro, a dejar un suelo con un eslabón de tres escalones y a poner telones pintados, con los motivos más simples, al fondo de la escena (...)."*[2494]

Como podemos comprobar, en las críticas predomina la mera valoración sobre la escenografía, no muy positivas en este caso. Pero la primera de ellas nos indica que Sánchez Prats recurrió a transparencias en su puesta en escena, lo que nos indica que en esta ocasión no recurrió a un decorado corpóreo como en los anteriores trabajos. Días

---

[2491] <<La favorita pondrá fin al XXV Festival de Ópera>> (24-03-1992). *Diario de Las Palmas*, p. 18.

[2492] L.O.H. (27-03-1992), p. 21.

[2493] RAMOS PAZ (28-03-1992), p. 19.

[2494] DORESTE AGUILAR, (28-03-1992), p. 26.

antes del estreno, el escenógrafo ofreció una entrevista donde explicó cómo era el trabajo que había desarrollado en este montaje:

> *"Está hecho a base de telones en transparencia. Básicamente es una cámara negra con una serie de telones que marcan diferentes actos, pintados todos en transparencias que desaparecen y aparecen según la luz. Son cuatro actos y cinco cuadros. Los dos primeros están dedicados a la cultura judía, el segundo a la árabe y el tercero y cuarto a la cristiana. Se ha hecho un esfuerzo para pintar y construir estos telones en Las Palmas. La luminotecnia juega un papel muy importante, ya que la luz está considerada la cuarta dimensión en el arte escénico y es lo que da modernidad al teatro. La aportación de luz te facilita el poder hacer una síntesis de escenografía. Intentamos realizar en La favorita Donizetti un montaje mágico."*[2495]

Así pues, en esta ocasión queda confirmado que no usó el decorado corpóreo, sino que recurrió a telones de carácter transparentes que fueron pintados con anterioridad. Además, confirma la importancia elemental de la iluminación en la composición escenográfica puesto que sobresaltaba la escenografía usada en cada acto. Ello puede confirmarse en las fotografías que hemos hallado en el archivo de los *Amigos Canarios de la Ópera* [Figs. 22, 23 y 24].

Por otro lado, Sánchez Prats llega afirmar que contó con la ayuda de los artistas Lola Massieu, Jerónimo Maldonado, Olga Camalich y Luis Roa para la realización de sus escenografías pintadas[2496].

[2495] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2496] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.



Fig. 22. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.



Fig. 23. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.



Fig. 24. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Al año siguiente formó parte del equipo creativo de la puesta en escena de la zarzuela *Bohemios*, que contaba con música de Amadeos Vives y libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Estrenada el 12 de octubre en el Teatro Pérez Galdós, fue una producción financiada por el Cabildo de Gran Canaria, la *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria* y algunas empresas privadas, como *La Isleña* y *Cortisa*. El costo total de la producción alcanzó los catorce millones de pesetas[2497].

Sánchez Prats, además de escenógrafo, fue director de escena, y contó con el apoyo de Francisco Guerrero, como director de la *Joven Orquesta de Gran Canaria*; Laura González Machín, como directora de la *Coral Lírica de Gran Canaria*; Fran Artigas, responsable de vestuario; y Tony Suárez, encargado de la iluminación[2498].

Realmente, aunque se vendió falsamente como la primera zarzuela financiada por el Cabildo de Gran Canaria, la real idea de esta producción consistía en formar nuevos profesionales en las artes escénicas[2499] y establecer unas infraestructuras sólidas con las

[2497] <<El cabildo produce Bohemios para incentivar el oficio teatral>> (05-10-1993). *Canarias7,* p.21.

[2498] <<El cabildo produce Bohemios para incentivar el oficio teatral>> (05-10-1993). *Canarias7,* p.21.

[2499] <<El cabildo produce Bohemios para incentivar el oficio teatral>> (05-10-1993). *Canarias7,* p.21.

que crear unos talleres teatrales de construcción de escenografías, vestuario y *attrezzo* con el fin de obtener los mayores beneficios posibles más allá de la mera puesta en escena, como afirmó Sánchez Prats:

> *"(...) la producción técnica del montaje ha sabido articular genialmente los recursos humanos y materiales existentes en el Cabildo, con el fin de optimizar esfuerzo y presupuesto. Además, la infraestructura diseñada para la producción que se estrenará en el teatro Pérez Galdós marca el inicio de un modelo que asegura la reutilización, comercialización y reciclado de atrezzo y vestuario para apoyar futuros montaje (...)."*[2500]

Ello explica que se crearan unos talleres específicos para la creación y confección de la escenografía que durante tres meses se dedicaron en cuerpo y alma al montaje que estamos tratando[2501].

Es más que evidente que Ramón Sánchez Prats, como escenógrafo de la producción, y parte de la cúpula creativa de este proyecto, era el principal impulsor de estos talleres, así como de su consolidación y fomento[2502]. Reconocía la rentabilidad que suponía tener una cantera propia de artistas escénicos y de talleres escenográficos. Por tanto, debemos entender este montaje como el más serio intento de su carrera por establecer en Gran Canaria una permanente infraestructura de creación escenográfica, una demanda que ya había dado conocer a nivel público algunos años antes[2503].

Debido a la difusión de este montaje como la primera de una serie de representaciones con decorados, vestuarios y voces netamente de origen canario, la crítica valoró positivamente todo el conjunto y reclamaba la continuación de este modelo creativo[2504]. Mas no encontramos en ella cómo Sánchez Prats resolvió la puesta en escena de esta

---

[2500] ZANETTI (10-10-1993), p.21.

[2501] <<El cabildo produce Bohemios para incentivar el oficio teatral>> (05-10-1993). *Canarias7,* p. 21; BUERLES (11-10-1993), p. 23; ZANETTI (10-10-1993), p. 21.

[2502] Según hemos podido averiguar estos talleres se encontraban en la zona de El Cebadal de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria: BUERLES (11-10-1993), p. 23.

[2503] BALBUENA (22-03-1992), p. 26.

[2504] ROJAS O'DONELL (16-10-1993), p. 17.

zarzuela de un único acto dividida en tres escenas. La única referencia sobre este aspecto la hemos encontrado en una entrevista que el propio escenógrafo realizó antes del estreno:

> *"(...) Esta obra es diferente porque hay escenas simultáneas en la escalera de un edificio a la misma vez que dentro de una buhardilla, lo que supone dos volúmenes; además, es poco visto el hecho teatral de que se desarrolle dramaturgia en una escalera. Estos dos elementos se tienen que hacer practicables: una escalera para subir y una buhardilla con sus cuatro paredes. A partir de estos elementos hay que crear un exterior de París y más tarde un interior de ópera. En eso consisten el juego y la magia del arte escenográfico, los elementos tienen que ser convertibles. En el saber hacerlo radica el ser profesional. Mis elementos me los planteo en este caso con una triple utilidad porque son tres actos (...)."*[2505]

Así pues en esta ocasión Sánchez Prats volvió a la creación de un decorado corpóreo donde vemos como elementos fundamentales de la composición escénica una buhardilla, una escalera, una escena nocturna de París y el interior de una ópera. Según podemos interpretar de sus palabras todos esos espacios se crearon en una misma estructura escenográfica que se transformaba en distintos espacios cuando la escena lo requería. La dificultad para hallar de bocetos escenográficos, maquetas o fotografías nos ha complicado tener una visión más clara de esta propuesta.

En 1995 fue responsable de la escenografía de la zarzuela *El huésped del sevillano*, con música de Jacinto Guerrero y libreto de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo. Título incluido en el *III Festival de Zarzuela de Las Palmas*, contó también con Tulio Gagliardo en la dirección musical, Javier Ulacia en la dirección escénica y con la *Coral Lírica de Las Palmas* dirigida por Olga Santana.

La crítica dio el visto bueno de esta producción, apreciando en gran medida sobre todo el esfuerzo de ser una producción original confeccionada en la Isla. En ellas simplemente encontramos un enjuiciamiento positivo del trabajo de nuestro artista, llegándolo a considerar uno de los responsables, junto a Ángel Colomina, de la ruptura tradicional del

[2505] DORESTE (10-10-1993), p. 17.

predominio escenografías mediocres y alquiladas que predominaban en la escena canaria[2506].

Como en anteriores ocasiones, el intento de conocer la escenografía de este trabajo de Sánchez Prats es posible porque este antes del estreno concedió una entrevista en el que describió su labor:

> *"En primer lugar, crear un decorado en el que aparecieran únicamente aquellos elementos que funcionan en el texto, es decir: el portalón en el mesón, la plaza, etcétera, en tanto que quedan suprimidos los puramente accesorios. Es un decorado a la inglesa, es decir, corpóreo, pero con tratamiento a la italiana, es decir, pintado. Para ello, he seguido la técnica impresionista similar a la seguida por Néstor en La verbena de la paloma, cuyos decorados rehíce en la última producción, como se sabe. Esta técnica consiste en crear el dibujo por medio de la mancha de color. También intervienen transparencias, para crear el ambiente mágico de la noche."*[2507]

Con ello podemos saber que mantuvo su ideología de creación de un decorado corpóreo pintado y el seguimiento fiel al texto de la obra, aunque la ausencia de fuentes artísticas nos impiden hacer una reflexión mucho más profunda. Cabe destacar que Sánchez Prats contó con la ayuda de Luis Roa y Luqui Blanco[2508].

El último montaje en el que colaboró Ramón Sánchez Prats fue en el año 2000 en la zarzuela *La corte del Faraón*, escrita por Guillermo Perrín y Miguel Palacios y con música de Vicente Lleó. No obstante su labor en esta ocasión fue la de director adjunto y no escenógrafo, cuyo cargo recayó en Alberto Trujillo. La razón se encuentra en que se aprovechó para su representación el mismo escenario del carnaval de ese año, dedicado al mundo egipcio, ubicado en el Parque Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria. Parece ser que Sánchez Prats fue el impulsor de esta actividad, que recuerda a los espectáculos líricos que Sergio Calvo realizó en el Estadio Insular en la década de los setenta. Estrenada el 16 de marzo, fue representa por compañía *Ópera Cómica de Madrid*, que dirigió Francisco Matilla y que contó con la colaboración de la *Coral Lírica de Las*

[2506] CUBILES. (08-12-1995), p. 20; ROJAS O'DONNELL (05-12-1995), p. 17.

[2507] ROJAS O'DONELL (02-12-1995), p. 20.

[2508] ROJAS O'DONELL (02-12-1995), p. 20.

Palmas de Gran Canaria (dirigida por Olga Santana); el *Ballet de la Caja Insular* (dirigida por Anatol Yanowsky); y la *Orquesta Sinfónica* de la capital grancanaria (dirigida por Miguel Ros)[2509].

b. Escenografías a partir de los diseños de Néstor: La verbena de la Paloma y Don Giovanni

La relación de Ramón Sánchez Prats con Néstor Martín-Fernández de la Torre comenzó en 1993 cuando se redescubrieron en un baúl, en muy buen estado de conservación, las escenografías originales de la producción *La verbena de la Paloma* estrenada en 1937 por encargo de la sociedad *Amigos del Arte Néstor de la Torre*[2510].

En la estancia de investigación que realizamos en el Museo Néstor en 2015 tuvimos la oportunidad de observar estos decorados [Figs. 25, 26 y 27]. Todavía estaban en excelentes condiciones, aunque seguían guardándose en dicho baúl debido a la falta de espacio que presenta la institución museística. En cualquier caso, podemos certificar que se tratan de telones pintados creados a partir de *gouache* sobre papel adherido a tela divididos en unas veintidós piezas que servirían para la representación de los tres actos en que se divide la zarzuela. Cabe afirmar que estos decorados tienen una altura entre seis y ochos metros, lo que provoca que en la actualidad no puedan ser expuesto al público ya que no existe el espacio suficientes para poder admirarlos en toda su amplitud.



[2509] GUEZURAGA (15-03-2000), p. 84; SÁNCHEZ RIVERO (21-03-2000), p. 24.

[2510] DURÁN (18-12-1993), p. 18.

Fig. 25. Fernández-Martín de la Torre, N. Parte del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.



Fig. 26. Fernández-Martín de la Torre, N. Parte del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.



Fig. 27. Fernández-Martín de la Torre, N. Partes del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.

La vinculación entre Néstor y Sánchez Prats se produjo por deseo expreso de Gonzalo Angulo, Consejero de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, que propuso a este último la confección de una reproducción fiel del decorado del artista fallecido para su puesta en escena al año siguiente, coincidiendo con el primer centenario de representación de la obra[2511].

[2511] DURÁN (18-12-1993), p. 18.

El trabajo de nuestro artista, quien contó con la colaboración de con sus ayudantes Luis Roa y Pilar Blanco, consistió en reproducir en lino los decorados originales. No cabe duda que la principal complicación se encuentra en el mismo acto de reproducción porque su capacidad creativa se encontraba limitada a unos patrones bastantes determinados. Obviamente, Sánchez Prats nunca dio a conocer este terrible obstáculo sino que prefirió centrarse en dar a conocer las dificultades técnicas a las que se enfrentaba así como el proceso creativo llevado a cabo en la reproducción:

> *"(...) Conseguir esas tonalidades - un azul esconde debajo un marrón y un beig, por ejemplo- es la labor más complicada de la reproducción, y que determina <<una investigación sobre el uso de pigmentos para alcanzar ese lirismo que le dio Néstor>>, asegura el autor de las escenografías de Bohemios, La favorita, La sirena o Cossí fan tutte, entre otras. Se trata de volver a darle vida a un modelo de escenografía que ha quedado relegado por la intervención de la luz artificial y por la necesidad de ahorrar medios, y cuya grandiosidad sólo pone al uso, en muy contadas ocasiones, la Scala de Milán.*
>
> *La operaciones técnicas de preparado van desde la aplicación de cola a los soportes de lino, hasta el proceso de tensar cada una de las piezas con 600 clavos -contados uno a uno por los restauradores- para evitar arrugas una vez se produzca el secado, pasando en algunos casos por la reconstrucción de algunas secuencias desaparecidas. La etapa final es el envarillamiento de los telones; es decir, el momento en que ya están dispuestos para ser levantados en el escenario. (...)."*[2512]

Finalmente se acordó que *La verbena de la Paloma* sería representada el 21 de septiembre de 1994 en el Teatro Pérez Galdós con la financiación de la *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria y la empresa *Socaem.* Desde entonces se generó una gran expectación en los medios de comunicación debido a la reposición de la obra de 1937 y a su centenario ya que proliferaron notas históricas[2513],

[2512] DURÁN (18-12-1993), p. 18.

[2513] << Cartel de La verbena de la paloma>> (11-09-1994). La Provincia, p. 95.

noticias[2514], entrevistas a directores y cantantes[2515] y carteles promocionales de página entera en los medios de comunicación escritos[2516]. En realidad, la figura de Sánchez Prats estuvo totalmente eclipsada ya que el reclamo en todo momento era la de Néstor. Tan solo se reconoció su trabajo pero en ningún momento se nombraron las dificultades que tuvo que solventar para su reproducción.

El equipo creativo de esta producción estuvo compuesto por Francesco Corti que dirigió la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*, Laura González Machín que hizo lo propio con la *Coral Lírica de Gran Canaria*, Jesús Castejón realizó la dirección escénica, Juana Garrido fue la coreógrafa, Tony Suárez el responsable de la iluminación y Fran Artigas realizó el diseño de vestuario.

La crítica, en general, que reconoció la gran expectación que se generó en torno a la producción, mantuvo una respuesta tibia ante el montaje. No llegan a calificarlo de un fracaso, pero tampoco de una producción sobresaliente. Pero afirman que el nombre de Néstor fue el mejor recurso para la venta de entradas durante los tres días de función. Pese a ello, estimaron de forma positiva el trabajo de Sánchez Prats en todo momento, aunque haciendo caso omiso en todo momento al proceso creativo desarrollado y a las dificultades encontradas en su encargo[2517].

En 1999, posiblemente debido al éxito de público que supuso el anterior montaje, Ramón Sánchez Prats volvió a vincularse con el genial artista desaparecido en 1938 ya que partiendo de sus bocetos construyó los decorados para la ópera de *Don Giovanni*, basado en la música de Wolfgang Amadeus Mozart y en el libreto de Lorenzo da Ponte[2518]. Se trataba de un encargo realizado por la *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*

[2514] <<La taquilla para la zarzuela, casi agotada>> (21-09-1994). *Canarias7*, p. 19; ARTILES (14-08-1994), p. 16; CÁRDENES (23-08-1994), p. 13.

[2515] ARTILES (21-08-1994), p. 20; BUERLES (23-08-1994), p. 17; DORESTE (19-09-1994), p. 17;

[2516] MORENO (20-03-1994), p. 21; MORENO (27-03-1994), pp. 20-21; MORENO (15-09-1994), p. 36; MORENO (02-10-1994), p. 12-13.

[2517] CUBILES (24-09-1994), p. 24; ESTEBAN (22-09-1994), p. 17; GONZÁLEZ DE LA HUERTA (18-09-1994), p. 14; ROJAS O'DONNELL (23-09-1994), p. 19; SÁNCHEZ (22-09-1994), p. 21.

[2518] <<La puesta de largo será con Don Giovanni>> (14-95-1999). *Canarias7*, p. 79.

y el Cabildo de Gran Canaria que se estrenó el 28 de septiembre de 1999 en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, tras su reinauguración y reapertura tras la reforma que experimentó[2519].

En realidad, aunque Néstor nunca vio materializado sus bocetos escenográficos ni los figurines, datados en 1931, y conservados en el Museo Néstor, esta no era la primera vez que se usaban para su puesta en escena puesto que en 1987 la asociación *Amigos Canarios de la Ópera* los materializó por primera vez cuando montó *Don Giovanni* en 1987 dentro del *XX Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*[2520].

En esta ocasión, además de Sánchez Prats como escenógrafo, que contó con la ayuda de Luis Roa y Luqui Blanco, también participaron en la producción la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*, que dirigió por Antoni Ros Marbá; el *Coro de la Orquesta Filarmónica*, que se encargó Márcin Lukasz Mazur; y Marío Gas, Elisa Crehuet y Jose Antonio Gutiérrez como responsables de la dirección escénica[2521].

Como sucedió en 1994 con *La verbena de la Paloma*, el nombre de Néstor causó que se desarrollara un alto interés informativos en los diferentes medios comunicativos a través de la publicación de notas históricas[2522], noticias[2523], entrevistas[2524] y numerosos carteles promocionales[2525]. Junto a ello debemos tener en cuenta un ingrediente añadido, pues se trataba de la primera producción que abría el Teatro Cuyás tras su cierre y posterior reforma que dirigió Luis Correa donde se presentaba un teatro dotado con las más modernas y últimas técnicas escénicas[2526].

[2519] BASSAS (25-09-1999), p. 25; ORIVE (2010)., pp. 117.

[2520] D.C.H. (03-02-1987), p. 18.

[2521] BUIL I FELIU (25-09-1999-a), p. 79

[2522] NIETO (24-09-1999), p. 34; PABLO(24-09-1999), pp. 34-35.

[2523] <<Mañana salen a la venta las entradas para el Don Giovanni del Cuyás>> (19-09-1999). *La Provincia*, p. 24; BUIL I FELIU (22-09-1999), pp.86-87; ; M.S.A. (25-09-1999), pp. 40-41.

[2524] ROJAS O'DONNELL (25-09-1999), p.41.; M.S.A. (25-09-1999), p.41

[2525] << Cartel de Don Giovanni>> (20-09-1999). *Diario de Las Palmas*, p. 109.

[2526] ORIVE (2010), pp. 91-129.

No obstante, también se generó una importante polémica debido a varios factores. Primero, porque se afirmó que el Teatro Cuyás no estaba preparado para un montaje operístico ya que el foso de la orquesta no se había construido en unas condiciones adecuadas, pues era demasiado estrecho y no tenía una buena acústica[2527]. Segundo, el director Mario Gas abandonó el proyecto días antes del estreno debido a que no logró armonizar su quehacer con el resto del equipo[2528]. Y tercero, el mismo día del estreno diferentes compañías canarias se manifestaron delante del Teatro Cuyás para protestar por la propuesta del Consejero de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, Gonzalo Angulo, de suspender el *Circuito Insular de Artes Escénicas de Gran Canaria*[2529] por razones económicas[2530].

La crítica, que intentó mantenerse al margen, tuvo una posición desigual puesto que mientras algunos consideraron que la puesta en escena de Ramón Sánchez Prats fue de un gran acierto, otros tan solo destacaron el mero valor histórico de la mismo al tiempo que desdeñaron el trabajo figurinista, por primera vez valorado en todo lo que llevamos de análisis de la obra escenográfica de Ramón Sánchez Prats en Canarias:

> *"(...) Ramón Sánchez Prats fue el encargado de recrear los decorados de Néstor, que interesa ron más por lo histórico, no así el vestuario, con unas trasnochadas referencias folclóricas en el caso del coro, que poco o nada tenían que ver con los de los solistas (...)."*[2531]

> *"(...) Con unos decorados originales de Néstor Martín Fernández de la Torre recreados con gran acierto por Ramón Sánchez Prats (...)."*[2532]

[2527] BASSAS (25-09-1999), p. 25. ; BUIL I FELIU (25-09-1999-b), p. 81.

[2528] A.B. (29-09-1999), p. 76.; SANTA ANA (29-09-1999), p. 27.

[2529] Proyecto desarrollado por el Cabildo Insular de Gran Canaria que se mantiene en la actualidad desde los últimos años del siglo pasado (aunque ha experimentado algunos altibajos) y que pretende el fomento y difusión de la actividad escénica en toda la Isla de Gran Canaria. Disponible en: http://www.circuitoinsulargc.com/modules.php?mod=portal&file=ver_gen&id=16#.Wmin2zfLjcs (24-01-2018 15:38).

[2530] A.B. (29-09-1999), p.76; SANTA ANA (29-09-1999), p. 27; ROSARIO (29-09-1999), p. 77.

[2531] SÁNCHEZ (30-09-1999), p. 75.

[2532] CHIRINO (02-10-1999), p. 59.

Nuevamente, la crítica no prestó atención al real trabajo que realizó por Ramón Sánchez Prats. Pero realizó una entrevista previa al estreno donde habló de las características del encargo, del peso pictórico del mismo y de la diferencia con la anterior propuesta escénica en la que compartió protagonismo con Néstor:

"(...) - ¿Puede hablarme de las características de este trabajo?

Me he basado en los cinco proyectos de escenografía sobre Don Giovanni que Néstor hizo para el Teatro Pigalle de París en 1931 pero adaptándolos a las características de una ópera de hoy. Para ello han sido decisivas las sugerencias del equipo de dirección – Mario Gas, José Antonio Gutiérrez y Elisa Crehuet- y el iluminador, Joaquín Gutiérrez, con los que, por cierto, he encajado muy bien. Ahora esta la cultura cinematográfica que lo que lo estaba Néstor a principios de los años 30 y los cambios están aquí a la vista. Al poner un decorado detrás de otro estos pasan de tener una boca de 10 por 8 a una de 17 por 8. Además el entramado luminotécnico del Cuyas es completamente diferente del de la época de Néstor y eso es decisivo también para la realización de los decorados.

- Es un trabajo muy pictórico.

Sí, he hecho un montaje un tanto impresionista, a base de manchas, buscando la textura y el color más que el dibujo perfecto. Los telones están hechos sobre lino puro y durarán muchos años.

- No es la primera vez que trabaja a partir de una escenografía de Néstor.

- No, es la segunda. La primera consistió realmente en copiar los trabajos que había hecho sobre papel de La verbena de la Paloma. El papel estaba muy de deteriorado y, junto a Luis Roa y Luqui Blanco, lo que hice fue pasarlos a tela. Aquí sin embargo los tres hemos partido de la nada, no teníamos 'partitura' que copiar. Tuvimos que dibujar y proporcionar el telón y enfrentarnos al trabajo de una manera más creativa. Esto para mí ha resultado un aprendizaje fundamental porque soy un hombre educado en la cultura cinematográfica, no en el teatro como Néstor, y habitualmente no hago decorados a la italiana sino a la inglesa, corpóreos, es decir que las escaleras son escaleras, los muros son muros y las casas son casas. En este sentido trabajar de una forma más pictórica ha

sido una experiencia interesantísima porque partes de un boceto de 30 centímetros para hacer decorados de hasta 18 por 18 metros (...).”[2533]

Así pues, aunque realizó una puesta en escena basada el telones pintados, su trabajo en esta ocasión no consistió en una mera reproducción de unos decorados, como en *La verbena de la Paloma*, sino en la confección real de una escenografía completa a partir de unos bocetos escenográfico diseñados por otro artista. Reconocía que partía de la nada, es decir, sin ninguna referencia con lo que traspasar esos bocetos a un escenario real, que tuvo que hacer frente a toda una serie de dificultades para adaptarlos ya que no estaban destinados para dicho teatro y que le había sido harto complicado introducirse en una concepción del espacio totalmente diferente a la suya, pues tenía que armonizar los nuevos medios escénico en una puesta en escena concebida para los medios escénicos de principio de siglo y no para finales del mismo.

Por otro lado, merece la pena señalar que por primera en todo el análisis del trabajo Ramón Sánchez Prats en Las Palmas de Gran Canaria se hace alusión en la prensa al aspecto figurinista del montaje. La razón se encuentra en que Néstor realizó un total de diecisiete figurines, lo que supone un número bastante elevado y que constituyen uno de los elementos fundamentales del montaje. Aunque la crítica, como ya vimos, valoró negativamente este aspecto, fundamentalmente el relacionado con el vestuario del coro, se publicó en la prensa que el responsable del figurinismo, es decir, de la adaptación del vestuario concebido por Néstor, fue Fran Artiga, el mismo quien había trabajado en *La verbena de la paloma*. Además, se afirma que el vestuario de los personajes protagonistas se confeccionaron en la prestigiosa y famosa empresa de creación de vestuario escénico *Sastrería Cornejo*, ubicada en Madrid, y los del coro en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria[2534]. Por su parte, como el calzado no es tenido en cuenta en los figurines, Fran Artiga consideró basarse en las obras de los artistas venecianos Tiziano, Veronés y Tintoreto para su creación[2535].

[2533] SANTA ANA (25-08-1999)., p. 43.

[2534] En la actualidad, el vestuario de este montaje se conserva en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria. de Las Palmas de Gran Canaria.

[2535] <<Un suculento vestuario diseñado por Néstor>> (24-09-1999). *Diario de Las Palmas*, p. 35.

Todo el proyecto de Ramón Sánchez Prats finalizó en diciembre de ese mismo año con una exposición celebrada en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, dirigido en aquel momento por Pedro Rosales, donde dialogaron el vestuario confeccionado para el montaje, los bocetos y maquetas escenográficas diseñados por Ramón Sánchez Prats y los bocetos escenográficos y figurinistas realizados por Néstor. Así pues se trató de una muestra en la que los dos escenógrafos interactuaron y se relacionaron superando la dificultad del tiempo y el espacio, pero también fue la única vez en la que la obra de Sánchez Prats se convirtió en objeto museístico. Lástima que hasta el momento no haya habido ninguna exposición que haya intentado recuperar y arrancar del olvido la obra y trayectoria de este último gran escenógrafo del siglo XX en Gran Canaria.

En realidad, esta exposición sirvió para responder a otra polémica surgida en torno a la decorado de Ramón Sánchez Prats. Este comenzó en el proyecto en 1997, que es el momento en el que recibió el encargo. Pero tras la llegada del resto del equipo creativo, posiblemente, ya en 1999, tuvo que adaptar todo el trabajo planteado desde hacía dos años a las nuevas resoluciones que el equipo acordó. Ello motivó que parte de su decorado fuera cortado y que algunos elementos del mismo y del *attrezzo* que había concebido nunca se mostraran durante las representaciones:

> *"(...) El contraste entre estos primeros bocetos de Sánchez Prats y lo que realmente se vio en el Cuyás –el aspecto más criticado de aquella gran producción operística del Cabildo- convierte a esta exposición del Museo en una especie de reivindicación de la obra del artista grancanario tal como pudo haber sido y no fue. Así lo dijeron ayer durante la presentación de esta producción el propio Sánchez Prats y el director gerente Pedro Luis Rosales. <<En la escenografía, la recreación nestoriana no estaba tan próxima como hubiera sido deseable>>, declaro prudente Rosales, quien aseguró que <<que esta exposición sí es absolutamente reivindicativa pero no crítica había el trabajo de otros. La producción de Don Giovanni del Cuyás fue un esfuerzo notable, y se vio la intención de la presencia de Néstor>>.*
>
> *En cualquier caso, el gerente de la institución dedicada al artista señaló que <<saltar del papel al teatro entraña una gran dificultad y en ningún caso los nestorianos se hubieran sentido identificados con una puesta en escena>>.*

El escenógrafo Ramón Sánchez Prats fue más expeditivo en sus comentarios al asegurar que su primer diseño de escenario –mucho más fiel a los bocetos originales- fue cambiado por el equipo directivo de Mario Gas –quien, además, se negó a firmar la dirección artística de la obra por no estar conforme con el resultado- y esas transformaciones empobrecieron el concepto primario.

Según el escenógrafo grancanario, desapareció el cielo estrellado, se quitaron telones de fondo, hubo un hueco <<estraño>> en el espacio del primer cuadro porque retiraron la cama de Doña Ana y, al reducir dos metros de altura del escenario, <<sólo se veían los zapatos de la estatua del Comendador con lo que nadie se creía que ahí había una estatua amenazadora e impactante>>, señaló el escenógrafo que no dudó en afirmar que ver los resultados <<después de dos años de trabajo me dejó desconsolado>>."[2536]

La transcripción de este texto creemos que es muy significativa porque, por un lado, es útil para conocer la opinión oficial de la pinacoteca que custodia casi el noventa por ciento de toda la obra de Néstor; y, por otro, para saber la opinión de Sánchez Prats antes las modificaciones de su trabajo. Este carácter reivindicativo no se limitó a la prensa, sino que en el catálogo de la exposición se incluyó un texto del propio escenógrafo en que continuó la reivindicación de la defensa de su trabajo. Se trata de un texto muy importante porque complementa algunos datos de su trabajo, como que el tiempo dedicado a este proyecto fue de casi dos años (1997-1999) y que su proceso creativo de trabajo consistió en:

"(...) Primeramente ejecuto el proyecto de escenografía compuesto por planos de plantas, alzados (despieces del decorado) y maquetas, aquí expuestas, ajustándome en lo posible a la idea espacial de Néstor, a continuación realizamos la escenografía junto a Luky Blanco y Luis Rosa, (...) Los bocetos de Don Giovanni dibujados y pintados como sólo él sabe hacerlo nos sirven de guía en nuestro trabajo escenográfico, cuya técnica difiere mucho de los bocetos realizdos en 30x40 cmts. Mientras que la escenografía es de proporciones muy superiores, de 17x9 mtrs. De alto, poco a poco nos metemos de

[2536] BASSAS (03-12-1999), p. 74.

lleno en el trabajo de unos 1500m^2 de lienzo que terminamos en septiembre de 1999 (...). ”[2537]

Este es el único texto que hemos encontrado que ha sido escrito por Sánchez Prats. Por ello, decidimos reproducir parte del mismo, que no es más que un recordatorio de cómo le llegó el proyecto, la descripción del proceso creativo desarrollado y los cambios a los que tuvo que hacer frente. Pero es relevante porque afirma nuevamente que para llevar a cabo sus escenografías realiza toda una serie estudios previos basados en planos de plantas, alzados y maquetas antes de confeccionar el espacio escénico.

De modo que quedaría reforzada nuestra hipótesis, planteada cuando tratamos las fuentes generadas de los montajes C*osi fan tutte* (1991) y *No faltéis esta noche* (1996), en el que el proceso creativo que habría desarrollado en cada producción se basaría primero en la realización de bocetos escenográficos y maquetas para luego construir sus decorados.



Fig. 28. Reproducción fotográfica de la maqueta de Ramón Sánchez Prats a partir del boceto de escenografía para *Don Giovanni* (Acto I. Cuadro II) de Néstor Martín de la Torre. 1999. Extraída de ORIVE (2010), p. 116.

[2537] SÁNCHEZ PRATS (1999), p. 6.



Fig. 29. Traje de Fran Artigas para el personaje *Don Giovanni (Premier Costume)* usado en el montaje de *Don Giovanni* a partir de los figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1999. Museo Néstor.



Fig. 30. Traje de Fran Artigas para el personaje *Zerlina* usado en el montaje de *Don Giovanni* a partir de los figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1999. Museo Néstor.

En resumidas cuentas, y para finalizar este apartado, a tenor de todas las reflexiones y fuentes aportadas, podemos concluir que la figura de Ramón Sánchez Prats es fundamental e imprescindible para comprender el panorama teatral y escénico del último tercio del siglo XX de Gran Canaria.

No cabe duda que su relevancia también queda reafirmada con las figuras y agentes escénicas con las que trabajó, como Lola Herrara, Amparo Baró, Yvonne Blake, Mario Gas, Sindo Saavedra o Gelu Barbu, entre otros muchos; y en su vinculación con la complicada y compleja realidad escénica madrileña de los años ochenta y noventa, llegando a trabajar en el más importante teatro de la capital española, como es el Teatro Español.

En este sentido, conviene considerar que el conjunto de datos cotejados e incluidos en este apartado, son las relacionadas con el ambiente canario las que más información nos han brindado sobre su concepción escenográfica puesto que nos han servido para afirmar su método de trabajo y que llegó a desarrollar un planteamiento tradicionalista de la puesta en escena ya que respetó en todo momento las acotaciones y directrices de los dramaturgos en sus montajes, mas se valió de todos aquellos últimos recursos escénicos que pudo disponer para potenciar sus propuestas, basadas fundamentalmente en un carácter corpóreo; prueba de ello, por ejemplo, son sus decorados para las producciones de *La sirena* o *Cosi fan tutte*. Por otro lado, aunque en menor medida, también demostró su conocimiento de los recursos pictórico cuando las exigencias de la obra lo requería, como lo demostró en sus decorados basados en los bocetos de Néstor o en la producción de *La favorita.*

En definitiva, y a pesar de que estamos convencidos que todavía quedan aspectos de su trayectoria que requieren ser estudiados y fuentes de su faceta como escenógrafo que todavía quedan por descubrir, hemos podido comprobar la gran e importantísima aportación de Sánchez Prats a la escenografía grancanaria. Esperamos que constituya el punto de partida para la futura recuperación de un artista que dedicó gran parte de su vida al escenario.

7.3. Reflexiones: Se baja el telón, aunque llega el reconocimiento

Este último epígrafe pretende dar por válida la hipótesis con la que iniciamos este capítulo en cuanto a la no continuación de la relación entre artistas plásticos y creación escenográfica en el contexto teatral grancanario y que, según hemos las fuentes cotejadas y manejadas, se produjo desde la década de los ochenta del siglo pasado hasta la actualidad.

La razón que nos lleva a pensar tal idea se encuentra en que la mayor parte de los escenógrafos y figurinistas canarios que en la actualidad ejercen sus carreras han desarrollado previamente una serie de estudios específicos y relacionados que les permiten y les avalan para desempeñar tales actividades. Ante esta situación, se produjo una reducción progresiva del llamamiento generalizado a los artistas plásticos como autores de los decorados ya que los productores y compañías a la hora de montar sus propuestas escénicas prefieren recurrir directamente a creadores que han estudiado y que conocen el medio teatral y cinematográfico, tanto desde el punto de vista teórico como técnico, en vez de a un indocto en estas materias.

Prueba de ello fue Ramón Sánchez Prats quien se formó en Escuela Internacional de Decoradores de Madrid; aunque es cierto que no es una formación específica relacionada con la escenografía, sí que adquirió toda una serie principios básicos (como el valor de lo efímero, la capacidad para controlar y dominar del espacio y toda una serie de conocimientos en materiales constructivos, en pintura y en iluminación) que le permitieron desarrollar una carrera como escenógrafo desde los años ochenta hasta su desaparición en 2001, donde el autodidactismo en la adquisición de recursos y elementos escénicos también estuvo presente, como él mismo declaró y pudimos comprobar en el anterior epígrafe.

No obstante, no ha sido el único artista escénico canario que ha tenido una formación relacionada con el objeto de estudio de nuestra investigación. Por eso, a continuación destacaremos a aquellos escenógrafos y figurinistas de origen canario que se prepararon en estas actividades, que trabajan en el actual panorama desde las últimas décadas del siglo pasado y que gozan de un importante reconocimiento nacional e internacional.

La más veterana de todos los artistas que incluiremos en los siguientes párrafos es Maria Araujo (1950, La Aldea de San Nicolás), quien inició sus estudios en arte y diseño en la catalana Escuela Eina.

En la actualidad es una de las más importantes figurinistas del teatro y cine español. En los primeros años de los noventa comenzó su carrera de la mano de Jose Maria Flotats en Barcelona. Aunque su constancia y buen hacer le ha permitido compartir cartel con otros importantes directores como Xavi Albertí, Mario Gas, Josep Maria Mestres, Natalia Menéndez, Víctor Ullate o Josep Maria Pou, entre otros.

Sus trabajos han sido reconocidos en numerosas ocasiones. Ha recibido cuatro *Premios de la Crítica de Barcelona* por sus diseños y vestuarios (en 1992 por *Cavalls de mar*, en 1994 en *Cal dir-ho*, en 1999 por *Amadeus;* y en 2016 por *Amor & Shakespeare)*; otros cuatro *Premios Adrià Gual de figurinismo* de la *Asociación de Directores de Escena de España* (en 2008 por *Tío Vania*, en 2010 por *El arte de la comedia*, en 2013 por *El lindo don Diego* y en 2016 por *L'avar)*; dos *Premios Max de las Artes Escénicas* (en 1999 por *Amadeus* y en 2014 por *El lindo don Diego)*; y un *Premio del Teatro Musical* (en 2009 por *Sweeny Tood*)[2538].

Los títulos premiados, que obviamente son una pequeña parte del total de proyectos en los que ha participado a lo largo de su trayectoria, nos indica que Araujo tiene una especial predisposición por la creación de vestuario de época, mas no suele recrear copias fidedignas de piezas o modas del pasado, sino que se inspira en ellas.

En este sentido, el vestuario que llevó a cabo para *El lindo don Diego*, de Agustín Moreno, en la versión de Joaquín Hijonosa , y bajo la dirección de Carles Alfaro, estrenada en 2013 en el Teatro Pavón de Madrid, demuestra perfectamente su profundo conocimiento sobre la historia de la vestimenta ya que desarrolló una propuesta que recuerda perfectamente a la moda del siglo XVII, aunque inspirada en diseños de artistas de la

[2538]Disponible en: http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/16/teatro-rinde-maria-araujo/909438.html (23-01-2018 12:10).

centuria pasada, como Fortuny, Erté o Gaultier[2539], donde no se percibe en ningún momento un vestuario histórico [Fig. 31].



Fig. 31. Fotografía de la producción *El lindo don Diego* estrenado en el en el Teatro Pavón de Madrid con figurinismo de María Araujo. 2013. Fuente: http://www.periodistadigital.com/imagenes/2013/02/04/lindo3.jpg (23-01-1018 16:45).

En realidad, en los años ochenta, según nos ha contado la figurinista santacrucera Tatiana Hernández en un encuentro que tuvimos con ella el 5 de junio de 2017, no había ningún centro dedicado a la enseñanza de la escenografía en Madrid.

Hernández se había trasladado a la capital del país en plena efervescencia de la llamada Movida para iniciar sus estudios universitarios en Imagen y Sonido. Pero pronto, como consecuencia de las amistades y relaciones que estableció por aquel entonces, llegó a considerar su dedicación profesional al mundo del cine. Sabía que no quería ser directora ni interprete, así que se decantó en un principio por la dirección artística. Ello le llevó abandonar su carrera y realizar estudios relacionados con la dirección, dirección artística, el figurinismo, la escenografía y la decoración ya que un buen director artístico, según aprendió en un seminario al que había asistido, debía conocer todas las facetas visuales que forma parte de la creación de una película. Llegó a estudiar en lo que hoy se conoce como Escuela Universitaria del Centro Universitario de Artes TAI, en la Escuela

[2539] ZUBIETA (2013), p. 65.

Velázquez Catorce y realizó algunos cursos que ofreció la Comunidad de Madrid sobre escenografía para cine, teatro y televisión. De modo que realizó una formación variada aunque específica, y nunca reglada, en el campo de las artes escénicas.

Finalmente, y como consecuencia del devenir de su carrera profesional, se decantó por el figurinismo, lo que la ha convertido en una de las más importante en el este campo en el ámbito cinematográfico en España, como lo demuestra las distintas nominaciones a los premios *Goya* que ha recibido y que otorga de forma anual la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España por sus diseños en: La gran aventura de Mortadelo y Filemón en 2003; Los amantes pasajeros en 2013; El niño en 2014; y Oro en 2018[2540].

En 2010 consiguió el tan ansiado galardón por la película Lope dirigida por Andrucha Waddington. Se trató de una producción bastante complicada porque coincidió con el inicio de la crisis económica que tuvo lugar durante la segunda legislatura del presidente español Rodríguez Zapatero, lo que complicó todo el trabajo de nuestra artista. Además de ello, los directores no querían una reproducción fiel de la moda de la época, sino una adaptación de la misma como elemento de atracción hacia el público más joven. Pese a las dificultades, el trabajo de Hernández fue un rotundo éxito y su vestuario llegó a exponerse en el *Museo Nacional del Traje* de Madrid en 2010 [Fig. 32][2541].

[2540]Disponible en: http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-tatiana-20170203121635.html (23-01-2018 12:13); Disponible en: http://www.laprovincia.es/cultura/2017/12/14/tatiana-hernandez-paco-delgado-paco/1008016.html (23-01-2018 12:14).

[2541] En el catálogo que se publicó con motivo de la actividad, la figurinista escribió un interesante artículo donde relata cómo fue el proceso creativo del vestuario y evidencia la interacción de su equipo con el resto que formaron parte de la producción.



Fig. 32. Hernández, T. Fotografía del *traje para el personaje de Lope de* de la película *Lope*. 2010. Peris Costumes.

Sin embargo, el primer figurinista canario en recibir dicho galardón fue Paco Delgado (Arrecife, 1965) que desde el año 2000 ha estado nominado también en varias ocasiones en la categoría de mejor diseño de vestuario por: *La comunidad* en 2000; *Balada triste de trompeta* en 2010; y *La piel que habito* en 2011. Finalmente, ganó su primer *Goya* en 2012 por *Blancanieves*, de Pablo Berguer, y nuevamente en 2013 por *Las brujas de Zugarramurdi,* de Alex de la Iglesia.

Según hemos podido averiguar, Delgado se formó en el diseño de vestuario y de escenografía en el Institute del Teatre de Barcelona. Y en un proceso de búsqueda creativa y personal, algo muy parecido a lo que le sucedió a Tatiana Hernández, en un principio prefirió decantarse profesionalmente por la escenografía teatral, pero por diversos avatares de la vida se convirtió en otro prestigioso figurinistas español de origen canario del momento:

> *"I wanted to be a set designer for theatre mainly, but as it so happens in life your destiny is almost always different than what you think it's going to be. People used to say that my*

costumes were not very interesting and little by little I began doing more costumes and less sets. When I jumped into the cinema world, I just started doing costumes."[2542]

Por otro lado, debemos destacar que la proyección del lanzaroteño va más allá de nuestras fronteras ya que es el primer figurinista español que ha estado nominado a un premio *Oscar* de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos* en la categoría de mejor diseño de vestuario dos ocasiones[2543] por los su participación en el diseño figurinista de *Les Misérables* (2012) *y The Danish Girl* [Fig. 33], dirigidas ambas por Tom Hopper[2544].



Fig. 33. Delgado, P. Fotografía del *figurín para el personaje Einer Mogens* de la película *The Danish Girl*. 2015. Fuente: http://www.chapter1-take1.com/2015/12/costume-design-dressing-eddie-redmayne.html (23-01-2018 17:01).

[2542] Disponible en: https://www.visegradfilmforum.com/2016/news/news-detail/article/paco-delgado/ (23-01-2018 12:16)

[2543] El primer figurinista español nominado a un premio *Oscar* fue Antonio del Castillo, quien colaboró con Yvonne Blake en la producción *Nicolás y Alejandra* en 1971 que dirigió Franklin J. Schaffner.

[2544] Disponible en: http://www.laprovincia.es/cultura/2016/02/28/delgado-cima-oscar/796307.html (23-01-2018 12:18)

Bajo las órdenes de Delgado trabajó en varias producciones la también figurinista Paola Torres, natural de la isla de Gran Canaria y que conocía el tratamiento de las telas y del diseño del vestuario ya que había trabajado previamente en el mundo de la moda. Ha estado nominada en 2015 al *Premio Goya* como mejor vestuario por *Mi gran noche* al *Premio Goya*, aunque se alzó con él en 2017 por *1898: Los últimos de Filipina* [Fig. 34], de Salvador Calvo[2545].



Fig. 34. Torres, P. Fotografía del *figurín para los personajes de los soldados españoles* para la película *1898: Los últimos de Filipina*. 2016. Fuente: https://www.premiosgoya.com/wp-content/uploads/2017/01/IMG_3566-copia-1.jpg (23-01-2018 17:06).

No todos los escenógrafos y figurinistas canarios se han decantado por el ámbito cinematográfico, sino que encontramos a otros que han desarrollado su vocación en el

[2545] Disponible en: http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-paola-20170203120451.html (23-01-2018 12:19); Disponible en: http://www.laprovincia.es/cultura/2017/01/31/paola-torres-da-guerra-goya/904397.htm(23-01-2018 12:20); Disponible en: http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/05/paola-torres-gana-goya-vestuario/905991.html (23-01-2018 12:22).

mundo teatral. Tal es el caso del artista Carlos Monzón (Las Palmas de Gran Canaria, 1968), que primero se formó como pintor en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia y luego como escenógrafo en el Aula de Teatro de la Universidad de Almería.

Su perseverancia y esfuerzo se ha visto recompensado en distintos momentos de su trayectoria. Sabemos que recibió el premio a la mejor escenografía en la *Feria Internacional de Teatro para niñ@s* de Gijón y en la *Feria de Teatro en el Sur* de Cordoba en 1998 por el espectáculo *Marco Polo* de la compañía *Laví e Bel.* Además, ha participado en producciones que se han alzado con el *Premio Max de las Artes Escénicas*: en 2002 por *Pan con Pan,* de las compañías *Zanguanga y Trapuzaharra,* en la categoría de espectáculo revelación; y en 2009 por *Cabaret Líquido,* de la compañía *Laví e Bel*, como mejor espectáculo musical.

La última artista que queremos incluir en este apartado es la canaria Yaiza Pinillos. Su período de aprendizaje artístico se encuadra entre los años 1998 y 2014, donde se formó en Bellas Artes y en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. En este tiempo también se adiestró en el manejo del diseño de vestuario escénico cursando los estudios de *Discipline Delle Arti, Musica e lo Spettacolo* de la Universidad de Turín; así como otras en enseñanzas más concretas e interesantes en las que profundizaba en distintas materias y aspectos del vestido escénico, como *Desing for Burlesque, Textile Efects for Costume* y *Creative Portofolio for Textile Design* de la *Central Saint Martins* de Londres; o *Il Plisé: Soluzioni construttive es estetiche* de la Fundación Roberto Capucci de Florencia[2546].

Desde entonces ha desarrollado una amplía labor como figurinista en diversos proyectos teatrales, de danza y publicidad. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria ha sido una constante su reflexión por el mundo del flamenco. Llegó a diseñar el vestuario para el producción *Zaguán* del *Ballet Nacional de España*, bajo la dirección de Antonio Najarro y los coreógrafos de Blanca del Rey, La Lupi, Mercedes Ruiz y Marco Flores [Fig. 35],

[2546] Disponible en: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_47d37de1da944e4ca788571eb6f2d481.pdf (23-01-2018 12:25)

que se estrenó en 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Interesante también fue su participación años antes en la pasarela expositiva sobre vestuario flamenco en la propuesta *Dressed to dance* que organizó el Museo Guggenheim de Nueva York en 2010.

Además de su perfil como creadora de vestuario, también ha desarrollado una faceta como investigadora y como docente en diferentes jornadas, conferencias, cursos y talleres. En la actualidad imparte las asignaturas *Teoría del Vestir* y *Técnicas aplicadas al vestuario escénico* en el Master de Diseño de Vestuario de la Escuela Universitaria del Centro Universitario de Artes TAI [2547].



Fig. 35. Fotografía del montaje *Zanguán* con figurinismo de Yaiza Pinillos para el *Ballet Nacional de España* estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. 2015. Extraída de http://www.yaizapinillos.com/zagun-galera-fotografos-esp?lightbox=i261imn (23-01-2018 17:10).

Aunque es evidente que no hemos incluido a todos los escenógrafos y figurinistas canarios del momento, lo cierto es que los añadidos nos han servido para demostrar que desde la década de los noventa (y hasta hoy día) ya no predomina la tendencia a recurrir

[2547] Disponible en: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_22166400519a4277901f05964fdb68e7.pdf (23-01-2018 12:27)

a los artistas plásticos como responsables de los espacios escénico sino que se tiende a reclamar a aquellos que han tenido una formación escénica especifica en dichas ramas[2548].

Probablemente la razón que nos explique este sustancial cambio se encuentre en la evolución que ha presentado la enseñanza y formación académica de las artes en las últimas décadas, tanto artísticas como escénicas, que han fomentado la especialización creativa del artista y su no injerencia en otras disciplinas.

En la actualidad, en España, la mayor parte de los creadores pueden obtener un título oficial en la rama que ejercen, mas aquellos que han intentado formarse en los campos escénicos han sido víctimas tradicionalmente de numerosas dificultades académicas y administrativos para obtener la mención de grado universitario (o en su momento el título de licenciado universitario si recordamos los planes de estadios anteriores al Plan Bolonia). Por ello ha predominado durante mucho tiempo que la certificación que adquirían tras finalizar sus estudios fuera el de Título Superior en la enseñanza correspondiente, equivalente a todos los efectos al título de Grado Universitario[2549].

Pese a estos inconvenientes, aquellas personas que quieran prepararse y dedicarse profesionalmente como escenógrafo o figurinista en España pueden llegar hacerlo porque han surgido en los últimos años una interesante variedad de cursos, líneas de especialización y másteres en distintos centros, universidades e instituciones españolas que permiten adquirir la formación adecuada y necesaria para llegar ser especialistas en estas ramas[2550].

En consecuencia, esta realidad es la que nos hace justificar que el pintor ya no es la persona adecuada para que sea el responsable de los espacios escénicos en el actual panorama teatral; pues el aumento de artistas formados y con profundos conocimientos

[2548] Cabe destacar que pese a que esta conclusión la aplicamos fundamentalmente al panorama escénico grancanario, ya que es el contexto que hemos analizado y estudiado, no sería descabellado extenderlo al conjunto del país.

[2549] GRANDA (2017), pp. 53-57. Disponible en: http://www.webeac.org/quienes-somos/ (23-01-2018 12:22).

[2550] Aunque para ello los canarios debemos salir fuera ya que no nos consta hasta el momento ninguna formación en escenografía o figurinismo teatral en las Islas.

sobre los recursos y técnicas escenográficas y figurinistas inevitablemente ha motivado que el artista plástico haya sido relegado de estas practicas puesto que desconoce todos esos aspectos fundamentales de una producción escénica.

Junto a ello, debemos de tener en cuenta que vivimos en un momento donde la tecnología digital domina todos los campos de la vida y, en el que espacio escénico, los telones pintados o los decorados corpóreos pintados ya no son suficientes, sino que tienen que combinarse a la perfección con otros elementos tecnológicos y de vanguardia que el pintor debido a su aprendizaje no predispone de los conocimientos suficientes ya que su principal medio de trabajo y comunicación son los lápices, el papel, la paleta y el lienzo.

Por otro lado, también tenemos que tener en cuenta el aumento y la presencia considerable de obras teatrales, dancísticas y musicales importadas en los escenarios grancanarios en los últimos años; como lo demuestra la cartelera del Teatro Pérez Galdós o del Teatro Cuyás de los últimos años, donde preeminencia de producciones foráneas procedentes de potentes productoras internacionales o del Centro Dramático Nacional, por ejemplo, es bastante alta[2551]. Conviene destacar que sus presencia es posible porque desde que en 1975 se estableció la democracia en España ha habido un período estable desde el punto de vista económico y político que ha permitido el trasiego y el acceso de compañías de distintos géneros en los escenarios canarios.

No cabe duda que, ante esta circunstancia, el recurso de un artista plástico canario como responsable de la escenografía es inútil ya que se tratan de obras cuyos agentes creativos e interpretativos proceden de fuera de las Islas. Por tanto, esta situación también explicaría la progresiva desaparición del fenómeno que venimos tratando y de los que muchos en los ochenta ya eran conscientes, pues en Tony Suarez, director y actor canario que ha aparecido en varias ocasiones en nuestra investigación, llegó a realizar un alegato

[2551] Disponible en: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/index.php (24-01-2018 15:39); Disponible en: https://www.teatrocuyas.com/portal2014/modules.php?mod=portal&file=index&pag=0 (24-01-2018 15:40).

en el que proponía a los nuevos artistas plásticos que se relacionaran con el mundo del teatro:

> *"(...) Sería bueno que los artistas trabajaran también para el teatro."*[2552]

En definitiva, la realización de este capítulo nos ha permitido ser conscientes de que la colaboración de los artistas plásticos con el teatro mediante la creación del espacio escénico desaparece en los últimos años de la década del siglo XX. Pese a ello, también nos faculta para considerar a todos los escenógrafos y figurinistas canarios que desempeñan su carrera profesional en la actualidad como herederos naturales de todos los artistas, tanto de aquellos que desarrollaron puntuales intervenciones como de los propios profesionales del espacio escénico, que hemos incluido en nuestra investigación ya que han sido quienes han sustentado, potenciando y creado el marco y ambiente de gran parte de las producciones teatrales, dancísticas y operísticas que se han montado en nuestros teatros desde del siglo XIX y hasta prácticamente todo el siglo XX.

[2552] ARROYO (22-05-1994), p. 25.

CAPÍTULO VIII. LOS PINTORES COMO CINEASTAS EN EL SIGLO XX

Este último capítulo tiene el empeño de demostrar uno de los objetivos iniciales que establecimos en los primeros momentos de nuestra investigación doctoral: evidenciar la relación que algunos de los artistas plásticos grancanarios han mantenido con el mundo del celuloide.

Sin embargo, parte del mismo lo comenzamos a desarrollar en la ponencia titulada *Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX* que presentamos en el *III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y en portugués* organizado la Universidad de Salamanca en 2015[2553]. De modo que a continuación resumiremos los resultados que dimos a conocer en nuestra intervención, pero también incorporaremos nuevos datos y fuentes que hemos recopilado desde entonces.

El punto de partida en esta reflexión es la película *La hija del Mestre,* una de las primeras creaciones netamente canarias en el mundo del celuloide, encuadrada en el contexto general del nacimiento del cine y su paso gradual desde el mudo hasta el sonoro.

La mayoría de los investigadores coinciden que la representación de imágenes en movimiento en las Islas Canarias data desde 1896[2554]. En este año no solo se proyectan las imágenes, a partir de un kinetoscopio traído por el palmero Miguel Brito Rodríguez desde Cuba, sino que también tuvo lugar el primer rodaje en las Islas de la mano de uno de los operadores de los Hermanos Lumiére[2555].

Por su parte, el cinematógrafo llegó a las Islas en 1897 de la mano del madeirense João Anacleto Rodrigues, quien lo había presentado antes en las Islas de Madeira y Azores. A

[2553] MEDINA ARENCIBIA (2015).

[2554] GOROSTIZA (2001), pp. 13-34.

[2555] Su presencia motivó la creación de la película *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a barcos de la escuadra,* exhibida en México y hoy desaparecida, tan solo un año después de que los Hermanos patentaran el cinematógrafo. Se considera la primera filmación realizada en Canarias y una de las primeras en España. Véase: CABRERA (2004).

partir de entonces, comenzaron a establecerse las primeras infraestructuras de salas estables de proyecciones de cines y se sucedieron los rodajes. Primero por empresas o agentes foráneos y, luego, por emprendedores locales. Ello hizo que el cine se convirtiera y se consolidara de forma paulatina en una de las principales actividades de ocio y esparcimiento de la sociedad canaria hasta la actualidad.

Sin embargo, a pesar de esta precocidad, y de los importantes intentos de crear una industria de producción cinematográfica propia, predominaron los rodajes llevados a cabo por producciones extranjeras[2556]. Esta situación se explica en parte porque no existió un apoyo procedente de las autoridades políticas isleñas, pues estaban más interesadas en utilizar el cine como instrumento de propaganda turística en vez de crear una industria competente. Así predominaron los documentales que mostraban el paisaje de las Islas o el trabajo en el campo y en el comercio, fomentando una visión de Islas Afortunadas con el fin de difundir la idea de que eran un espacio aún sin explotar desde distintas actividades económicas. Por ello hay que reconocer a la iniciativa privada como la única que intentó en este momento crear una industria Audiovisual en el Archipiélago canario, aunque no llegase a prosperar debido a los pocos beneficios generados[2557].

En este contexto nació la productora *Gran Canaria Film*, que le encargó al escenógrafo Carlos Luis Monzón Grondona la dirección cinematográfica de una película.

Recordemos que este artista es uno de los grandes protagonistas del capítulo cinco de este trabajo, pues había colaborado activamente con la sociedad de *Los Doce* y era discípulo de Amalio Fernández, uno de los más importantes escenógrafos españoles de finales del XIX y principios del XX. Sin embargo, la propuesta antes le había llegado al también escenógrafo y pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre (otro de los grandes protagonistas del mencionado capítulo y contemporáneo del primero), pero la declinó. Desconocemos qué le motivó rechazarla, pues hasta el momento no tenemos ninguna declaración suya al respecto ni tampoco sabemos la opinión que le generaba este nuevo medio artístico. Pero nos resulta curioso ya que, como hemos comprobado, se trata de un

[2556] MARTÍN (2010), pp. 201-208.

[2557] CARNERO HERNÁNDEZ (2001), p. 176.

artista de corte renovador y vanguardista en materia escénica y como tal le debía, al menos en teoría, interesar el cine.

En cualquier caso, Monzón Grondona decidió rodar la adaptación de la zarzuela costumbrista *La hija del Mestre* del compositor canario Santiago Tejera Ossavarry[2558]. Se trató de una película muda con un *"(...) fondo de música emplasto posterior a su realización (...)"*[2559]. En realidad, su cometido no se limitó simplemente a dirigir sino que él mismo se encargó de seleccionar el título de la obra a grabar, de realizar el guion y de las tareas de maquillaje y vestuario. Se rodó en seis meses durante el año 1927 y se estrenó al año siguiente en el *Royal Cinema* de Las Palmas de Gran Canaria[2560].

Esta práctica de recurrir a un escenógrafo de teatro para que dirigiera y/o participara en la creación de una nueva película no era nada nueva dentro de mundo cinematográfico ya que desde sus inicios tuvo la necesidad de justificar su carácter artístico y para ello se acercó al teatro tomando de él algunos elementos[2561]. Así se entiende que muchos de los primeros grandes cineastas recurrieran a los profesionales de la escena y que incluso algunos de los grandes directores de la primera etapa llegaran a esta industria del cine desde el oficio escénico[2562]. Ello es también lo que nos justificaría el desarrollo este capítulo en nuestra investigación puesto que muchos de nuestros escenógrafos y artistas plásticos decidieron enfrentar a la creación cinematográfico.

De modo que quedaría contextualizado que fuera nuestro artista el elegido para participar en la creación de la película ya que cine y teatro, aunque medios distintos, compartían en sus inicios los mismos recursos humanos: creadores de textos, directores y equipos actorales; por lo que era lógica su cooperación en esta película porque como escenógrafo que había dirigido alguna obra teatral ya tenía conocimiento de muchos aspectos relacionados con la concepción de textos a interpretar, dirección de actores, maquillaje y confección de decorados y vestuario. Aunque eso no significa que tuviera conocimientos

[2558] BETANCOR (2000), p. 261.

[2559] PLATERO (1977), p. 14.

[2560] BETANCOR (2000), p.266.

[2561] DOUGHERTY (2001), pp. 9-25.

[2562] HERAS (2002).

del medio cinematográfico puesto que ignoraba numerosas técnicas que hubieran mejorado la calidad final de la cinta. Y ello lo reconoció años después del estreno de la película, cuando en 1958 concedió una amplia entrevista en el que narraba las anécdotas del rodaje y en el que afirmó que era consciente que se enfrentaba a un medio totalmente distinto al teatral y del que apenas tenía conocimientos:

"(...) – ¿Por qué fuiste tú el director de "La hija del Mestre"?

(...) Canarias Film quería hacer algo de más envergadura y beneficio, y se dirigieron sus componentes a Néstor, y éste me señaló a mí como el hombre que en él iban buscando.

– Y tú aceptaste.

Sí. Me expusieron su proyecto a realizar una película de largo metraje y a mí me gustó aquello.

– ¿Pero tú, jamás habías visto "hacer" cine?

En absoluto. Pero ya digo que me gustó y me metí en el lio con grandes ilusiones. Les dije: ¿Por qué no hacemos una cosa canaria? Aceptaron y yo me acordé enseguida de la "La hija del Méstre", zarzuela muy popular del maestro Tejera. No consideraba yo difícil su interpretación, y la trama transcurría toda en San Cristóbal. Hacer de "La hija del Mestre" una película pensé que no podía resultar muy costoso ni complicado. Y sí empresa de éxito. (...)

– ¿Empezarías por hacer una adaptación?

Desde luego, el cine no es teatro. No era posible llevar a la pantalla "La hija del Mestre" tal y como su autor la había concebido para el teatro. La acción que en el escenario se ocultaba obligadamente tras el diálogo no se le podía escamotear al espectador de cine. Es decir, el argumento de "La hija del Mestre" teatro tenía muchas calidades cinematográficas. Escribí una sinopsis y luego una especie de guión; a mí manera, pues si bien había visto muchísimas películas, te confieso que

en mi vida había tenido en mis manos un guion de cine ni nada relacionado con su técnica y confección (...). " [2563].

Por ello fue razonable que no estuviera solo en esta aventura, sino que contase el apoyo y el conocimiento cinematográfico de otros individuos que desarrollaron una participación activa en la película, como Francisco González González, *alma mater* de la productora, colaborador del guion junto a Monzón Grondona y actor de la cinta. También fue importante en el proceso creativo de la cinta José González Rivera[2564], quien acudía tan solo los fines de semana desde Tenerife para rodar y se encargaría de montar parte de la película tras su finalización. Su importancia es capital porque es considerado el primer y más destacable cineasta canario tras la creación de la tinerfeña productora *Rivero Film,* autora del *El ladrón de los guantes blancos* (1926), que junto con la película que tratamos, constituye otro los primeros largometrajes canarios.

Con todos estos agentes creativos, *La hija del Mestre* se rodó fundamentalmente en exteriores sin apenas modificaciones, utilizando los barrios históricos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, Vegueta, y Triana, y en el barrio marinero de San Cristóbal [Fig. 1]. Ello convierte a la cinta en una importante fuente para conocer el estado de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1927. También es verdad que algunas escenas de interiores se rodaron en el plató existente en la ubicación física de la productora teniendo que enfrentarse a algunos problemas técnicos, como la existencia de un solo foco[2565].

Todo estos datos nos evidencian el carácter experimental de esta película y también nos explican la disparidad de las críticas una vez transcurrido su estreno. Por un lado, reconocían la labor que habían desarrollado sus integrantes y por eso consideraban de forma positiva el resultado final. Pero, por el otro, admitían las deficiencias técnicas que la cinta ofrecía[2566]. A pesar de ello, la película fue proyectada en varios cines de la ciudad

[2563] MORENO (25-06-1958), p. 10.

[2564] MARTÍN y FERNÁNDEZ AZORENA (1997).

[2565] BETANCOR (2000), p. 266.

[2566] BETANCOR (2000), pp. 266-268.

y se reprodujo en distintos pueblos de la Isla. Mas constituyó un verdadero fracaso económico que significó que fuera la única película de la productora.

Por consiguiente, y dejando patente que *La hija del Mestre* constituye un reflejo consustancial del interés de la sociedad canaria desde fechas muy tempranas por el mundo del celuloide, el trabajo de Monzón Grondona en ella prueba su carácter abierto. Aunque poseía una formación eminentemente decimonónica al margen de la vanguardia decidió experimentar nuevos medios artísticos donde ponerse a prueba y crecer como artista cuando ya tenía cuarenta años. Asimismo, debe considerarse su participación como un reflejo isleño de la práctica habitual dentro de la primera etapa del cine que se estaba dando fuera de las fronteras de las islas.



Fig. 1. Reproducción de los fotogramas de la película de *La hija del mestre* dirigida por Carlos Luis Monzón Grondona. 1927-28. Extraídas de MARTÍN (2010), p. 206.

A lo largo del siglo pasado, distintos artistas plásticos de corte vanguardista decidieron relacionarse y experimentar con el medio cinematográfico.

Recordemos que en 1933 coincidieron en Madrid el pintor Juan Ismael, el compositor musical Juan Álvarez García y el escritor Ildefonso Maffiotte, donde intentaron desarrollar el proyecto cinematográfico *La venganza de Abel*. Pese a lo adelantado que llegó a estar, pues contaba con parte del equipo técnico e interpretativo, donde Maffiotte era responsable del guion, Álvarez García de la música y Juan Ismael de los decorados, la película no llegó a filmarse. Cabe destacar que parece ser que estuvo producida de

manera privada por *Argos-Film* y pretendía que fuera la primera película sonora rodada en las Islas[2567].

Por su parte, tres años después, en 1936, Santiago Santana recalaba en Madrid para trabajar como escenógrafo en la productora *Cine Español de Arte* que dirigía Claudio de la Torre, aunque el estallido de la contienda civil truncó tales propósitos[2568].

Durante el transcurso del conflicto, la familia de Manolo Millares se trasladó a Arrecife en un intento de escapar de las posibles represiones del Bando Nacional[2569]. En el tiempo que transcurrió en la Isla conejera el joven artista contaría con unos once o doce años y su estancia no solo fue aprovechado para realizar sus primeras obras plásticas sino también para crear una serie de películas animadas guionizadas de carácter manual:

> *"(...) Otro de los entretenimientos, dentro del arte, fueron las películas hechas por mí sobre papel en el que dibujaba aventuras con sus correspondientes textos y que luego proyectábamos simplemente haciéndolas pasar por medio de un sistema de dos rodillos (como las cámaras fotográficas) y una manivela dentro de una caja de zapatos que llevaba un cuadrado recortado.*
>
> *En realidad eran dibujos con argumento sobre tiras de papel como los rollos de las pianolas. Hice muchísimas y guardaba el stock en casa de mi amigo Cesar Fábregas (a quien llamábamos el Calaverón), que fue una especie de asociado productor(...)."*[2570]

Esta relación naíf con el cine durante su infancia no fue la única incursión que realizó Millares. Pocos años antes de desaparecer rodó y editó junto a su esposa, Elvireta Escobio, un documental de carácter *amateur* donde él es el gran protagonista. Según José-Augusto França[2571], fue rodada en invierno de 1970 en las trincheras del Jarama y en su propio taller de Madrid.

[2567] MAFFIOTTE (01-08-1934), p. 1.; MAFFIOTTE (27-08-1934), p. 1; PINTO TRUJILLO (1998), p.23.

[2568] ABAD (1992), pp. 44-45

[2569] MILLARES (1998), p. 43.

[2570] MILLARES (1998), pp. 49-51.

[2571] FRANÇA (1977), pp. 237-247.

En la película el artista muestra su teatral proceso creativo con sus inconfundibles arpilleras[2572], al tiempo que intercala diferentes imágenes de las consecuencias y horrores que produjeron grandes guerras del siglo pasado[2573].

No cabe duda que esta película puede ser considerada un autentico autorretrato en acción del pintor [Fig. 2.], mas también la prueba definitiva e irrefutable del interés de Millares por las artes escénicas, como hemos comprobado a lo largo de esta investigación.



Fig. 2. Fotograma de la película-documental protagonizado y dirigido por Millares, con la colaboración de su esposa Elvireta Escobio. 1970. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Ekqwn--r7xE (31-01-2018 10:33).

[2572] Conviene considerar que esta película, como la maqueta de *El amor brujo* de la que hablamos en el capítulo seis de nuestro estudio, debe encuadrarse en el miedo y angustia a la propia muerte que sufría Millares, y que le llegaría tras serle detectado un tumor cerebral que acabaría con él en 1972. Ello se demuestra en la página cincuenta y cinco de sus *Memorias de infancia y juventud* cuando afirma: *"(...) De nuevo tengo inquietudes y angustias nerviosas. Sufro con la obsesión de contraer el tétanos y me veo asaltado por la amenaza en donde quiera que voy y estoy. Todo me produce horror: un clavo con herrumbre, una herida, un pedazo de vidría que me [es] imposible tocar… Vuelve a repetirse mi miedo a la oscuridad y lloro cuando apagan la luz del dormitorio. Tengo miedo a la muerte, pero no ahora a través de una guerra o un desastre sino por una simple enfermedad. (Cuando escribo esto -1969-1970- estoy pasando uno de los peores momentos que recuerdo en mi vida: el miedo, la angustia, la falta de equilibrio). (...)."*

[2573] Cabe destacar que para França este documental es una fuente relevante que muestra parte del espacio escénico que había concebido para el ballet *El amor brujo*, más concretamente los tubos blancos que predominan en su propuesta, mostrándonos que en medio del ambiente feroz, duro y dramático de su mundo creó esta bellísima y delicada maqueta teatral. Véase: FRANÇA (1977), p. 246

Después de la Guerra Civil española y durante la consecuente dictadura de Franco, el cine se convirtió en un instrumento de control de las libertades y comportamientos de toda la sociedad española. Aunque paralelamente también constituyó para esta una auténtica válvula de escape de las difíciles situaciones de penurias y prohibiciones.

En el caso de Canarias, además, continuó sin existir una industria cinematográfica y se mantuvo la utilización del cine como maquinaria publicitaria de cara al turismo por parte de la política oficial, favoreciendo las producciones peninsulares y extranjeras que emplearon el territorio isleño para el rodaje de numerosas películas. Ellos aprovecharon las infinitas posibilidades que ofrece el paisaje para numerosos géneros: el fantástico, el histórico o las comedias propias del destape tardofranquista[2574].

En este ambiente debemos encuadrar la gran superproducción *Tirma*, o *La principessa delle Canarie* [Fig. 3.], que supuso uno de los mayores acontecimientos que conmocionaron a la sociedad grancanaria en la década de los cincuenta. Estrenada en 1956, la película fue resultado de una coproducción del grupo español INFIES y del italiano *Film Costellazione.* Estuvo protagonizada por Silvana Pampini, Gustavo Rojo y Marcelo Mastroianni y dirigida, primero, por Carlos Serrano de Osma y, luego, por Paolo Moffa.

[2574] MARTÍN (2010), pp. 223-242.



Fig. 3. Reproducción del cartel de la película Tirma dirigida por Carlos Serrano de Osma y Paolo Moffa. 1954-56. Extraída de MARTÍN (2010), p. 241.

No es nuestra intención señalar la evolución de su producción desde su gestación hasta su estreno en los cines porque distintos investigadores lo han hecho antes de nosotros[2575], pero sí señalar que su génesis se inserta en el éxito que durante el Régimen franquista gozó el género histórico a partir del éxito en 1948 con *Locura de Amor* y que en 1951 ya mostraba signos de agotamiento tras el fracaso comercial de *Alba de América*[2576].

Rodada en color a través del sistema italiano de *Ferraniacolor*, se basó en una adaptación libre de la obra teatral del escritor canario Juan del Río Ayala, que ya había sido estrenaad añas atrás. La sinopsis tenía como telón de fondo la conquista de las Islas Canarias por parte de la Corona Castellana y el enredo amoroso entre una indígena canaria, hija de la máxima autoridad política de la antigua civilización, y un conquistador castellano. El resultado final fue una cinta que aunque pretendía encuadrarse dentro del género del *péplum,* acabó pareciéndose más a un *werstern.* Ello explica el fracaso en taquilla de la

[2575] ARANZUBIA (2004); ESPAÑA (2011), pp. 1-16; ROCA ARENCIBIA (2011), pp. 16-32.

[2576] ESPAÑA (2011), p. 1.

película y las críticas que recibió debido a los anacronismos históricos y fallos narrativos del resultado final[2577].

Pese al despliegue cinematográfico y la repercusión mediática, la cinta supuso numerosas pérdidas para Serrano de la Osma y su productora. Nunca llegó a recuperar el dinero invertido debido a la descoordinación que existió entre ambas productoras desde el rodaje. Las discrepancias se agudizaron durante el montaje final de la cinta, pues los italianos eliminaron escenas que supusieron un elevado coste y que no llegaron a aparecer[2578].

En este sentido, cabe destacar que realmente no existió un montaje único porque al efectuado a finales de 1954, le sucedieron otros dos más antes del estreno comercial en 1956 en Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Barcelona y Santa Cruz de Tenerife[2579]. Ello explica que la cinta pasara al olvido hasta que la Filmoteca Canaria encontró en 2005 una copia en su versión española que editó en un DVD en 2011 con la intención de subrayar la importancia de la película dentro de la Historia del cine canario.

Es evidente que la producción de este filme no fue genuinamente canaria, aunque lo que nos interesa es que en el tiempo de rodaje en suelo isleño fueron dos relevantes artistas canarios, Sergio Calvo y Carlos Morón, quienes fueron los encargados oficiales del aspecto visual de la película si atendemos a los cargos de bocetistas, decoradores, figurinistas y atrezistas que ostentaban conforme a los datos que aporta el documento de relación del equipo técnico y artístico de la película[2580], llegando a cobrar por ello un total de 21.000 ptas., según la tabla de gastos de productora española[2581].

[2577] ARANZUBIA (2004), pp. 237-239.

[2578] ARANZUBIA (2004), pp. 222; PLATERO (1981), pp. 139-145.

[2579] ARANZUBIA (2004), p. 222.

[2580] Consultado en la carpeta 36/04736 conservado en el Archivo General de la Administración. La existencia de estos documentos, y los siguientes que aludiremos, fueron dados a conocer y estudiados previamente por los mencionados investigadores Aranzubia y España. Véase: ARANZUBIA (2004); ESPAÑA (2011), pp. 1-16.

[2581] Consultado en la carpeta 36/03542 conservado en el Archivo General de la Administración.

No debemos olvidar que ambos fueron dos figuras importantes en la creación de escenografías teatrales después durante el período franquista. Aunque desconocemos cómo llegaron a formar parte del equipo de producción, quizás fuera a través de la mediación de Juan del Río Ayala, con quién ya había trabajado Calvo como escenógrafo en la puesta en escena teatral de su texto *Tirma* en el Teatro Pérez Galdós en 1949[2582].

Lo realmente importante de su participación radica en la característica principal del género del *péplum*, que además de ambientarse normalmente en el período de la Antigüedad Clásica, se le otorga una importancia superior al decorado, vestuario y figuración sobre el resto de los elementos que conforman una producción[2583]. De modo que dentro del equipo técnico, la posición de ambos era destacable, pues aunque es verdad, como recoge la prensa la época, que arribaron a la Isla desde la península italiana un importante cargamento de elementos escénicos[2584] y de vestuario[2585] para el rodaje de la película, no todo el componente visual pudo importarse La razón se encuentra en la perenne improvisación que existía en las producciones españolas, acusada en este caso por las miles dificultades que surgieron durante el rodaje en exteriores.

Además, el peso de Calvo y Morón quedó totalmente reforzado durante la producción de la cinta cuando sus funciones fueron las razones fundamentales por las cuáles se amplió el presupuesto para la finalización de la película. En un principio se había estimado, una vez realizado el acuerdo de coproducción, que cada una de las productoras pagarían el cincuenta por ciento de total y que estimaban en 9.000.000 de pesetas. Pero debido a numerosos imprevistos, se acordó incrementar el presupuesto a 13.500.000 de pesetas por cada parte[2586]. En el documento de la productora española donde se justifica este incremento[2587] se aportan un total de cuatro razones, siendo tres de ellas cuestiones

[2582] Años después se volverían a reencontrarse los tres en un nuevo proyecto con la puesta en escena de *Silvestre* en 1968. Todo está ampliamente tratado en el capítulo sexto del presente estudio.

[2583] ARANZUBIA (2004), pp. 235-236.

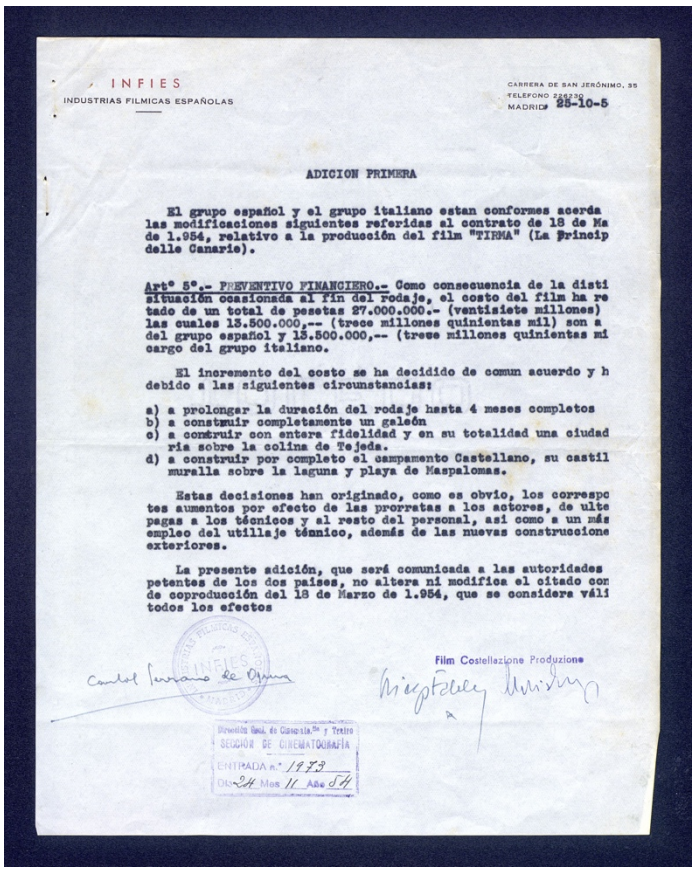
[2584] <<El Estierre trajo el material para el rodaje de la película Tirma>> (27-05-1954). *Diario de Las Palmas*, 7.

[2585] <<Cine>> (03-06-1954). *Falange*, p. 3.

[2586] ARANZUBIA (2004), p. 221.

[2587] Consultado en la carpeta 36/04736 conservado en el Archivo General de la Administración.

relacionadas con el decorado y el *atrezzo*: la construcción de un galeón, de un poblado aborigen en la colina de Tejada y de un campamento castellano en la Playa de Maspalomas. La cuarta razón fue la ampliación del tiempo de rodaje y los gastos que ello conllevaba para atender a todo el personal técnico y artístico [Fig.].



INFIES
INDUSTRIAS FILMICAS ESPAÑOLAS

CARRERA DE SAN JERÓNIMO, 35
TELEFONO 22839
MADRID 25-10-5

ADICION PRIMERA

El grupo español y el grupo italiano estan conformes acerda las modificaciones siguientes referidas al contrato de 18 de Ma de 1.954, relativo a la producción del film "TIRMA" (La Principe delle Canarie).

Artº 5º.- PREVENTIVO FINANCIERO.- Como consecuencia de la disti situación ocasionada al fin del Rodaje, el costo del film ha re tado de un total de pesetas 27.000.000.- (ventisiete millones) las cuales 13.500.000,-- (trece millones quinientas mil) son a del grupo español y 13.500.000,-- (trece millones quinientas mi cargo del grupo italiano.

El incremento del costo se ha decidido de comun acuerdo y h debido a las siguientes circunstancias:

a) a prolonger la duración del rodaje hasta 4 meses completos
b) a construir completamente un galeón
c) a construir con entera fidelidad y en su totalidad una ciudad ria sobre la colina de Tejeda.
d) a construir por completo el campamento Castellano, su castil muralla sobre la laguna y playa de Maspalomas.

Estas decisiones han originado, como es obvio, los correspo tes aumentos por efecto de las prorratas a los actores, de ulte pagas a los técnicos y al resto del personal, asi como a un más empleo del utillaje técnico, además de las nuevas construccione exteriores.

La presente adición, que será comunicada a las autoridades petentes de los dos paises, no altera ni modifica el citado con de coproducción del 18 de Marzo de 1.954, que se considera váli todos los efectos

Film Costellazione Produzione

Dirección Gral. de Cinematografía y Teatro
SECCION DE CINEMATOGRAFIA
ENTRADA nº 1953
Día 24 Mes 11 Año 54

Fig. 4. Documento justificativo del aumento del presupuesto inicial para la continuación del rodaje de *Tirma*. 1954. Archivo General de la Administración.

Según Aranzubia, parte de estas nuevas construcciones ya se tenía en cuenta en el guion definitivo, por lo que opina que pudiera ser un intento de maquillar gastos de cara a posibles ayudas de las instituciones[2588]. Pese a cualquier intención oculta que pudiera haber, lo cierto es que nuestros artistas tuvieron que hacer frente a la construcción de un castillo en cartón piedra, destinado para el campamento castellano en Maspalomas y cuyo resultado final es similar al actual *Castillo de La Luz* de la capital grancanaria; de un poblado aborigen en la cumbre de Tejeda (desestimando la propuesta de Calvo de rodar

[2588] ARANZUBIA (2004), pp. 221-222.

en cuevas naturales) con techumbres de pino y eucalipto, paredes de piedras con un enorme portón que marcaba la entrada[2589] ; y la recreación de una carabela que, aunque en un principio, y según la prensa, se pretendía usar el galeón *Santa María* construido para la película *Alba de América* T se estipuló que nuestros artistas transformaran un barco del siglo XX en una nave del siglo XV. Tal proeza fue realizado en tan solo 28 días y con una financiación de 300.000 pesetas. El navío sirvió para rodar escenas en el interior del mismo y también el desembarco de los conquistadores[2590].

No cabe duda que, tanto por el presupuesto como por el decorado, estamos ante una gran producción de la época que movilizó y paralizó a la sociedad grancanaria durante los casi cuatro meses que duró el rodaje (desde mediados de junio hasta principios de septiembre de 1954). Generó numerosos puestos de trabajos, pues había que llevar a cabo tareas de carpintería, herrería, sastrería, zapatería, peluquería, maquillaje, transporte y especialistas locales. Además, la propia población participó como figurantes de los cientos que se requirieron[2591].

No obstante, delimitar el trabajo de Calvo y Monzón ha sido siempre bastante complicado debido a la ausencia de fuentes, dándose a entender que su participación siempre fue equitativa. Sin embargo, las fuentes que a continuación aportaremos, muchas de carácter inéditas, creemos que demostrarán que no fue así, sino que cada uno tuvo sus propias funciones.

En primer lugar, en la edición del 29 de abril de 1953 del *Diario de Las Palmas* se publicó una especie de presentación del futuro rodaje de la película en Gran Canaria, donde se incluyeron declaraciones de Río Ayala y Serrano de la Osma. Aunque rodaje se llevaría acabo al año siguiente[2592], lo que nos interesa de esta fuente hemerográfica es que ilustró el reportaje con dos dibujos firmados por Carlos Morón. Se tratan de un figurín de un personaje aborigen canario masculino [Fig. 5] y de un boceto de escenografía del complejo arqueológico del *Cenobio de Valerón* de época prehispánica [Fig. 6]. Además

[2589] ROCA ARENCIBIA (2011), pp. 20-21.

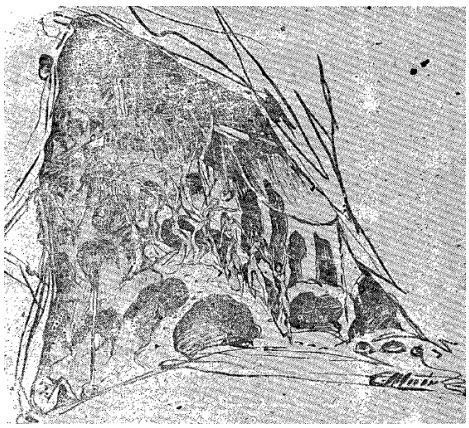
[2590] L.J.R. (16-08-1954), pp. 3-4.

[2591] ROCA ARENCIBIA (2011), p. 19.

[2592] ARANZUBIA (2004), p. 221.

de estos diseños, también hemos hallado otros dos interesantes dibujos realizados por Morón en el archivo que se en la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Por un lado, un boceto de escenografía inacabado que se inspira directamente de la extraordinaria *Cueva Pintada* de Gáldar[2593] [Fig.7]. Y, por otro, el diseño del emblema heráldico inspirado en las pintaderas creadas por la población indígena de Gran Canaria que utiliza la monarquía del Guanarteme en distintos momentos de la película [Fig. 8], como en el trono real, en las paredes de las distintas estancias y en la propia vestimenta de los personajes [Fig. 9].





Figs. 5 y 6. Morón, C. Reproducción de *figurín* y *boceto de escenografía para la película Tirma*. c. 1953. Extraídas de PETER (29-04-1953), p. 7.

[2593] El diseño definitivo se conserva en la colección particular de Pedro Almeida Cabrera, quien lo dio a conocer en el catálogo de la exposición retrospectiva de la artista Lola Massieu en 2010. Tanto el dibujo inicial como la obra final demuestran que Morón se basó directamente del dibujo que realizó Francisco Guillén en 1884 de la *Cueva Pintada*, siendo ambas representaciones libres recreaciones del real complejo arqueológico aborigen conservado en el municipio grancanario de Gáldar. Cabe destacar que en el archivo Carlos Morón de la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria se conserva una copia del dibujo Guillén. Véase: ALMEIDA CABRERA (2010); ONRUBIA PINTADO, RODRÍGUEZ SANTANA, SÁENZ SAGASTI (2006), pp. 18-32.



Fig. 7. Morón, C. *Estudio de escenografía para la película Tirma*. c. 1953-1954. Lápiz sobre papel. 24x34 cm. Biblioteca de Las Palmas de Gran Canaria.



Fig. 8. Morón, C. *Estudio de emblema heráldico del guanartemato para la película Tirma*. c. 1953-1954. Lápiz sobre papel. 24x34 cm. Biblioteca de Las Palmas de Gran Canaria.



Fig. 9. Reproducción del fotograma de la película *Tirma* dirigida por por Carlos Serrano de Osma y Paolo Moffa. 1954-1956. Extraída de los contenidos extras que se incluyen en la edición del DVD publicado en 2011.

Por su parte, creemos que el papel de Calvo fue determinante en la confección de los tres elementos fundamentales que se citan en el documento que sirvió para justificar el incremento del presupuesto inicial de la producción. Esta hipótesis queda argumentada tras el análisis del conjunto de fuentes fotográficas que se custodian en la colección particular Calvo Hernández. Se trata de imágenes desconocidas hasta el momento que nos demuestran la decisiva participación de Calvo durante el mismo proceso constructivo de la reproducción del Castillo de la Luz para el campamento castellano y del poblado aborigen [Figs. 10-11], así como el carácter corpóreo de sus construcciones. Cabe destacar también que el mismo archivo se conserva la maqueta que sirvió de inspiración para construir la nave que se usó en la película [Fig. 12].



Fig. 10. Fotografía de Sergio Calvo, juntos a su mujer y su hija, durante la construcción de la reproducción del Castillo de la Luz para el campamento castellano para la película *Tirma*. 1954. Colección particular de Calvo Hernández.



Fig. 11. Fotografía de la mujer de Sergio Calvo junto con una amiga durante la construcción del poblado aborigen para la película Tirma. 1954. Colección particular de Calvo Hernández.



Fig. 12. Maqueta de barco que sirvió de modelo para la construcción del galeón para la película de *Tirma.* Colección particular de Calvo Hernández.

Estos datos nos hacen pensar que quizás Morón tuviera más peso en la concepción estética, en el diseño del vestuario y en el *attrezzo* utilizado durante la producción y que Calvo estuviera más al cargo de las tareas relacionadas con la construcción de los decorados. Ello no quita que en algún momento Calvo hiciera algún boceto, pues en el libro *El cine en Canarias* de Platero se incluye un boceto de escenografía del poblado aborigen que al no estar firmado por Morón (habituado hacerlo en sus creaciones) nos hace creer que fuera resultado de la mano de Calvo [Fig. 13], aunque no podemos afirmarlo con rotundidad.



Fig. 13. Calvo, S (Atribuido a). Reproducción del boceto de escenografía para la película *Tirma*. 1954. Extraída de PLATERO (1981), p. 148

Por otro lado, también debemos de que tener en cuenta que en 1954 Morón apenas tenía experiencia escénica, pues tan solo había realizado puntuales intervenciones teatrales, mientras que Calvo no había parado de participar en distintas producciones y propuestas desde iniciara su carrera como hombre de teatro en 1937 de la mano de Néstor.

De modo que todas estas cuestiones nos hacen considerar que Calvo tuviera un mayor liderazgo en las tareas por las que ambos estaban contratados, pues poseía una mayor destreza y pericia que lo cualificaban a la hora de resolver cualquier imprevisto relacionado con las tareas escenográficas.

Pese a la dificultad que reconocemos que supone acotar la labor que ejerció cada uno de ellos, conviene subrayar que la producción del filme exigió a Sergio Calvo y a Carlos Morón una presentación maquillada de la imagen del paisaje prehistórico canario, recreado de una forma anacrónica y que no se corresponde con la realidad que se atestiguan en las fuentes relacionadas con la antigua civilización canaria[2594]. Aun así colaboraron para demostrar las posibilidades del paisaje canario como plató natural cinematográfico, pues gran parte de la cinta fue rodada en exteriores, donde se recurrió al paisaje endémico para recrear la idea de isla virgen e inexplorada, asociando a ello los conceptos de aventuras, paraíso y espacios naturales sin modificar por la mano del hombre europeo antes de las conquistas modernas[2595].

La creación de la Comunidad Autónoma de Canarias durante el período democrático supuso por primera vez en la Historia del cine canario el apoyo de los poderes públicos al séptimo arte a través de varias acciones: la constitución de la Filmoteca canaria (1984), la dotación de subvenciones , el fomento de festivales y la definitiva consideración del cine como arte al incluirse como asignatura en los planes de estudio de la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Sin embargo, como contrapartida,

[2594] CABRERA (1996).

[2595] Parece ser que ésta no es la única participación cinematográfica de Sergio Calvo, pues en 1964 dirigió, siguiendo la tendencia *amateur* en la creación cinematográfica que dominó los años setenta, la desaparecida película *El ídolo del cerro cortado*, según se constata en la clasificación que realizó en la Filmoteca Canaria bajo el título *Rodajes en Canarias. 1951-1970.*

desde entonces se produce una progresiva desaparición de los cines tradicionales y de empresarios locales a favor de las multisalas nacionales.

Junto a todo ello la producción netamente canaria retomó nuevamente su andadura para establecer la naciente producción audiovisual canaria que hoy día conocemos, comenzando en los setenta a través del cine *amateur* para profesionalizarse en la década siguiente. Ello ha supuesto la creación de un número importante de realizaciones fílmicas y el despegue y reconocimiento de los diferentes cineastas canarios. Cabe destacar también que ha continuado hasta nuestros día la utilización de las Islas como decorado natural por parte de producciones nacionales y extranjeras[2596], potenciándose incluso desde los órganos de gobierno al facilitarse toda una serie de mejoras fiscales en claro intento de competir con otros mercados[2597].

A pesar de todo, lo que nos interesa es ese cine *amateur* de los setenta puesto que fue el momento en el que algunos de los artistas plásticos que hemos incluidos en nuestra investigación decidieron experimentar con el medio cinematográfico.

Según la bibliografía consultada, las producciones realizadas durante este contexto fueron resultado del desarrollo de toda una serie de libertades que explosionaron tras el final del franquismo y que reivindicaban los inherentes derechos individuales que durante aquel tiempo fueron silenciados. Esta situación potenció la generalizada utilización de los más modestos medios técnicos para emprender las distintas propuestas cinematográficas, como la utilización casi mayoritariamente de las cámaras Super-8, o las excepcionales en 16 mm, que provocaban problemas técnicos *"(...) para sincronizar la banda de sonido por la escasa anchura del fotograma (...)."*[2598].

El principal artista procedente de la plástica que decidió tantear con el cine durante este período fue el rompedor y vanguardista Pepe Dámaso. Aunque ha participado como

[2596] MARTÍN (2010), pp. 245-265.

[2597] Disponible en: http://cabildo.grancanaria.com/-/noticia-el-cabildo-promociona-gran-canaria-como-plato-para-rodajes-en-el-foro-profesional-del-festival-internacional-de-cine-de-san-sebastian (30-01-2018 20:52)

[2598] MARTÍN (2010), pp. 253-254.

intérprete en varias propuestas[2599], su filmografía se limita a tres títulos: *La Umbría (1975)*, *Réquiem para un absurdo* (1979) y *La Rama-Collage* (1988).

Aunque él fuera el director y productor [Fig. 14], es importante destacar que al carecer de los conocimientos técnicos suficientes[2600], estuvo ayudado en sus dos primeras incursiones cinematográficas, rodadas en 16 mm., por Ramón Saldías[2601]. Él fue el responsable de la cámara y del montaje. Tenía la misión de *"(...) dar forma fílmica a las imágenes concebidas por la creatividad de Dámaso (...)"*[2602]. Además, contó también con la colaboración de Agustín del Álamo en las tareas de adaptación de los guiones cinematográficos.

En *La Rama,* nuestro artista tuvo el apoyo financiero y técnico de Televisión Española Canarias (TVEC), siendo producto de las mejoras que experimenta el cine canario en los ochenta.

[2599] Podemos destacar su participación en *Iter In Semet Ipsum-Dámaso* (2009), dirigida por Miguel G. Morales; en la *La isla donde duerme La Edad de Oro* (2005) de Isabelle Dierckx; o en *El Vaho en el espejo* (2013) de Gustavo Socorro.

[2600] PLATERO (1981), pp. 189-201.

[2601] Con él volvería a colaborar en un corto durante el año 2000 que titularía *La mirada de Osiris* en el que deja patente parte del proceso creativo de la serie pictórica que lleva el mismo nombre y elogia la amistad que mantuvo con Cesar Manrique recordando un viaje que este realizó a Egipto. Véase: DELGADO ALONSO (2016), p. 48.

[2602] PAVÉS (2014), p. 39.



Fig. 14. Fotografía de Pepe Dámaso durante el rodaje de *La Umbría*. 1975. Filmoteca Canaria.

No cabe duda que mencionar a Dámaso es sinónimo de provocación y de ruptura con la tradición artística. Su labor dentro del Arte canario está ampliamente reconocida por la abundante bibliografía que existente sobre su vida y obra. Además, no es nuestra intención desgranar las características de sus películas, para lo cual remitimos a los estudios de Gonzalo Pavés o al trabajo de fin de máster desarrollado por José Luis Delgado Alonso. Pero si queremos recalcar que en ellas no vamos a encontrar desacuerdos entre su quehacer artístico sino una continuación de las mismas preocupaciones sobre las que ha reflexionado toda su vida: la idea de la muerte, del sexo y de Agaete (municipio grancanario donde nació y se crio). Él mismo lo ha afirmado años después justificándose de la siguiente manera:

> *"He abordado diferentes técnicas porque me divierte y excita investigar en las diferentes técnicas plásticas (...) Mi experiencia cinematográfica refrenda todo lo que estoy diciendo. El artista plástico de verdad tiende a la imagen. Yo me di cuenta que el cine podía ser un medio para expresarme como la pintura y, sobre todo, cuando quieres contar una historia, ya que con el medio cinematográfico puedes*

hacerlo mejor. (…) Es un complemento a mi visión plástica que me ha dado un gran resultado."[2603]

De este modo, la muerte en sus películas está presente en la trama de las dos primeras [Figs. 15 y 16] . En *La Umbría* basada en la adaptación teatral del mismo nombre del poeta y autor dramático Alonso Quesada, es el resultado de una enfermedad incurable que asola a una familia bien avenida de principios de siglo XX. En *Réquiem para un absurdo*, cuyo guion fue escrito a partir de la historiales orales recogidas de la sociedad culeta, como consecuencia de la intolerancia hacia las personas que aman a personas del mismo sexo en la represora década de los cuarenta de la pasada centuria.



Figs. 15 y 16. Carteles de las películas *La Umbría* (1975) y *Requiem para un absurdo* (1979) dirigidas por Pepe Dámaso. Filmoteca Canaria.

Por su parte, las cuestiones pasionales y sexuales están en las *performance* y *happenings,* en ocasiones incoherentes o surrealistas, pero que enfatizan la trama que llevan a cabo los distintos personajes en estas películas cuando el clímax argumental está llegando a su punto más

[2603] LUJÁN (2013), pp. 178 y 181.

dramático. En el caso de *La Umbría*, se puede ver cuando una de las protagonistas intenta escapar de su destino fatal hasta el mar mientras los fantasmas de sus antepasados la violan simbólicamente. En *Réquiem*, los personajes absurdos que aparecen durante la película, sin aparente lógica en la trama, dominan la escena tras el final trágico del protagonista realizando sensuales danzas báquicas y la aparición del ángel de la muerte tras haber degollado a un carnero[2604].

Además, en ambas películas, esas referidas cuestiones a la muerte y lo sexual son enfatizadas con escenas donde Dámaso muestra sus propias obras pictóricas que intercala entre secuencias, como algunos lienzos de la serie *Juanita* (1965), de *La Umbria* (1975) o *La muerte puso huevos en la herida* (1969), entre otras[2605].

Y Agaete, pueblo costero al oeste de Gran Canaria donde nació Dámaso, en el que sus gentes, paisajes y geografía son fundamentales para conocer toda su producción, es el lugar físico que sirve como el decorado en el que transcurre toda la acción de las tres películas sin apenas modificaciones aunque estén ambientadas en distintas épocas. En la adaptación de Quesada, la trama se rodó en la actual finca hotelera *Casa Longuera* de la familia Manrique de Lara de estilo neogótico y ambientada en los primeros años del siglo XX. *Réquiem* tiene como telón de fondo distintos lugares del centro histórico del pueblo de los años cuarenta, en el que tiene un especial protagonismo la *Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción*. Por último, en *La Rama*, donde contó con el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu, enmarcado dentro del género documental, lo importante es el Océano Atlántico que baña al pueblo y que también tiene una singular participación en las anteriores películas.

Conviene recordar que los epígrafes dedicados en esta investigación a la creación escenográfica desarrollada por Dámaso llegamos a la conclusión que la conexión del pensamiento plástico estaba presente en los distintos decorados teatrales, dancísticos y operísticos que proyectó. Pero, además, en la entrevista que nos concedió nos afirmó que

[2604] PAVÉS (2014), pp. 41-43.

[2605] En este sentido el rodaje de *La Umbría* fue el punto de partida para la posterior creación de una serie pictórica llamada con el mismo nombre y en el que reflexiona sobre distintos aspectos, conceptos y personajes que aparecen en el drama.

el haber hecho teatro pudo haberle influido para que años después decidiera hacer cine, lo que subraya y afirma aún más si cabe los vínculos existentes que existen entre todas las facetas artísticas que desarrolló a lo largo de su dilatada trayectoria:

> *"(...) Puede que venga... La valoración tan importante que hacen de mis películas a veces me angustia y en ocasiones pienso que se sobrepasan en dicha valoración. Todos los comisarios de mis grandes exposiciones lo primero que piden son mis películas ... Yo creo que la valoración crítica tan interesante que ha habido de La umbría viene de mi experiencia teatral, por supuesto. Mi amor a Alonso Quesada viene porque yo leí La umbría como obra de teatro y siempre me pareció una maravilla. Que tuviera el detalle de acotar la acción teatral en Agaete me gustó mucho. Me fascinó su mundo expresionista teatral. Tanto que si yo hiciera de nuevo La umbría yo metería el perro que hablara."*[2606]

Pese a todo, lo auténtico y destacado en Dámaso, y que lo diferencia de los anteriores artistas, es que reconoce el valor y potencial del cine como medio para comunicar su esencia y aportación al mundo del arte no dejando de lado en ningún momento la importancia de su producción pictórica y de la propia historia del arte de la pintura. Ello explica, al mismo tiempo, su recurso viscontiano de recreación de la obra de Roger Var der Weyden, *El Descedimiento de la Cruz ,* en *La Umbría*, o la importancia que otorga al *Tríptico de Nuestra Señora de las Nieves*, de Joss Van Cleve, en *Réquiem para un absurdo*; pero también su aparición en sus películas, primero de una forma indirecta, pero luego en *La Rama* como auténtico protagonista, como si se tratase de un autorretrato para dejar testimonio a la posteridad de su existencia y de su valía como artista.

Cabe destacar que la influencia que ejerció Dámaso ha sido capital para que otros artistas venidos de la pintura decidieran enfrentarse a la creación cinematográfica. Por ejemplo, en primer lugar debemos destacar la aportación de Miró Mainou[2607], quien en 1974 rodó un corto denominado *Sexo Quemado* protagonizado por el propio Dámaso y su obra

[2606] Entrevista celebrada con el artista el 31 de octubre de 2017.

[2607] Nacido en Sabadell en 1921 y fallecido en Las Palmas de Gran Canaria en 2000, donde se asentó y desarrolló gran parte de su trayectoria vital y artística. Dedicado fundamentalmente a la pintura, abordó el paisaje, el bodegón y el retrato. Su reconocimiento social llegó cuando en 1992 recibió el Premio Canarias de Bellas Artes. Para profundizar más en este artista recomendamos: ZAYA (1992-b); HERRERA PIQUÉ (2000); VV.AA. (1999).

plástica con el mismo nombre en la que realiza una performance relacionada con la muerte[2608]. Dos años antes, el pintor catalán realizó otra pequeña película llamada *Reviviscencia* [Fig. 17], centrada en la figura de la ya nombrada la bailarina venezolana Gladys Alemán quien danza en distintos paisajes reales de Gran Canaria[2609]. Por otro lado, es interesante comprobar que la compenetración creativa y amistad que profesaron Dámaso y César Manrique se materializaron en varias filmaciones inacabadas, según ha afirmado José Luis Delgado Alonso. Quizás la única completa es el llamado corto *El volcán*, rodado en el paisaje de la Isla de Lanzarote protagonizado por Manrique (quien había participado como asesor artístico en *Sexo Quemado*) y dirigida por Dámaso[2610].



Fig. 17. Reproducción fotográfica. Miró Mainou y Gladys Alemán durante el rodaje de *Reviviscencia.* 1975. Extraída de ZAYA (1992-b), p. 94.

Otro artista plástico que contribuye a la relación entre artistas plásticos y cine que tratamos en estos párrafos es Mario Antígono. Recordemos que una de las razones que le llevó a realizar escenografías teatrales a mediados de los setenta fue demostrar a la crítica artística que no era un artista encorsetado sino que era capaz de diversificar su creación.

[2608] DELGADO ALONSO (2016), pp. 46-47.

[2609] ZAYA (1992-b), p. 94. Este autor afirma que Mainou haría decorados y distintos vestuarios teatrales para esta bailarina. Sin embargo, no hemos hallado ninguna fuente que nos permita corroborarlo, aunque tampoco lo descartamos debido a la profunda relación artística que profesaron durante algún tiempo.

[2610] DELGADO ALONSO (2016), p. 47.

Pues fue en este momento también de su biografía en el que declaró que había realizado un guion cinematográfico relacionado con el personaje de Antinoo, amante del emperador romano Adriano , aunque no tenemos ningún dato que se rodara en algún momento:

> *"(...) Cuando expuse por primera vez la crítica fue unánime en calificarme como firme promesa. Sin embargo, cuando tu obra tiene una madurez surgen, nacen las envidias, comienzan las trabas, el temor a que sobresalgas. Yo he tratado de imponerme mis propias leyes no sometiéndolas al dictado de la galería, al «tú debes hacerlo así...»; ellos están pensando en un hiperrealismo, ven tus facultades, se agarran para vender según sus intereses, según fluctúe el mercado. (...) He vivido apartado donde los demás se atrevían a decir que era alguien que prometía, pero que me había luego aburguesado, cuando en realidad sólo deseo vivir pintando y poder pintar para vivir. (...)No he vuelto a exponer desde 1976 y si como han llegado a decir no me he prodigado lo suficiente, o que me he estancado, es que dicho sea de paso nunca he estado dispuesto a someterme al sistema de las galerías que hasta ahora he conocido, pero no solamente mi campo artístico se ha limitado sólo a la pintura, hice un paréntesis bastante largo después de mi última exposición en «Vegueta» a excepción de algunos encargos hasta que decidí marcharme a cursar unos estudios sobre Historia del Arte, donde ampliando más esos conocimientos que necesitaba tomé conciencia de muchas más cosas, de mi pintura, del concepto de los demás y del lenguaje. Mi campo desde entonces se abrió mucho más, fue una experiencia infinita. Luego regresé, hice una escenografía para un ballet de Gelu Barbu —con los escasos medios con que éste contaba—. Los tres meses del verano pasado los dediqué a escribir un guion de cine sobre el personaje de Antinoo; ese guion me enseñó a desarrollar ese otro campo, el cine, mi gran pasión, aunque la pintura es mi necesidad más elemental. Realicé tres cuadros para el film (...)."*[2611]

Por último, en 1975 se produjo un gran hito en la producción cinematográfica canaria ya que se estrenó el cortometraje animado *El Chou de Cho-Juaá,* basados en los icónicos personajes de *Cho-Juaá, Fefa, Marsialito* y *Casildita* que el artista gráfico y dibujante Eduardo Millares Sall creó 1958 a modo de historietas de carácter humorísticas. Fueron publicadas fundamentalmente en el periódico *El Diario de Las Palmas* durante más tres décadas hasta los años ochenta[2612], lo que supuso que formara parte de la vida cotidiana

[2611] EL-MIR (25-02-1979), p. 53.

[2612] GONZÁLEZ (2011), p. 17.

de los canarios durante varias generaciones. Además, llegó a representar estos personajes en distintos dibujos a lo largo de su trayectoria a partir una construcción cubista y geométrica con colores planos y predominio de la línea en una clara influencia picassiana[2613].

Centrándonos en el cortometraje, su presentación se produjo el 16 de abril de Las Palmas de Gran Canaria como acto de apertura de una exposición de gouaches de Eduardo Millares en el *Círculo Mercantil*[2614]. La productora madrileña *ASKE Films* se se encargó de su concepción contando con Ramón Saldías como director, J. Perestrellos como guionista, Paco Montesdeoca como actor de doblaje de *Cho-Juaá* y Mary Sánchez como cantante del tema musical de la producción[2615]. Su duración es aproximadamente de seis minutos y parece ser que llegó a emitirse en Televisión Española. A mediados de los noventa, como resultado de la inyección económica que realizó el Gobierno de Canarias para potencias el nacimiento de la televisión autonómica de Canarias y generar proyectos audiovisuales y de telecomunicaciones[2616], Saldías recibió una subvención que le permitió realizar en 1995 una serie con los mismos personajes de Eduardo Millares [Figs. 18 y 19], fallecido desde 1992, que constó de 13 episodios y que gozaban de una duración de cinco minutos cada uno de ellos:

> *"(...) fue hecha en animación tradicional pintada en acetatos, filmada en 35 mm. y con fondos alegóricos a la flora y arquitectura canaria, con la intención de divulgar los usos, costumbres y paisajes de las Islas y a la vez demostrar un ejemplo viable de lo que podía hacerse con temas de la tierra. La serie se vendió a sitio tan dispares como Taiwan, Méjico y Sudáfrica (...)."*[2617]

[2613] HERNÁNDEZ SOCORRO (2011), pp. 39-40

[2614] <<Chojuaniadas en el Mercantil>> (17-04-1975). *Diario de Las Palmas*, p. 13.

[2615] AHP (06-03-1975), p. 26.

[2616] DÍAZ BETHENCOURT (2009), p. 270.

[2617] MIRANDA (2001), p. 189.



Fig. 18. Fotograma del capítulo *La morenaza* de *El Chou de Cho-Juaá* dirigido por Ramón Saldías y basado en los personajes de Eduardo Millares Sall. 1995. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0sDNhSUHD0E (10-03-2018 0:32).



Fig. 19. Fotograma del capítulo *La morenaza* de *El Chou de Cho-Juaá* dirigido por Ramón Saldías y basado en los personajes de Eduardo Millares Sall. 1995. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0sDNhSUHD0E (10-03-2018 0:32).

No debemos pasar por alto que Eduardo Millares Sall era hermano del malogrado Manolo Millares, lo que corrobora definitivamente que los vínculos que su familia mantuvo con las artes escénicas fueron una constante desde el siglo XIX, a partir de Agustín Millares Torres, hasta prácticamente el final de la centuria siguiente. Prueba de ello son las distintas actividades que sus descendientes, los Hermanos Millares Cubas y los hermanos Claudio y Josefina de la Torre, además de los anteriores hermanos, han efectuado y que hemos documentado en los capítulos precedentes.

En definitiva, y llegados a este punto, podemos afirmar que gran parte de los artistas incluidos en este capítulo llegaron del mundo de la escenografía y partieron de obras teatrales para crear su cine, aunque cada uno utilizó este medio de forma distinta. Algunos lo hicieron para experimentar sobre un nuevo medio artístico, otros para atender encargos o incluso para difundir su propia obra y seguir profundizando en sus preocupaciones plásticas. No obstante, su incursión en este medio ha sido puntual ya que ninguno desarrolló una carrera cinematográfica como lo atestiguan sus respectivas biografías.

En consecuencia, y rememorando nuevamente que nuestra intención es simplemente subrayar la relación entre artistas plásticos y cine sin profundizar en otros aspectos, este capítulo completa la gran importancia que ha supuesto las artes escénicas en las trayectorias de los creadores que forman parte de nuestra investigación; y que, en este caso concreto, su presencia en el devenir de las producciones cinematográficas ha sido relevante ya que participaron en producciones que hoy día se reconocen como vestigios fundamentales de los momentos e hitos fílmicos que tuvieron lugar en la Historia del cine canario.

CONCLUSIONES

La investigación *¡Pintores a escena! La aportación de los artistas plásticos a la creación escenográfica en Gran Canaria durante los siglos XIX y XX,* que hemos llevado a cabo, nos faculta para afirmar con rotundidad que la relación entre artistas plásticos y teatro fue una realidad que se materializó en un número importante de producciones escénicas de distintos géneros desde el siglo XIX y durante casi todo el XX en la isla capitalina de la provincia de Las Palmas.

El estudio pormenorizado de cada uno de los creadores incluidos nos ha posibilitado corroborar que las distintas colaboraciones y redes interdisciplinares llevadas a cabo durante el período de tiempo establecido se produjo de una manera lógica y coherente como resultado del transcurso del devenir de los hechos y acontecimientos. Ello legitima el estudio realizado ya que aporta toda una serie de informaciones, datos y hechos que hasta el momento no se habían tenido en cuenta en la Historiografía artística española y canaria.

En este sentido, el relato construido se ha articulado de una manera coherente y con sentido integrador puesto que, aunque hayamos realizado un análisis de carácter local, los resultados obtenidos no son de efectos limitados, sino que están intrínsecamente relacionados y ligados con el contexto europeo. Así lo demuestran las puestas en escenas de Néstor Martín-Fernández de la Torre, Carlos Luis Monzón Grondona o Pepe Dámaso, cuyos viajes y estancias fuera de las Islas supuso la adquisición de toda una serie de bagajes escénicos que luego aplicaron en los escenarios grancanarios. Pero también tenemos que tener en cuenta los trabajos de escenógrafos no canarios que trabajaron en los teatros isleños, como Marío Vanarellí, Monique Lancelot o Ángel Colomina, cuyas propuestas inevitablemente influyen sobre aquellos que posteriormente decidieron crear escenografías.

Según hemos podido contabilizar a lo largo de nuestro estudio, 46 artistas decidieron en distintos momentos de sus carreras enfrentarse a la creación escenográfica y al medio teatral. Algunos lo hicieron de manera puntual, como Manuel Ponce de León, Nicolás Massieu y Matos, Felo Monzón, Santiago Santana, Juan Guillermo o Fernando Álamo, pero otros lo hicieron de manera continuada en el tiempo como Manuel López Ruíz, Sergio Calvo o Ramón Sánchez Prats.

Sin embargo, lo realmente relevante e interesante no es solo la confirmación de la colaboración de los pintores grancanarios en montajes teatrales de diversos géneros, sino que esta se mantuvo constante durante la etapa cronológica en el que se enmarca nuestro estudio. De modo que sus creaciones son ejemplos perfectos de las escenografías realistas-naturalistas del Ochocientos, así como de la llegada de las escenografías vanguardistas y renovadoras en el siguiente siglo, como resultado de las transformaciones que tuvieron lugar a partir de la Edad de Plata y de la década de los sesenta.

Sin lugar a dudas, el hecho de que podamos observar los grandes hitos de la Historia de las escenografías en el marco temporal y espacial en el que se acota nuestra investigación es un motivo más que la refrenda y justifica, pues permite conocer de manera más precisa y detallada cómo los efectos de las grandes transformaciones escenográficas se materializaron en entornos alejados de los centros artísticos y culturales promotores de esos cambios.

Por último, creemos conveniente abordar la consecución de cada uno de los objetivos e hipótesis que nos planteamos en los primeros momentos de nuestra investigación para demostrar y ser conscientes de manera detallada de la originalidad y la aportación de los resultados obtenidos. Para ello adelantamos que hemos logrado todos los objetivos que durante las iniciales etapas nos propusimos alcanzar. De modo que argumentaremos y justificaremos cada uno de ellos de manera individualizada y los pondremos en relación con las hipótesis proyectadas en los prolegómenos de nuestro estudio.

Reconocimiento de la multidisciplinariedad creativa entre el mundo escénico y los artistas plásticos grancanarios

El análisis de las distintas fuentes utilizadas ha posibilitado que esta investigación se haya podido estructurar en ochos capítulos cuyo denominador común es la confirmación de la hipótesis de que **en el panorama teatral de Gran Canaria se evidencia el fenómeno de la presencia de los pintores en la escena**, que definió Denis Bablet en su estudio de 1977, y **que estos son los responsables de la renovación escenográfica** que se produce en nuestros escenarios durante el siglo XX.

La evidencia artística más antigua desde el punto de vista escenográfico que contamos en la actualidad son los bocetos de escenografía del polifacético Manuel Ponce de León destinados para el desaparecido Teatro Cairasco y creados aproximadamente en 1845. Aunque la bibliografía consultada afirma que ya en 1822 el pintor Cirilo Truilhé habría pintado un telón para otro desaparecido edificio teatral ubicado en la calle de Marina de Santa Cruz de Tenerife. Por tanto, la relación de los pintores con la creación de escenografías en Canarias data desde las primeras décadas del Ochocientos.

Durante ese intervalo de tiempo, la relación entre pintores y el mundo escénico se manifestó fundamentalmente en la preocupación de los primeros por mejorar y dotar a los teatros de una serie de condiciones y elementos escénicos y escenográficos de los que carecía. La mala situación de los decorados en las islas capitalinas de Gran Canaria y Tenerife fueron duramente criticada en los medios de comunicación, como demostramos en el capítulo tercero. Por ello, los artistas plásticos, conscientes de la importancia y de la envergadura que significaba disfrutar de un edificio teatral acorde con la importancia de la ciudad que los albergaba, decidieron mejorar y restaurar las escenografías y crear otras nuevas. Así lo manifestaron Nicolás Álfaro, José Lorenzo Bello y Manuel Ponce de León en las propuestas escenográficas que realizaron para el Teatro Guimerá y el Teatro Cairasco, respectivamente. Los escasos bocetos de escenografías que contamos de este período, correspondientes al artista leonés Arturi Eusevi y al mencionado Ponce de León, reproducen perfectamente las características de los decorados realistas-naturalistas del Ochocientos.

No es hasta los primeros años del siglo XX cuando comenzó la renovación escenográfica en los escenarios grancanarios de la mano de Néstor Martín-Fernández de la Torre. No obstante, esta figura no acaparó todas las encomiendas escenográficas, sino que compartió protagonismo con Carlos Luis Monzón Grondona, representante de la continuación de la escenografía decimonónica en los mismos escenarios, en una situación análoga a lo que pasó en la capital madrileña como ha afirmado Ana María Arias de Cossío.

Hasta la década de los años treinta, ambos artistas hicieron frente a las principales propuestas que les plantearon las sociedades artísticas, fundamentalmente la *Sociedad de*

Declamación de Los Doce, aunque desde perspectivas distintas. Monzón Grondona se formó como pintor escenógrafo de la mano del mismo Amalio Fernández, el más importante escenógrafo en la transición entre los siglos XIX y XX. Ello lo convirtió en el principal baluarte de la continuación de la escenografía naturalista durante las primeras décadas de la nueva centuria. Prueba de ello son las escasas fotografías que hemos documentado de sus intervenciones, donde comprobamos que sigue a pie puntillas los parámetros que definen a esta puesta en escena: preocupación de la perspectiva, seguimiento de las acotaciones del dramaturgo y reproducción de la realidad sobre el escenario. Mismas características que encontramos en los excepcionales estudios de escenografías de Benito Pérez Galdós para la puesta en escena de sus dramas y que incluímos en el capítulo cuarto.

Por su parte, desde su primera intervención teatral de Néstor en 1907, se le puede considerar responsable del inicio de la renovación escenográfica en las producciones grancanarias. En principio sus escenografías vinculadas con la estética del simbolismo, como la del montaje de *Interior* (1907), fueron el punto de partida para el inicio del cambio y para romper cualquier lastre decimonónico en los escenarios. A partir de entonces, nos encontramos escenografías postimpresionistas (como la del Massieu y Matos para *La cena en casa de Simón* en 1910); escenografías resultados de la estética de la Escuela Luján Pérez (empleada en la zarzuela *La zahorina* de Felo Monzón en 1934); e incluso surrealistas (como la propuesta para la ópera *La Bohéme* de Santiago Santana en 1940).

Las propuestas escénicas que Néstor realizó a lo largo de su trayectoria fueron totalmente novedosas. En los escenarios grancanarios llegó a realizar uno de los primeros decorados corpóreos en 1913 en los escenarios del Teatro Pérez Galdós para la puesta en escena de *Sacrificios*, mismo tipo de decorado que usaría para su fiesta tipista de 1934 *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós*. Llegó hasta a romper de manera bastante *naif* la cuarta pared del teatro en 1937 cuando representó la zarzuela de *La verbena de la Paloma*. Además, escapó de las indicaciones de los dramaturgos y planteó decorados que no se acercaba a la realidad.

Fuera del Archipiélago, cuando se estableció en Madrid y París, formó parte activa de la renovación escenográfica que se produjo en el continente europeo. Antes de la llegada de los *Ballet Russes* de Diaguilev a Madrid, y junto al matrimonio Martínez Sierra, el vanguardista compositor Manuel de Falla y la polifacética Pastora Imperio, realizó los decorados y el figurinismo de la primera versión de *El amor brujo* en 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Participó en una de las primeras producciones españolas donde todos los agentes creativos eran excelentes en sus respectivos campos artísticos y donde aunaron sus esfuerzo para sacar adelante el proyecto común de un espectáculo. Aunque como sabemos el resultado fue un fracaso, se puede considerar uno de los primeros intentos en España de crear un espectáculo basado en la cooperación de distintos artistas resultado de la herencia de los postulados wagnerianos de arte total que la compañía de danza rusa potenció y difundió por toda Europa. Además, la escenografía de Néstor, aunque contaba con algunos lastres de los decorados naturalistas, fundamentalmente en el seguimiento de las acotaciones del dramaturgo, fue una propuesta totalmente innovadora ya que escapaba del resto de las pautas que las definían y porque era resultado de los postulados simbolistas que nuestro artista profesaba por aquel entonces. Es importante destacar que los pensamientos modernos sobre la puesta en escena que disponía lo plasmó en un artículo que tituló <<El traje en escena>>, publicado en la revista *Summa* en 1916, donde hacía un llamamiento a la colaboración de los pintores con el teatro y en el que defiende la no necesidad de reproducir sobre el escenario las indicaciones de los autores de los textos.

Tras la llegada de la compañía de Diaguilev a España, surgieron a lo largo de toda Europa distintas propuestas escénicas que reproducían el mismo criterio creativo, entre ellos la utilización de artistas plásticos no académicos o vanguardistas para que fueran los responsables de las escenografías. Una de ellas fue la compañía de danza *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina*, que nació a finales de la década de los veinte. Esta compañía trabajó en los principales teatros de Berlín y París y contó con propuestas escenográficas de nuestro artista en varias de sus producciones. Quizás la más rompedora fue la que concibió para *El fandango de candil* donde planteó un espacio escénico resultado de la dulcificación que experimentó el cubismo en Madrid durante la década de los años veinte y que se dio a conocer en los teatros berlineses y parisinos. Por otro lado,

la colaboración de Néstor con la bailarina supuso también que contribuyera a la difusión de fenómeno de *la española,* es decir, en la divulgación de la imagen romántica de España que se tenía en Europa.

Resulta natural y obvio pensar que en su regreso definitivo a su ciudad natal en 1934 diera a conocer a sus allegados, conocidos y amistades los logros que había alcanzado en las anteriores ciudades, aunque no tengamos constancia de ello. Mas su cercanía a los alumnos de La Escuela Luján Pérezestá demostrada. De modo que es lógico pensar que compartiera con ellos su postura y concepción, así como los hitos y sus colaboraciones, en el arte escenográfico. En este sentido, como hemos podido demostrar en el capítulo quinto de nuestra investigación, el promotor de la formación de la Escuela, Domingo Doreste-Fray Lesco, se interesó por las artes escénicas e inculcó a sus alumnos que la realización de escenografías podría considerarse una propuesta laboral.

Con estos antecedentes, los alumnos de la Escuela Luján Pérezse convirtieron en los principales responsables de los espacios escénicos tras la muerte de Néstor. El inicio de la relación de los artistas vinculados con esta institución fue en 1932 cuando Felo Monzón realizó los decorados para la zarzuela *La zahorina*, cuyo libreto había sido escrito por el mismísimo Domingo Doreste, siendo su hijo, Víctor Doreste Grande, el responsable de la parte musical. Ello demuestra, sin lugar a dudas, la influencia de Fray Lesco en la relación de sus alumnos con la escenografía desde entonces.

También en 1934 se produjo otro hito fundamental en la Historia de la escenografía grancanaria, como fue la constitución de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre,* cuya existencia supuso uno de los bastiones esenciales en la difusión y divulgación de la cultura y de la vanguardia durante los terribles años en los que aconteció la Guerra Civil Española.

La presencia de Néstor en los primeros años fue fundamental en esta sociedad puesto que se encargó de producir y organizar los más interesantes y rompedores espectáculos durante los años treinta del siglo pasado. Este artista consolidó sus concepciones escénicas en Las Palmas de Gran Canaria. Entre ellas, la más importante fue que todos los aspectos que conforman un espectáculo fueran creados por distintos agentes creativos,

quienes colaborarían con un mismo objetivo: la creación de una obra teatral en la que todos sus integrantes estarían en la misma altura y posición creativa.

Tras su muerte, su papel como organizador y director de las producciones escénicas promovidas por esta sociedad fue reemplazado por la figura de la actriz, bailarina, directora y coreógrafa Paquita Mesa, quien se encargó de reclutar a los más innovadores artistas para la creación de espectáculos genuinos desde todos los puntos de vistas. Por tanto, Mesa continuó el legado de Néstor en cuanto a la creación de los espectáculos.

Entre los más importantes creadores que contó destaca el escritor Pancho Guerra, quien fue el principal dramaturgo y libretista en las producciones que promovió, y los artistas plásticos vinculados con los circuitos vanguardistas de Gran Canaria, como Santiago Santana, Felo Monzón, Plácido Fleitas, Cirilo Suárez y Juan Guillermo. Muchos de ellos fueron alumnos de la Escuela Luján Pérez. Aunque para ninguno de ellos la escenografía fue una faceta artística exclusiva, con el tiempo también sirvieron de ejemplo para que futuros alumnos de la Escuela se acercaran al mundo escénico.

Ello ocurrió en la década de los cincuenta y sesenta cuando en torno a El Museo Canario se creó el *Teatro Insular de Cámara* (1956-1968) por los hermanos Ricardo y Pedro Lezcano, quienes contaron con Felo Monzón, ya considerado un reputado artista, y con los nuevos alumnos Rafaely y Ulises Parada, como responsables de las escenografías de las obras teatrales que realizaron. Lo realmente fascinante de sus participaciones se encuentra en que sus propuestas fueron un encuentro más de los debates estéticos entre figuración y abstracción que durante aquellas épocas proliferaba en los círculos artísticos. De modo que por primera vez sobre los escenarios grancanarios se pudo contemplar de manera directa y sin ningún tapujo como llegaron a dialogar en distintas propuestas escénicas. En este contexto, además, se puede comprobar las reflexiones personales que sufrió el propio Felo Monzón en la década de los cincuenta sobre si debía continuar con la estética resultado de su estancia en la institución donde se formó o adentrarse en los caminos del surrealismo que luego le llevaron a abrazar la abstracción.

No solo los alumnos de la Escuela Luján Pérez coparon los encargos escenográficos de las producciones teatrales grancanarias tras la muerte de Néstor, sino que encontramos a

otros artistas ajenos a ella que decidieron desarrollar propuestas escenográficas en distintos momentos de sus trayectorias. Desde los años cuarenta hasta los noventa, nos vamos a encontrar con dos tendencias fundamentales en cuanto a creación escenográfica se refiere. Por un lado, las vinculadas con propuestas eclécticas, donde algunos elementos del decorado ochocentista siguen perviviendo, aunque presentan toda una serie de elementos escénicos modernos como resultado de la nueva época en la que fueron creados. Por otro, planteamientos escenográficos totalmente rompederos que reproducen las innovaciones que se dieron durante la década de los sesenta en los escenarios peninsulares.

En este sentido, uno de los más importantes es el gran hombre de teatro Sergio Calvo, discípulo reconocido de Néstor, con quien trabajó en sus propuestas escénicas desde 1937 hasta su muerte el año siguiente. Además de ello, llegó a colaborar con Carlos Luis Monzón Grondona. De modo que Calvo es el escenógrafo grancanario que hereda de manera directa las dos visiones escénicas que los anteriores artistas impregnaron en sus propuestas. Ello le valió para convertirse en uno de los escenógrafos y directores teatrales más importantes de Gran Canaria entre los años cuarenta y ochenta. Su carrera se podría calificar de independiente puesto que nunca se vinculó con ninguna institución o sociedad durante largos períodos de tiempo.

En general, su trayectoria se puede englobar dentro de la tendencia ecléctica ya que las puestas en escenas que realizó entre las décadas de los treinta y los sesenta reprodujo sobre los escenarios las acotaciones de los autores dramáticos y las vinculó con la realidad en decorados basados en telones pintados. Sin embargo, en los setenta, en los montajes que realizó con el escritor Orlando Hernández y el cantante Alfredo Kraus, planteó propuestas escenográficas muy diversas e innovadoras en las que apostó por decorados minimalistas con *attrezzo* no tradicional (como palés de madera, escaleras portátiles o bidones), decorados corpóreos y hasta llegó a escapar del escenario de los edificios teatrales para montar espectáculos en entornos no tradicionales, como fueron sus zarzuelas en el desaparecido campo de fútbol del Estadio Insular de la capital grancanaria.

En esta línea también podemos añadir las propuestas escenográficas de Carlos Morón, que desde un punto de vista de la reflexión personal quiso salir del seguimiento de las

acotaciones del dramaturgo, y aunque le fue muy complicado, en ocasiones lo consiguió como lo demuestra sus decorados en *Tierra de cuervos* e *Y llovió en los arbejales* de Orlando Hernández. Además, también debemos incluir en estos planteamientos la trayectoria de Ramón Sánchez Prats, el último gran escenógrafo de Gran Canaria del siglo XX. Fue un defensor del seguimiento de las indicaciones de los autores dramáticos, llegando a utilizar todos los medios y técnicas escénicas modernas de las que disponía en la creación de sus decorados.

Por su parte, fue el rompedor Pepe Dámaso quien encabezó la otra tendencia escenográfica que hemos observado en la segunda mitad del siglo XX. Sus constantes viajes y contactos con distintos agentes creativos, le permitió conectar los escenarios grancanarios con las nuevas renovaciones escenográficas que se estaban dando en Europa cuando comenzó a enfrentarse a esta rama del arte a finales de la década de los años cincuenta. Participó en propuestas en las que escapó del encorsetamiento de los dramaturgos y desarrolló decorados vanguardistas resultado de la incorporación de toda una serie de elementos no tradicionales, como estructuras de hierro, planchas metálicas, palés de maderas, proyecciones de diapositivas y reproducciones fotográficas. Junto a todo ello, sus escenografías se vinculan con las estéticas que se encontraban en pleno apogeo durante aquellos años siendo planteadas tanto a nivel corpóreo como en base a telones pintados en función de las necesidades de la obra o de las dificultades económicas. En esta línea deben enmarcarse las propuestas escenográficas realizadas por Manolo Millares, Fernando Álamo y Manolo González entre los años ochenta y los albores del nuevo milenio.

En términos generales, el estudio de los diversos planteamientos escenográficos que realizaron los artistas plásticos durante el siglo XX, articulados en los capítulos quinto, sexto y séptimo de nuestra investigación, nos faculta para afirmar que la renovación a nivel de los decorados en los escenarios grancanarios se produjo a través de la presencia de los pintores en el teatro. Ellos fueron los responsables de la ruptura de las prácticas decimonónicas al desarrollar puestas en escenas acordes a los planteamientos plásticos de carácter vanguardista y basados en el intento de crear espacios que se alejaban de la realidad donde la perspectiva no era lo primordial. Aunque el peso de las acotaciones del dramaturgo canario fue una limitación constante difícil de escapar. Ello permitió que

sobre los escenarios nuestros artistas plantearan estéticas muy diversas a lo largo de años revisados, como el simbolismo, el modernismo, el *art déco,* el cubismo, el arte de la Escuela Luján Pérez (resultado de la reinterpretación del cubismo y de la Nueva Figuración), el surrealismo, la abstracción, el arte pop, el arte pobre y las actividades performativas.

El análisis de los investigadores que nos precedieron sobre la realidad escenográfica en la Península española que realizamos en el capítulo primero supuso que estableciéramos dos vías diferentes en la renovación escenográfica. De modo que en el caso de Gran Canaria, como aventuró José Luis Plaza Chillón para las puestas en escenas peninsulares, dicha renovación se produjo como resultado de la participación de los artistas plásticos procedentes de las corrientes vanguardistas y no académicas, quienes muchas veces se enfrentaban al medio teatral sin previo conocimiento escénico.

Según las distintas fuentes cotejadas, las vías renovadoras resultado de los profesiones de la escena no tuvo gran arraigo de manera directa en las propuestas escenográficas de nuestro campo espacio de estudio. Aunque hemos podido averiguar, por ejemplo, que Néstor, tras analizar su biblioteca personal, era conocedor de las propuestas de Edward Gordon Craig y entroncó de manera directa con las propuestas wagnerianas que *los Ballet Russes* de Diaguilev difundió por Europa. Además, el propio Pepe Dámaso para justificar sus propuestas escénicas y la inclusión de elementos no tradicionales sobre la escena llegó a citar a Erwin Picator en declaraciones en la prensa. Quizás, por ello, por ser los únicos que conocían de manera directa los pensamientos escénicos de artistas teatrales, Néstor y Dámaso son los únicos que conectan los escenarios de Gran Canaria con las transformaciones que tenían lugar en Europa y las difunden para que artistas posteriores las continuaran y reflexionaran sobre ellas.

Por otro lado, aunque el peso de estos artistas no se produzca directamente en los montajes que hemos estudiado, de manera indirecta sí que se pueden deslumbrar algunas de sus preocupaciones, como se evidencia en la importancia de la iluminación que en general se manifiesta en los espectáculos estudiados. Los artistas que hemos incluidos llegaron a ostentar la responsabilidad del diseño de la iluminación, como lo prueban las producciones en las que participaron Néstor, Sergio Calvo, Carlos Morón, Pepe Dámaso,

Fernando Álamo o Sánchez Prats. Junto a todo ello, aunque las propuestas escenográficas de carácter corpóreas que nunca llegaron a ser predominantes a lo largo del siglo XX, cuando en ocasiones se materializaron creemos que deben ponerse en relación con los pensamientos de los profesionales de la escena.

Además de todo lo añadido, la investigación desarrollada ha permitido probar desde una nueva óptica la hipótesis **del desarrollo de intercambios creativos entre agentes de diversas disciplinas** en el ámbito insular. Así hemos podido comprobar que los artistas plásticos que hemos incorporado colaboraron directamente con excepcionales artistas de campos muy diversos: dramaturgos, compositores, bailarines, directores, actores y cantantes, entre los que podemos destacar a Tomas Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, Pancho Guerra, Ildefonso Maffiotte, Orlando Hernández, Víctor Doreste, Manuel Peñate, Juan Álvarez García, Juan José Falcón Sanabria, Sindo Saavedra, Claudio de la Torre, Josefina de la Torre, Paquita Mesa, Quino Falero, Trini Borrull, Gladys Alemán, Gelu Barbu, Lorenzo Godoy, José Rodríguez Iglesias, Luis Campanario, Asunción Acevedo, Paco Acosta, Isabel Macario, Dalia Íñiguez, Maruca Rodríguez Lisón o Alfredo Kraus, por citar tan solo a algunos de ellos.

Desde posiciones individuales todos ellos participaron con el fin de crear libretos, dramas, coreografías, escenografías e interpretaciones genuinas para plasmar de manera conjunta en los montajes en los que participaron. Resulta irrebatible afirmar que se trata de una influencia directa de los postulados wagnerianos relacionados con el arte total que se difundieron definitivamente por la compañía de danza rusa de Diaguilev en toda Europa; y que luego Néstor asumió y divulgó en Gran Canaria. Sin embargo, la gran peculiaridad que hemos observado en los períodos estudiados es que estas redes interdisciplinares en pro de alcanzar un espectáculo digno y armonioso se mantuvo prácticamente durante todo el siglo XX en los escenarios de la Isla.

Por último, el fenómeno de los pintores en el teatro no solo se evidencia mediante la creación de escenografías, sino también, como ha escrito Andrés Peláez, con la vinculación de aquellos con el propio edificio teatral mediante promotores de su construcción, la reforma de elementos escénicos y estructurales, la decoración de estancias o las críticas a su construcción. De modo que afirmamos la hipótesis **de que los**

pintores canarios tienen un papel fundamental en la constitución de los teatros. Cabe destacar que, de manera general, salvo alguna excepción, los artistas plásticos que se preocuparon por el edificio teatral también hicieron escenografías para espectáculos. Así que se produce una preocupación correlativa entre la puesta en escena y el edificio teatral en nuestros artistas plásticos que llega a manifestarse en sus propios lienzos al expresar en ellos distintas manifestaciones escénicas (como escenas musicales, dancísticas o circenses) y retratos de artistas relacionados con la escena.

En el capítulo segundo, donde testimoniamos estas cuestiones, realizamos una relación de las intervenciones y creaciones que realizaron los distintos artistas plásticos desde que en el siglo XIX comenzaron a construirse los primeros teatros, continuando esta práctica a lo largo siguiente y extendiéndose el propio siglo XXI. El caso de la edificación del Teatro Pérez Galdós es uno de los más interesantes puesto que Manuel Ponce León fue uno de los promotores de su construcción, aunque contó con el desacuerdo del literato Benito Pérez Galdós a finales del Ochocientos. En los primeros años de la siguiente centuria, Carlos Luis Monzón Grondona solicitó la reforma el teatro que sería finalmente la reforma estética realizada por Néstor la que se concretó como resultado del incendio que asoló al edificio en 1918. En estas tareas, además, contó con la colaboración de los alumnos de La Escuela Luján Pérez. Desde entonces se acometieron modificaciones parciales llevadas a cabo por Carlos Morón, Mario Vanarelli y Sergio Calvo hasta que en 2007 el teatro fue víctima de una remodelación y reforma integral modificadora de su aspecto externo en el que el escultor Martín Chirino fue autor del logo identificativo que en la actualidad utilizada el edificio.

Establecimiento de una cartografía de aquellos pintores grancanarios que se enfrentaron a la creación escenográfica, aunque no todos pueden considerarse escenógrafos

La observación directa de las distintas fuentes que hemos recurrido para la realización de esta investigación revela de manera positiva la hipótesis de que **el impulso que lleva a los pintores canarios a realizar escenografías no es resultado de una iniciativa personal ni individual, sino que es producto de un encargo externo.**

Efectivamente, los pintores estudiados no partieron de una decisión personal para crear las escenografías, sino que siempre fue producto de una propuesta materializada por alguna sociedad, compañía o agente escénico concreto. Así se encuadran, por ejemplo, las participaciones de Monzón Grondona para la *Sociedad de Declamación de Los Doce* o el *Cuadro Atenas*; las incursiones de los artistas formados en la Escuela Luján Pérez en los espectáculos promovidos por la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* y por el *Teatro Insular de Cámara*; o las colaboraciones de los pintores en las compañías de danza de Trini Borrull, Gelu Barbu y Lorenzo Godoy y en la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*. Ello, en realidad, no quiere decir que se vieran forzados u obligados a realizar estas facetas, sino que fueron consecuencia de proposiciones que supieron aprovechar para reflexionar sobre sus concepciones plásticas y plantearlas sobre un medio distinto al que estaban habituados.

No obstante, contamos con algunas excepciones que nos indican que no siempre fue así. Los espectáculos tipistas de Néstor fueron promovidos por él mismo en 1934 y 1937. Años después, Dámaso realizó su primera propuesta escenográfica en 1956 por decisión propia cuando montó el llamado *Ciclo de Arte Moderno* en el que organizó una exposición con sus lienzos abstractos y llevó a cabo el montaje *Oír crecer a las palomas* de Manuel Padormo. Y en la década de los setenta, el propio Sergio Calvo organizó distintas producciones líricas fuera del tradicional escenario del edificio teatral.

Todas estas producciones fueron impulsadas por figuras concretas vinculadas con la creación escenográfica porque tenían una finalidad previa. Los montajes tipistas de Néstor pretendían dar a conocer su visión sobre la renovación de las tradiciones folclóricas de la isla y su vinculación con el turismo; el de Dámaso difundir la nueva tendencia artística a la que había llegado como resultado de su constante experimentación; y los de Calvo para expandir el gusto de la música operística y zarzuelera entre el público no habituado a estos montajes.

Ello quiere decir que, como afirmó la doctora Idoia Murga Castro en su tesis sobre la relación de los pintores en los espectáculos dancísticos, que utilizaron el escenario como plataforma para divulgar toda una serie de objetivos ya que eran conscientes de que sus

propuestas, argumentos e ideas llegarían de una manera muchos más amplia, y causarían un mayor eco social, en vez de si las manifestaban en una sala de conferencias.

De esta misma manera, para la gran inmensa mayoría de artistas que confeccionaron decorados como resultado de una propuesta, su participación sirvió para divulgar, compartir e irradiar sus propias concepciones y estéticas de una manera más prolífica ya que llegaban a sectores sociales muchos más abundantes que los que acudían a sus exposiciones temporales. No sabemos si todos fueron conscientes de esta realidad cuando decidieron adentrarse en este medio, aunque es más probable que tras su experimentación se dieran cuenta. Quizás los casos más llamativos son las intervenciones de Felo Monzón y Juan Ismael en la década de los años treinta. El primero participó en la zarzuela de *La zahorina* cuyo estreno acaeció en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián en 1932. Los bocetos de escenografía que realizó sirvió para propagar la estética vanguardista que practicaba tras su formación de La Escuela Luján Pérez. Dos años después, en 1934, en la misma ciudad, pero en distinto teatro, Teatro Gran Kursaal, se estrenó la producción *Arrorró* con decorados diseñados por Juan Ismael resultados también del mismo sentido artístico, pues había sido compañero de Monzón en la mencionada institución, aunque resultado de su práctica mnemotécnica para crear el paisaje isleño. En 1935, este montaje llegó a estrenarse en Lisboa y Oporto. Estos hechos suponen que la difusión del primer lenguaje vanguardista de la Isla de Gran Canaria del primer tercio del siglo XX fue mucho mayor de la que teníamos constancia en estos momentos, limitada tradicionalmente a la exposición conjunta de los alumnos que tuvo lugar en 1930 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, pues llegarían sus ecos a la propia Península Ibérica.

Llegado a este punto conviene considerar a tenor de las fuentes cotejadas y empleadas en la investigación desarrollada que no todos los artistas que hemos tratados se les pueden considerar profesionales de la escena. Creemos que entre los distintos artistas añadidos, escenógrafos propiamente dichos son Manuel López Ruiz, Luis Monzón Grondona, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Sergio Calvo, Santiago Santana, Pepe Dámaso, Mario Vanarelli, Monique Lancelot y Ramón Sánchez Prats. Todos ellos tienen en común que lograron, en mayor o menos medida, una cierta formación escénica; que llegaron a reflexionar de manera teórica sobre la escenografía; y que el mundo del teatro constituyó de manera continuada uno de sus principales sustentos económicos. El resto de los artistas

plásticos que realizaron escenografías de manera puntual, se enfrentaron a ella sin ningún atisbo formativo previo y muchos llegaron a plantearse el espacio escénico como una extensión de sus concepciones plástica. Aunque es pertinente tener en cuenta también que los diálogos con la pintura de aquellos que podemos considerar expertos en materias escénicas fueron constantes, como lo manifiestan sus respectivas trayectorias; lo que es una prueba más del indudable peso de lo pictórico en los espacios escénicos en las obras teatrales grancanarias.

Por ello, **debemos ser conscientes de la complejidad y ambigüedad que ha existido a la hora de referirse a todas aquellas personas que se han dedicado a la escenografía**.

La denominación *pintor escenógrafo,* referida a aquella persona con formación en bellas artes dedicada a la creación de escenografías teatrales, es la más antigua que hemos documentado, siendo su predominio entre los años que transcurren entre los siglos XIX y XX. Desde los órganos de poder se apoyó este término cuando en 1896 el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife nombró a Manuel López Rúiz como *pintor escenógrafo* oficial de la ciudad, el primero de la Historia del Arte en Canarias; años después también, en 1912, cuando Carlos Luis Monzón Grondona recibió una beca de estudios por parte del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para su completar su formación como *pintor escenógrafo*; y todavía en 1938 se llega a referirse en los medios escritos a Sergio Calvo como *pintor escenógrafo*.

En el siglo XX esta manera de referirse al responsable del ambiente escénico también convivió con las denominaciones *escenógrafo* y *decorador*. En 1940, Santiago Santana recibe ambos calificativos usados casi de forma sinónima; lo mismo ocurriría en 1963 con Carlos Morón.

Prácticamente no es hasta el último tercio del siglo XX, cuando se consolida la denominación de *escenógrafo* para referirse al responsable del espacio escénico de las diversas representaciones teatrales, coincidiendo felizmente con la institucionalización y consolidación reglada de la formación escénica en España. No cabe ninguna duda que la llegada de Mario Vanarelli a mediados de los setenta para participar en los festivales de

ópera organizados por los *Amigos Canarios de la Ópera* contribuyó en cierta medida a una mejora de la consideración social del escenógrafo.

Con todo, es importante confirmar que la decisión de los distintos artistas que decidieron hacer frente a la creación de decorados teatrales durante este siglo ya no partió de ese interés personal y propio de arreglar las escenografías del Ochocientos, sino que respondió a encargos externos que aceptaron por diversos motivos. Realmente, el progresivo estudio realizado sobre las distintas personalidades que conforman el cuerpo de nuestra investigación nos ha permitido dar respuesta a la hipótesis **sobre qué tipo de motivos les llevaron aceptar o promover sus propuestas escenográficas**.

En términos generales, se tratan de razones variadas y matizables que dependen de cada caso, pero que podemos englobar en siete supuestos:

En primer lugar, en el deseo del embellecimiento de las representaciones escénicas. Tal es el caso de los artistas del Ochocientos, como Manuel Ponce de León, Nicolás Álfaro o Lorenzo Bello, quienes se interesaron por mejorar y dotar a los edificios teatrales de telones acordes con la dignidad de las ciudad que les albergaba.

En segundo, la necesidad de experimentación y estar en contacto con el medio teatral. Para muchos el hecho de emplear sus conocimientos pictóricos sobre un medio diferente como era el teatral suponía un gran aliciente para conocer nuevos elementos, técnicas y personalidades. Probablemente esta justificación puede ser considerada la más común, sobre todo a aquellos que se acercaron a la escenografía de manera puntual. Para los pintores, el teatro les debía entrañar un cierto atractivo que el lienzo no les proporcionaba por el mero hecho de la creación individual que supone, a diferencia de una obra de teatro donde la colaboración entre distintos creadores es fundamental. En este sentido, y sin ningún tipo de dudas, la figura de Sergio Calvo ejemplifica como ningún otro este fundamento ya que su sustento económico no dependió de sus actividades artísticas. Su labor y dedicación escénica siempre se relacionó directamente con su afán personal por sacar adelante las distintas propuestas escénicas en las que participó. También la incursión de Fernando Álamo se engloba fundamentalmente en esta razón.

En tercero, la obligatoriedad de emprender la confección de un decorado. Esta razón es una de las más complicadas que hemos percibido y que se evidencia claramente cuando en 1938 el escultor Plácido Fleitas realizó el decorado para los títulos *Tararí*, de Valentín de Pedro, y *Arlequín, mancebo de botica*, de Pio Baroja. Se trató de un montaje producido por el Cabildo Insular de Gran Canaria controlado por los militares del Bando Nacional. En ese año Fleitas aún se encontraba movilizado por dicho bando para cumplir Servicios Auxiliares, lo que nos hace pensar que fuera forzado por aquellos para realizar el espacio escénico.

En cuarto, intereses de índole económico. El teatro sirvió para un importante número de artistas como un medio fundamental para obtener recursos económicos. El Diario escrito por Gustavo Durán, la pareja sentimental de Néstor, demuestra que un importante porcentaje de los ingresos que recibía el artista era producto de sus encargos en materia teatral, aunque no lo únicos. Por su parte, durante la contienda civil y los años posteriores de la posguerra, los circuitos y mercados artísticos estuvieron muy dañados, por lo que la creación de escenografía fue una salida profesional fácil y asequible que les proporcionaba los recursos suficientes para sobrevivir. Prueba de ello son muchos de los artistas que colaboraron directamente en los montajes que impulsó Paquita Mesa bajo la protección de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre.*

En quinto, el mantenimiento del reconocimiento público. En algunos casos, la participación en montajes teatrales sirvió para conservar la notoriedad pública que habían conseguido en el campo de la pintura. Prueba de ello fue la de Carlos Morón, cuya dedicación a la escenografía data a partir de la década de los sesenta cuando decide diversificar sus actividades artísticas con el fin de no perder la posición social y cultural que tanto le había costado adquirir desde que comenzó su carrera artística.

Y en último lugar, el empeño de difundir proyectos y presupuestos culturales o ideológicos. Resulta evidente que esta razón está intrínsecamente relacionada con lo comentado anteriormente en el que la confección de escenografías sirvió para expandir propuestas ideológicas, como el caso de Néstor y el tipisimo, o estéticas, como las de Dámaso, cuyas puestas en escenas están en clara consonancia con el lenguaje artístico que empleaba sus lienzos en cada caso y en comunicación directa con las exposiciones

en las que las presentaba. Así pues el escenario fue utilizado por algunos escenógrafos y pintores como una plataforma de comunicación que alcanzaba una mayor repercusión que cualquier otra actividad cultural.

Predominio de la presencia de los pintores canarios como responsables del aspecto escenográfico tiene lugar en producciones teatrales de capital canario

De manera inconsciente, el análisis que presentamos supone la presentación por primera vez en la Historiografía española de un acercamiento global al conjunto de las producciones, así como a sus gestores e impulsores, que tuvieron lugar en el panorama escénico de Gran Canaria durante el siglo XX.

En sus gestaciones y concepciones participaron numerosos agentes, como directores, dramaturgos, compositores, músicos, iluminadores, intérpretes, directores y, obviamente, escenógrafos. Según hemos podido constatar en las páginas que nos preceden, el papel de estos últimos fue ocupado en gran medida por artistas plásticos (algunos de los cuales se pueden considerar de auténticos escenógrafos profesionales), quienes acapararon sin ningún tipo de tapujo, y en muchas de las ocasiones sin la menor formación escénicas, los encargos que les solicitaban en la mayor parte de los montajes que se representaron durante el período de tiempo establecido.

De esta manera, queda afirmada también la **hipótesis de que los pintores fueron considerados los agentes fundamentales e imprescindibles a la hora de confeccionar el ambiente escénico de los espectáculos**. Mas sus participaciones tan solo se constatan en obras que fueron costeadas y sufragadas por capital de origen isleño. En principio, las sociedades artísticas, sustentadas por las cuotas de sus socios y a través de posibles inversiones privadas, tuvieron un gran peso en sus producciones; pero a medida que pasó el tiempo el peso de las inyecciones económicas provenientes de los organismos públicos (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, El Cabildo de Insular de Gran Canaria y el Gobierno de Canarias) se hicieron imprescindibles y fundamentales a la hora de montar cualquier tipo de espectáculo prácticamente hasta la actualidad. Esta necesidad motivó que numerosos artistas escénicos reclamaran públicamente el apoyo de las entidades

políticas ya que lo consideraban (y todavía se mantiene el mismo pensamiento) primordiales y esenciales para la promoción, difusión y creación de las artes escénicas.

Junto a todo ello, la contrastación de los hechos acaecidos y de la documentación y fuentes consultadas, nos faculta para considerar de manera positiva la hipótesis **de que las producciones financiadas económicamente con recursos de origen isleño aumentaron en momentos de conflictos y de crisis económica y política**, considerándose a los artistas plásticos como los únicos y auténticos responsables de las escenografías de dichos eventos. De modo que en el aumento de las producciones propias, se incrementaron las participaciones de los pintores en las mismas ya que, como hemos comprobado a lo largo de la investigación, tan solo participan en representaciones teatrales sufragadas a través de inversiones autóctonas.

Desde que a mediados del siglo se aprobó la Ley de Puertos Francos, se estableció en Canarias una economía librecambista que permitió la libre entrada a los capitales e intereses foráneos. Ello facilitó, como afirmó la investigadora Isabel Saavedra Robaina, la llegada de innumerables compañías de teatro y de lírica europeas que recalaban en las Islas antes de realizar sus giras y *tournés en* los territorios americanos. Pero en los momentos de crisis económica y política, potenciadas por las dos Guerras Mundiales, La Guerra Civil Española y las primeras décadas de la Dictadura de Franco, sus llegadas se reducen considerablemente debido a la imposibilidad y peligro que implicaba trasladarse de un lado a otro.

En consecuencia, durante estas difíciles circunstancias se produjo una reducción del tráfico marítimo en los puertos canarios que, entre los muchos males que generó, provocó la ausencia de grupos escénicos forasteros. Sin embargo, de manera paralela, supuso el aumento de espectáculos propios netamente canarios en su confección en un claro deseo de esparcir y ocupar el tiempo libre de la sociedad isleña. Todo ello se puede percibir en el documento número 17 que incluimos en el anexo. Estamos convencidos que la visibilidad de esta tendencia que el presente análisis ha dado a conocer se complementaría en el futuro con un estudio pormenorizado del total de producciones propias y foráneas realizadas durante el siglo XX en Gran Canaria.

Ahora bien, y a tenor de nuestro objeto de estudio, esta realidad fue vital para que un número importante de artistas plásticos fueran escogidos y decidieran confeccionar y diseñar escenografías teatrales al ser considerados los responsables únicos de los espacios escénicos. Ello explicaría las numerosas veladas teatrales que la *Sociedad Amigos del Arte de Néstor de la Torre* organizó durante los años en que transcurrieron la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial. En sus diez años de vida hemos podido contabilizar que durante 1936 y 1939 los estrenos y reposiciones de sus espectáculos superaron el número diez, cifras bastantes elevadas en comparación con los habidos en los años precedentes.

En relación con lo tratado, la única utilización e instrumentalización política que hemos podido testimoniar de los montajes y, en consecuencia, de la práctica escenográfica tiene lugar precisamente durante el marco cronológico en el que transcurrió la fratricida contienda y los primeros años de posguerra, lo que coincide con los espectáculos que organizó la mencionada sociedad.

Esta institución, pese a estar compuesta por individuos burgueses, muchos de los cuales eran simpatizantes de la República y de las tendencias de izquierdas, continuó sus actividades durante el período bélico ya que en Canarias nunca existió una guerra real, pues desde el pronunciamiento el Archipiélago quedó completamente bajo el influjo de los militares del Bando Nacional. En realidad, estos controlaron desde el principio todos los órganos de poder e instituciones, así como el conjunto de la sociedad canaria. De tal forma, la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre* quedó bajo su dominio como se atestigua en los homenajes o el destino de las recaudaciones de los distintos espectáculos que celebraron durante ese período. En 1936, la sociedad organizó una producción denominada *Espectáculo Patriótico* en honor y beneficio del Ejército español; en 1937, repuso *La Sirena Varada* y estrenaron *Una noche romántica y la Verbena de la Paloma,* cuyas recaudaciones se destinaron a comedores sociales, enfermos de tuberculosis, a la Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS y nuevamente al ejército. En 1938, estrenaron *La Gran Fiesta Pascual de la Isla*, *Tararí* y *Arlequín, mancebo de botica*, destinándose los fondos recaudados para los niños pobres de la ciudad y la Casa del Niño y Huérfanos de la Armada. En 1939, repitieron *La Verbena de la Paloma* en conmemoración del alzamiento militar. Y, en 1940, repusieron parte de *La*

Bohème y Madama Butterfly en honor homenaje al Ministro de Guerra del gobierno de Franco, José Enrique Varela Iglesias.

La contrapartida a esta situación se encuentra en que en su seno se desarrollaron toda una serie de propuestas escénicas que, tanto desde el punto de vista escenográfico como de la concepción y planteamiento de los montajes, eran continuadoras de las tendencias vanguardistas que se habían ido gestando en los últimos años. En otras palabras, la sumisión de la sociedad implicaba al mismo tiempo que se convirtiera en un espacio libre para la experimentación entre distintos artistas sin precedentes ni parangón en los mismos años en el resto de España que se encontraba sumida en el caos de la contienda.

Lógicamente, la participación y aceptación de la nueva situación sirvió para que muchos de manera pública acataran el nuevo orden; como es el caso de Felo Monzón y Santiago Santana, quienes, cercanos a la causa republicana, fueron detenidos y procesados por las autoridades militares (aunque corrieron distintas suertes). Sus colaboraciones con los *Amigos del Arte* como responsables de los aspectos escenográficos (uno de los primeros encargos tras sus respectivos procesos), implicaba, además de beneficios económicos en los duros momentos de la posguerra, el reconocimiento del nuevo Régimen y el intento de disipar cualquier sospecha de enemigos del mismo que pudiera existir. Se explica porque cualquier acto escénico era una actividad pública y notoria que genera cierta repercusión social dependiendo de su naturaleza. De modo que, si aquellos participaban de manera libre en propuestas escénicas incentivadas y producidas por el nuevo orden, como eran las de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre*, daban a entender *ipso facto* que eran partidarios y afines a la nuera realidad.

Similar caso es el de Juan Ismael, también acusado y depurado por los militares y condenado al destierro en Canarias ya que se encontraba en Madrid cuando sufrió el envite de la justicia. El mismo año de su llegada a Tenerife, donde se asentó a su vuelta, participó en el montaje de *El hombre que volvió* de Pedro Pinto de la Rosa, estrenado en 1944, probablemente por el mismo motivo que sus compañeros de estudios.

Pese a estas circunstancias, no hemos hallado ninguna propuesta escénica que fuera víctima de la censura o de la prohibición por parte de los responsables del Bando Nacional

en Gran Canaria. La única obra que parece ser que se prohibió fue el drama *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, pero llegó a representarse a modo de ensayo y con la presencia de público en plena contienda. Resulta curioso la permisividad con la que contaba la sociedad, pues no fue la única vez que recurrieron a la obra del escritor granadino, ya que en ocasiones recitaron algunos textos de su *Romancero Gitano* como lo atestiguan los programas de mano, y hasta llegaron a representar actos y número con contenido erótico.

Es interesante también comentar que durante la etapa franquista, considerado un momento de crisis de nuestra historia, donde se cortaron y coactaron las voluntades de los españoles, se potenció un importante número de espectáculos en las que se mantuvo el recurso de la colaboración de los pintores con el teatro, tanto por los mismos que ya la habían desarrollado con anterioridad como por nuevos creadores. Tampoco durante este tiempo hemos documentado ningún espectáculo que fuera prohibido por la censura (salvo cuando se quiso montar *Ceremonia para un negro asesinado* de Fernando Arrabal con escenografía de Dámaso, mas se representó a modo de ensayo). Aunque lo cierto es que a partir de los años cincuenta la supervivencia de El Museo Canario supuso la existencia de un espacio libre de cualquier control debido a su adscripción al CSIC, que favoreció no solo la experimentación y debate sobre la figuración y abstracción en la plástica, sino también el desarrollo de una serie de obras teatrales de autores contemporáneos no habituales en los circuitos oficiales comerciales en el que participaron pintores vinculados con la vanguardia como responsables.

Finalmente, en esta relación entre política y escenografía que hemos evidenciado a lo largo de la investigación, también merece que destaquemos tan solo en dos ocasiones alguno de nuestros artistas tuvieron un cargo público oficial para emprender sus tareas escenográficas: como fueron Manuel López Ruíz, cuando fue nombrado en 1896 por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife como pintor escenógrafo de la ciudad, el primero de toda nuestra historia; y Ramón Sánchez Prats, durante la presidencia del Cabildo Insular de Gran Canaria de Pedro Lezcano (1991-1995), fue nombrado durante un tiempo como responsable del área de Escenografía.

Evidencia del rico patrimonio escenográfico y figurinista en las colecciones artísticas canarias

El conjunto de estudios y bocetos de escenografías y figurines, así como de fotografías, que hemos incorporado y reunido -hasta entonces de carácter inédito-, en nuestra investigación, han sido esenciales para certificar el fenómeno de los pintores en el teatro en el marco espacial y temporal establecido y constituye un esfuerzo de recopilación, hallazgo y estudio que estimamos que no se había realizado anteriormente en la Historiografía artística española y canaria. El acceso a este material ha sido posible tras la consulta en museos y archivos de carácter público, así como resultado del acceso a distintas colecciones particulares, tanto de carácter familiar como de artistas.

Por un lado, en el caso de las instituciones públicas, la presencia de estas manifestaciones constituyen de manera generalizada una mínima parte del conjunto de obras artísticas que albergan. Prueba de ello, son los figurines de Luis de la Cruz Ríos de la Biblioteca Nacional de España; los estudios de escenografías de Benito Pérez Galdós de la Casa-Museo Pérez Galdós y de la Biblioteca Nacional de España; el boceto de escenografía de Arturo Eusevi del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; las fotografías de los montajes del *Teatro Insular de Cámara*, los decorados de los montajes de Trini Borrull y el boceto de escenografía de Felo Monzón de El Museo Canario; los bocetos y estudios de escenografías y fotografías de los mismos de Carlos Morón de la Casa-Museo León y Castillo y de la Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; las fotografías de Antonia Mercé *La Argentina* de la Fundación March; las fotografías de las producciones madrileñas de Ramón Sánchez Prats del Centro Documentación Teatral; los dos estudios de escenografía Néstor Martín-Fernández de la Casa-Museo Tomás Morales, así como sus trajes y fotografías de sus espectáculos del Museo Nacional del Teatro; y la documentación relacionada con la Película *Tirma* custodiada en el Archivo General de la Administración.

Por el otro, las colecciones privadas a las que hemos podido acceder, tenían como denominador común el pensamiento generalizado de que los materiales que nos

permitieron consultar no presentaban ningún interés para la comunidad científica. Resulta lógico considerar que, tras la existencia de este estudio, dicha consideración debe cambiarse. Pese a esta circunstancia, podemos afirmar que el peso de las fuentes artísticas procedentes de esta vía es importantísimo como lo verifica el alto número de bocetos y de estudios de escenografías y figurines añadidos. Destacamos las colecciones de los artistas Fernando Álamo, Manolo González, Pepe Dámaso y Ángel Colomina; las colecciones particulares Calvo Hernández, Godoy Barroso, Mateo Flandorfer-Borrull y Marta Bolaños; y el archivo privado de la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*.

La explicación al mayor peso de nuestras fuentes artísticas en manos privadas que en espacios públicos puede radicar en que durante mucho tiempo los bocetos de escenografía y figurines no se consideraban piezas artísticas, sino meras instrucciones. Por ello, su conservación no era relevante más allá de un recuerdo personal. Con todo, recordemos que la preocupación por parte de los investigadores e instituciones museísticas a estos aspectos ha sido bastante reciente, como se justifica en el estado de la cuestión sobre nuestro objeto de estudio que realizamos en la introducción, lo que seguiría justificando esta triste realidad.

Sin embargo, en este entramado hemos encontrado una feliz singularidad que consideramos debe constar en estas conclusiones debido a su relación directa con nuestro análisis. Durante los meses de enero y marzo de 2015 llevamos a cabo una estancia de investigación en el Museo Néstor. En este tiempo logramos confeccionar una completa catalogación e inventariado de su colección teatral, hasta entonces inexistente, compuesta por 140 bocetos y estudios de escenografías y figurines, 42 fotografías, 20 trajes teatrales y el decorado teatral correspondiente a *La verbena de la Paloma* de 1937. Estos datos convierten a esta pinacoteca en una de las más representativas en Europa en relación con un artista protagonista de la renovación escenográfica que se experimentó en el primer tercio del siglo XX ya que conserva evidencias prácticamente de toda la producción escénica de Néstor.

Cabe destacar que de las ciento cuarenta escenografías, figurines y los estudios que hemos documentado, tan solo cuarenta y cinco de ellas son totalmente inéditas y las restantes, un total de noventa y cinco, han sido publicadas en la obra del primer director del Museo

Néstor de 1995. Pero no todas ellas han sido analizadas ni contextualizadas, lo cual ha sido nuestro objetivo en el presente escrito así como en el artículo que publicamos en la revista *Anuario de Estudios Atlánticos* en 2017.

Por tanto, el estudio de las relaciones de los pintores con el mundo del teatro mediante la creación de escenografías teatrales ha puesto al descubierto toda una serie de piezas artísticas, localizadas tanto en colecciones públicas como privadas, nunca antes tenidas en cuenta que constituyen elementos básicos para ser conscientes de la multidisciplinaridad artística que desempeñaron los artistas plásticos y conocer la realidad escénica de Gran Canaria durante los siglos XIX y XX. Ello implica la necesidad de divulgar y conservar los bocetos escenografías, los figurines, los decorados, los trajes teatrales y las fotografías que hemos compilado ya que ejemplifican una realidad de nuestra cultura desconocida y que como historiadores del arte estamos obligador a dar a conocer y divulgar al conjunto de la sociedad.

El tratamiento de la escenografía en la prensa es marginal

La lectura y análisis de la prensa ha supuesto un valor fundamental a lo largo de la realización del presente escrito ya que nos han proporcionado una serie de informaciones vitales a la hora de ubicar cronológica y espacialmente y de identificar a los artistas que participaron en los distintos montajes.

La puesta en marcha de una obra de teatro, danza u ópera producida por capital económico y humano canario se consideraba un hecho que generaba una gran expectación de los medios de comunicación grancanarios en los dos siglos pasados. Aunque no hemos hallado ninguna revista dedicada de forma exclusiva a las artes escénicas, desde la decimonovena centuria hasta la actualidad, la prensa diaria asumió la misión de divulgar todas las noticias que generaba el proceso creativo de los espectáculos. De tal manera, encontramos un alto porcentaje de notas de prensa, entrevistas, críticas, autocríticas, programas y hasta la reproducción ocasional de algún boceto escenografía y figurín sobre los distintos eventos escénicos que se organizaron.

A pesar de esta feliz coyuntura, la atención a la escenografía y los escenógrafos es bastante reducida en comparación con la masiva dedicación que otorgan a otros elementos

y agentes artísticos, como los dramaturgos, compositores, coreógrafos, directores e interpretes. Las críticas vertidas sobre los espectáculos del pasado, firmadas de manera estable por Bambalina, Antonio Cillero, Martín Codax, Martín Moreno, José Antonio Cubiles, Agustín Quevedo y otros muchos autores, se despreocuparon por la reflexión de los decorados o trajes más allá del mero reconocimiento del autor y de la valoración basada en sus gustos personales y que incluían en el último párrafo de sus textos. De esta forma, ratificamos la hipótesis sobre **la discriminación de escenografía en las fuentes hemerográficas** porque de manera generalizada no hallamos en ellas descripciones ni reflexiones sobre los espacios escénicos

No obstante, nos hemos topado con una serie de excepciones que, entre los muchos datos recopilados, nos han permitido conocer qué tipo de decorados fueron empleados, así como las concepciones que algunos de nuestros artistas plásticos profesaron a la hora de emprender sus propuestas escenográficas tras haber realizado alguna entrevista o declaración, como las que realizaron Néstor, Santiago Santana, Sergio Calvo, Carlos Morón, Pepe Dámaso y Ángel Colomina, y que hemos tenido en cuenta en los epígrafes dedicado sus respectivas figuras.

Supremacía de la escenografía teatral, seguida de las destinadas para los espectáculos líricos y finalmente para la danza

Los estudios musicológicos relacionados con el ambiente musical isleño, como los de Lothar Siemens, Rosario Álvarez Martínez o Isabel Saavedra Robaina, han evidenciado el peso de los montajes líricos, tanto operísticos y zarzueleros, en las carteleras teatrales del Archipiélago resultado de las veladas artísticas organizadas por las sociedades y del advenimiento de compañías europeas que arribaban a los puertos isleños antes de sus *tournées* en el continente americano. Por tales motivos, en los momentos de establecer las hipótesis con las que partimos nuestro proyecto doctoral, **creíamos que la mayor actividad escenográfica realizada por los artistas plásticos que formarían parte de nuestro estudio estarían relacionadas con montajes líricos.**

Sin embargo, la consulta de las fuentes artísticas y documentales y el estudio individualizado de cada una de las actividades escénicas aludidas, nos indican que esa

realidad nunca se materializó. Parece ser que las obras teatrales constituyen la primordial intervención escenográfica que los pintores grancanarios llevaron a cabo durante el intervalo temporal analizado. Se confirma esta predisposición a través del recuento numérico que realizamos de los montajes incorporados: 113 producciones teatrales; 55 líricas; 32 dancísticas; y 13 espectáculos musicales y de revista, como se pude comprobar en documento número 18 que incluimos en el anexo.

Desde un punto de vista práctico se explica esta inclinación porque la mayor parte de las intervenciones escenográficas de los pintores se materializan en producciones autóctonas sufragadas con dinero canario y confeccionadas eminentemente por un equipo humano también de origen isleño. En este sentido creemos que era más sencillo organizar propuestas escénicas de carácter teatrales ya que implicaba una mayor facilidad para los distintos intérpretes el desarrollo de las prácticas actorales antes que las dancísticas o las musicales, que requerían de unas dotes técnicas más complicadas de adquirir sin la formación adecuada. Recordemos que muchos de los interpretes que participaron en los espectáculos tratados no eran profesionales escénicos sino meros aficionados.

La mayor cantidad de escenografías para la óperas, zarzuelas y danzas que nuestros artistas confeccionaron las documentamos a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando llegaron los profesionales bailarines Trini Borrull y Gelu Barbu y cuando se creó la sociedad *Amigos Canarios de la Ópera*. El tipo de espectáculos que estos agentes promocionaron tan solo fueron posibles en el panorama teatral desde su llegada porque tenían los conocimientos y el bagaje suficientes para poder organizarlos, para solicitar el requerimiento de las personas que necesitaran y garantizar la calidad de todo el conjunto. Así que antes de su llegada era imposible la creación generalizada y constante de este tipo de producciones ya que no existió ninguna personalidad que tuviera el adiestramiento suficiente; siendo excepcionales los realizados con anterioridad debido a la presencia de celebridades con dotes artísticas, como Isabel Macario, Dalia Íñiguez, Maruca Rodríguez Lisón o Paquita Mesa.

Por consiguiente, la hipótesis inicial **queda totalmente descartada ya que las obras teatrales coparon los principales encargos escenográficos** que los artistas plásticos ejecutaron durante el período que abarcamos.

Escasa presencia de la mujer como escenógrafa

La presencia de la mujer en la creación del espacio escénico siempre ha sido minoritaria en comparación con la hombre en el panorama teatral occidental. Esta realidad no es muy distinta a la hallada en el resto de las manifestaciones artísticas. Muy a nuestro pesar, tampoco supone una excepción en el estudio elaborado ya que hemos logrado probar la hipótesis de la **exigua presencia de la mujer en el ejercicio de esta disciplina en Gran Canaria durante el siglo XIX y XX**.

En el corpus de artistas plásticos y escenógrafos incorporado durante el intervalo establecido tan solo documentamos tres creadoras: Lola Massieu, Monique Lancelot y Marie Claire Van Vuchelen. No obstante, sus apariciones en el relato construido coinciden en tres hitos que acontecieron en la segunda mitad de la centuria pasada.

Massieu, la única de origen canario, colaboró en el diseño de los decorados y del vestuario de uno de los primeros espectáculos de la compañía de ballet que el bailarín rumano Gelu Barbu estableció cuando decidió establecerse en la Isla en la década de los sesenta. Una década después, la parisina Lancelot recaló en ella y decidió tomar partido por la nueva compañía que había creado Lorenzo Godoy, resultado de la escisión que experimentó la anterior, cuando en su primera presentación pública decidió diseñar la escenografía y el vestuario de uno de los actos. Por su parte, Vuchelen, en 1998, logró una las máximas aspiraciones que creadores que la precedieron demandaron en multitud de ocasiones: la creación del primer taller de escenografía con vocación estable. Su apertura tuvo lugar en el contexto de los festivales de ópera que la asociación *Amigos Canarios de la Ópera* organiza desde 1967, donde la escenógrafa se convirtió en la primera directora con un equipo inicial de diez personas bajo su cargo que se dedicaron a la confección del decorado y el vestuario de tres de los cuatro títulos del Festival celebrado en 1999.

Antes que ella, Mario Vanarelli, Ángel Colomina y Ramón Sánchez Prats enunciaron de manera reiterada las ventajas que suponían la constitución de un taller destinado a la confección de decorados. Estas son fundamentalmente económicas, ya que abarataba los costes e inversiones que implicaba la importación de decorados que predominaban en en

las producciones organizadas por ACO, una de las pocas actividades escénicas estables que se celebra anualmente hasta nuestros días.

Por todas estas razones, podemos ratificar que aunque la participación de la mujer como escenógrafa sea limitada, su comparecencia tiene lugar en momentos de gran significancia en el ambiente teatral analizado. No será hasta el presente siglo XXI cuando aumente exponencialmente su incorporación en distintas actividades escénicas, tanto teatrales como cinematográficas, y logrando, además, el reconocimiento nacional.

Fin del fenómeno de los pintores en el teatro

La concreción espacial y temporal establecida en la investigación desarrollada ha posibilitado que podamos establecer la delimitación final del fenómeno de los pintores al teatro puesto que toda la documentación cotejada responde a la hipótesis en la que indicamos que **a finales del siglo XX se produce el agotamiento progresivo de la participación de los artistas plásticos en los montajes escénicos**.

La escasa colaboración de nuevos y jóvenes pintores apenas tiene lugar en el mundo del teatro en el último tercio de la centuria pasada, aunque continúan personalidades procedentes de generaciones anteriores, como Pepe Dámaso, que puntualmente desarrollaron esta faceta.

Los fundamentos que argumentan esta nueva realidad son variados. Por un lado se encuentra la especialización artística que en los últimos tiempo se ha fomentado en los distintos centros de enseñanza españoles. Aunque esta tendencia puede ser común a todos los campos profesionales, desde nuestra perspectiva, supuso que la experimentación creativa se haya limitado a los campos concretos de cada artista y no entre distintas ramas. De modo que el pintor o escultor fija sus reflexiones y concepciones en el campo en el que se han formado previamente ya que los planes estudios actuales son específicos y no dan cabida a la interacción entre las artes.

Por otro lado, la tardía creación de estudios exclusivos desde diferentes niveles de la práctica de la escenografía y del figurinismo en España ha fomentado que esta disciplina haya adquirido un mayor respeto y consideración puesto que su desarrollo es

generalmente fomentado por artistas preparados. En este sentido, la constante evolución tecnológica que ha experimentado el teatro y, en concreto, la escenografía, en los últimos años evidencia que su ejercicio debe ser ejecutado por creadores del espacio escénico conocedores de las más modernas y últimas técnicas y recursos relacionadas con los espacios escénicos. Por ello el pintor sin la formación adecuada ya no puede enfrentarse a la creación de la escenografía puesto que el telón pintado ya no es suficiente en la producciones actuales donde se requiere de una serie de procedimientos que no se adquieren sin la debida preparación. Conviene subrayar que las trayectorias de los escenógrafos y figurinistas de origen canario que en la actualidad desempeñan estas labores, como Paco Delgado, Tatiana Hernández, Carlos Monzón o Yaiza Pinillos, entre otros muchos, que hemos incluido en el séptimo capítulo ejemplifican todas estas cuestiones.

Con todo, también debemos de tener en cuentas el predominio en las carteleras de los últimos años de los principales teatros de Gran Canaria, como el Teatro Pérez Galdós o el Teatro Cuyás, de producciones foráneas en detrimento de las propias. Sus llegadas son favorecidas porque tienen lugar en un período estable desde el punto de vista político y económico que permiten el trasiego de compañías teatrales, dancísticas, líricas y musicales, a diferencia de los años en los que transcurrió la Guerra Civil Española o las primeras décadas del Régimen de Franco, donde el cierre de los puertos y el aislamiento internacional impidió su desembarco en las Islas.

En definitiva, todas estas razones ponen en relieve la ausencia de los artistas plásticos en el panorama escénico actual y, por en ende, certifica que el final del fenómeno establecido por Denis Bablet; limitación que hasta el momento no ha sido evidenciada por ninguno de los investigadores que nos precedieron ya que sus estudios presentan toda una serie de concreciones que no han permitido analizar toda su práctica a lo largo de todo el siglo XX.

Los artistas plásticos grancanarios decidieron también experimentar con el mundo del celuloide

El nacimiento del cine supuso una revolución que lo convirtió en una de las principales manifestaciones artísticas del siglo XX. Desde su aparición se convirtió en un foco de atracción para el conjunto de la sociedad europea y, en concreto, para los creadores que fueron capaces de recurrir a él en su búsqueda de nuevas formas de representación y comunicación.

El octavo y último capítulo de nuestra investigación logramos ratificar que el arte cinematográfico y los artistas plásticos grancanarios mantuvieron vínculos creativos que, en última instancia, se reflejaron en toda una serie de huellas y de influencias reciprocas. Es cierto que no es la principal manifestación escénica con la que experimentaron, pues esta la constituye la escenografía teatral, como bien hemos comprobado. Quizás no prosperó debido a la ausencia de una industria fílmica fuerte y consolidada en el territorio isleño o la falta de formación a la hora de utilizar los instrumentos que construyen cine.

En cualquier caso, la mayor parte de las personalidades que decidieron experimentar con este medio habían diseñado y confeccionado decorados para espectáculos teatrales en un primer momento; y, además, tenían fuertes conexiones con la plástica. De este modo se produjo en Gran Canaria una confluencia creativa y reciproca entre distintas ramas en el que los medios de la pintura, el teatro y el cine se fusionaron con la finalidad de buscar nuevas formas de intercambios.

Con todo ello, se repitió una tendencia que había sucedido en Europa con anterioridad en el que los primeros agentes cinematográficos eran originarios del mundo teatral. En nuestro caso se manifiesta la peculiaridad de que se mantuvo esta inclinación de manera constante durante la centuria pasada.

Aunque no encontramos extensas filmografías, de manera común cada creador que intervino en este medio coincidió en el tiempo en hitos fundamentales de la Historia del cine y decidieron enfrentarse a él sin conocimientos previos. Monzón Grodona en *La hija del mestre* se ubica en el proceso intermedio en el que intentaba establecer la sonoridad en las distintas películas; Calvo y Morón en *Tirma* en la inclusión del color; y Dámaso

en su utilización como lenguaje para denunciar de manera narrativa las miserias de la sociedad. Cabe destacar que contaron siempre con agentes profesionales que sirvieron que les hicieron contemplar que la creación de películas no tenía nada que ver con el teatro.

En resumidas cuentas, el análisis realizado supone la superación de la hipótesis de **la relación de los artistas escenógrafos con el séptimo arte** puesto que da respuesta a que la inclusión de los pintores en el cine se fraguó porque de manera previa habían tenido contacto con el mundo del teatro. Reconocían que el medio fílmico recogía parte de los elementos que provenían del medio teatral, como la existencia de un equipo interpretativo, la preocupación por la iluminación o la necesidad de contar un relato. Mas nunca se erigió como el principal nexo entre las artes plásticas y las artes escénicas ya que la disciplina de la escenografía, debido a su tradicional consideración creativa similar a la pintura, fue la que se alzó con tal propósito.

Paralelismos entre la realidad escénica grancanaria con el resto del contexto europeo

Todos los elementos que forman parte de la cultura canaria son reflejo de lo que sucede en la Península española. Esta circunstancia es indiscutiblemente extensible al resto de las esferas. Sin embargo, la lejanía que conlleva el entorno isleño, así como su concepto de territorio fragmentado, implica que las reglas, los hábitos, las normas y las instituciones que rigen nuestras vidas presenten toda una serie de singularidades. Esta es una premisa que justifica gran parte de los estudios relacionados con el pasado de Canarias, pues el tratar de entender y dar respuestas a las preguntas sobre qué, dónde, cuándo, cómo y por qué de los hechos que ocurrieron supone la constante confirmación de esta particularidad.

La investigación que hemos llevado a cabo no es una excepción. La posición estratégica del archipiélago ha implicado que sus escenarios hayan sido pisados por personalidades de primera categoría de la escena española que antes de sus giras en los territorios americanos llegaban a las Islas. Prueba de ello son las actuaciones de María Guerrero, Roberto Stagno, Enrique Borrás, Pepe Rumeu, Irene López Heredia, Margaria Xirgú o

Encarnación López *La argentinita,* entre otros muchos. Pero también han habido producciones promovidas por agentes artísticos canarios que han hecho las delicias del público asistente. Estos, y en concreto los decorados y vestuarios que en ellos se usaron, constituyen los primordiales objetos de estudios del trabajo que hemos realizado y que nos ha permitido afirmar la hipótesis de que **la escenografía canaria ha sido un reflejo de la española y que sus innovaciones y renovaciones llegaban con retraso con respecto a lo que acontecía en la península y el resto de Europa**. No obstante esta afirmación debe tomarse con cierta precaución porque caben numerosos matices que evidencian que dicho retraso es relativo y que depende del momento y de la personalidad creadora de cada caso.

Por ejemplo, la obra *Interior*, de Maurice Maeterlinck, se estrenó en París en 1895, en Cataluña en 1899 y en 1907 en Gran Canaria. Este montaje fue el primero en el que Néstor Martín-Fernández de la Torre participó de manera profesional. Ello supone el inicio de la renovación escenográfica en dicho lugar ya que se trataba de un pintor que se circunscribía en la estética del simbolismo, como lo prueban las fechas de sus obras pictóricas. Pero es cierto que la carrera escénica de Néstor continuó en Madrid y en París, donde se convirtió en uno de los protagonistas de la modernización teatral española y europea tras sus participación en los espectáculos donde compartió cartel con el matrimonio Martínez Sierra, Manuel Falla, Pastora Imperio y Antonia Mercé.

Aunque encontramos colaboraciones puntuales entre pintores y espectáculos teatrales, encabezadas por Suárez León, Massieu y Matos, Brito o Hurtado de Mendoza, que colaboraron con la ruptura de los decorados ochocentistas, la real consolidación de la vanguardia sobre los escenarios grancanarios comenzó a partir de 1932 cuando Felo Monzón participó en *La zahorina* con una puesta en escena en el que planteó el lenguaje de la Escuela Luján Pérez. A partir de entonces se generalizó la presencia de los artistas plásticos grancanarios adscritos a las corrientes renovadoras en el teatro.

Muchos de ellos fueron demandados por la actriz, coreógrafa y directora Paquita Mesa, quien se rodeó de artistas para crear espectáculos originales desde todos los puntos de vista al recurrir agentes artísticos genuinos que se encargaban de los distintos elementos que lo conforman (libreto, decorados, vestuario, música e interpretación); y en los que

ella era la auténtica protagonista y uno de los principales reclamos. Esta práctica la desarrolló fundamentalmente entre 1938 y 1944 y con el apoyo de la *Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre.*

Es bastante claro que esta concepción de los espectáculos, y la presencia la generalización del fenómeno de los pintores como responsables de los decorados, es resultado de la directa influencia que supuso la llegada definitiva de Néstor en 1934, quien conocía de primera mano esa manera de crear espectáculos tras su colaboración con *La Argentina.* El ejercicio de su influjo habría sido posible porque llevó el control de la dirección y de la escenografía de la mayor parte de las producciones que la anterior sociedad promovió entre 1934 y 1938, el año de su muerte.

En Europa, la llegada de los pintores vanguardistas a los escenarios puede encuadrarse en la segunda década del siglo pasado, siendo la intervención cubista de Pablo Picasso en *Parade* (1917) para los *Ballets Russes* una de las más significativas intervenciones. Esta compañía, liderada por Serguéi Diáguilev, disfrutó de una cronología entre 1909 y 1929 y supuso la primera que empleó el método creativo de contar con pintores adscritos a las corrientes renovadoras y con diferentes agentes creativos para que se hicieran cargo de las distintas partes de un espectáculo resultado de las ideas wagnerianas de arte total. Ello la convirtió en la abanderada de la renovación escénica que se experimentó desde prácticamente su fundación en toda Europa. Desde entonces, y debido a su éxito, se sucedieron nuevos grupos en todo el continente que reproducían este mismo esquema. En nuestro país por ejemplo documentamos las experiencias iniciadas en 1913 por *L'Escola Dramàtic* de Adrià Gual; el *Teatro del Arte* Gregorio Martínez Sierra, que tuvo una vida limitada a casi una década entre 1916-1925; el grupo universitario de *La Barraca* de Federico García Lorca (1932-1936); o los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé, creados aproximadamente entre 1927 y 1936. En el caso de Gran Canaria, la etapa de Mesa en la *Sociedad Amigos del Arte de la Torre* a partir de 1938 reproduce el esquema de estas nuevas compañías.

Todo ello evidencia que las innovaciones escenográficas españolas estuvieron a la cola de lo que sucedía en el continente ya que simplemente reproducían fórmulas. En esta realidad, el análisis realizado nos indica que Gran Canaria no fue excepción en el resto

del país. La consolidación del fenómeno de los pintores no llega hasta la década de los treinta, por lo que el retraso en años es evidente con respecto a los ambientes escénicos peninsulares y europeos, pero desde un punto de vista contextual se encuentran en el mismo momento histórico.

Otra demostración de retraso con respecto al resto de España y de Europa, pero dentro del mismo contexto, tiene lugar en el segundo momento de renovación escenográfica a partir de los sesenta y setenta, que coincide en la aportación escenográfica de Pepe Dámaso. Sus propuestas introdujeron de una serie de elementos no tradicionales sobre la escena grancanaria, como estructuras de hierro, planchas metálicas, palés de maderas, proyecciones de diapositivas o reproducciones fotográficas. Fueron soluciones que nunca antes fueron planteadas de manera directa y sin artificios sobre los escenarios grancanarios y que eran resultado de sus viajes, sus lecturas y sus contactos con distintas personalidades del mundo teatral.

De modo que Dámaso puede considerarse la aportación canaria a la renovación escenográfica que tuvo lugar en España ya que sus soluciones responden al mismo espíritu de transformación que las puestas en escenas realizadas por Víctor María Cortez, Paco Nieva o Manuel Mampaso durante los años señalados.

Aunque no debemos olvidar que sus soluciones escenográficas mantienen un cierto retraso. Por ejemplo, Cortezo utilizó el mimbre, material no habitual en la escenografía, en el montaje de *El baile de los ladrones* en 1960 y en 1968 Nieva utilizó un buey muerto y abierto en canal en la producción de *Marat-Sade*. Por su parte, Dámaso utilizó las estructuras de hierro y las planchas de metal como elementos escenográficos en su ópera de *Otello* y en sus ballets coreografiados por Gelu Barbu que se estrenaron en 1972. Además, llegó a recurrir a un carnero degollado en 1979 en *Requiem para un absurdo*.

Por el contrario, encontramos una tardanza clara en la relación de los pintores con el ballet. Es cierto que Néstor trabajó en los ballet de Antonia Mercé, pero ello sucedió en teatros europeos. En Gran Canaria debemos esperar hasta la llegada de Trini Borrull, Gelu Barbu y Lorenzo Godoy, para que los artistas plásticos experimenten y formen parte de producciones dancísticas. Sus intervenciones se enmarcan entre 1956, cuando

documentamos la primera colaboración de Santiago Santana para uno de los festivales de danza de la bailarina, y 1985, momento en que Fernando Álamo realizó los decorados para el *Homenaje a Godoy* tras su desaparición. Entre ellos se encuentran Jesús Arencibia, Lola Massieu, Pepe Dámaso, Mario Antígono y Monique Lancelot. Probablemente esta tardanza se deba a la inexistencia anterior de ningún profesional capaz de liderar producciones de este tipo. Pero resulta igualmente curioso su tardío desarrollo en comparación con el contienen europeo, donde estos espectáculos lideraban las innovaciones escénicas, como lo atestigua la compañía rusa de Diáguilev. En cualquier caso, fueron en estas participaciones donde se desarrollaron gran parte de las propuestas renovadoras, como las de Dámaso o Álamo.

Con todo, la presencia de la mujer como escenógrafa es también bastante tardía. En el primer tercio del siglo XX Maruja Mallo, Sonia Delaunay, Aline Berstein, Natalia Goncharova o Alexandra Ekster ya habían creado y reflexionado de manera escrita sobre la creación escenográfica y fugurinista en las primeras décadas del siglo XX. Pero no es hasta 1971 cuando aparece Lola Massieu en nuestro relato, convirtiéndose desde entonces en la primera que realiza una puesta en escena en Gran Canaria según los datos manejados.

Por tanto, el análisis realizado implica que las prácticas escenográficas grancanarias reproducen los esquemas que tienen lugar en el resto de España. No se halla ningún momento en el que la escenografía canaria aporte valores nuevos a la renovación escenográfica española o europea, sino que sigue las premisas, con cierta dilación, que suceden en el territorio peninsular y que a su vez provienen del resto de Europa.

Las únicas excepciones en todas estas aseveraciones que hemos podido atestiguar se encuentran en la inclusión del lenguaje de la Escuela Luján Pérezen en los decorados teatrales, que constituye la única reflexión escénica propia que encontramos, aunque parta de la trasposición de la pintura sobre el escenario. También lo es que **las acotaciones de los dramaturgos constituyen una limitación para los pintores** a lo largo de todo el siglo XX, lo que nos faculta para corroborar otra de las hipótesis planteadas.

Numerosas producciones propias realizadas se basaron en dramas escritos por autores canarios, como Tomas Morales, Leoncio Rodríguez, Domingo Doreste u Orlando Hernández, que a su vez llevaron a cabo la dirección; lo que obligó a los pintores a seguir sus indicaciones ya que ellos querían ver sobre el escenario las historias tal cual las habían creado e imaginado. Sin duda, ello limitó en gran medida la labor de los artistas plásticos. Pero también nos muestra la ambigüedad de la figura en la dirección teatral, pues hasta la segunda mitad del siglo XX encontramos a dramaturgos que ejercen esta labor sin tener en cuenta que su misión es la de recurrir a aquellos elementos necesarios para la representación del drama.

De acuerdo con lo expuesto, en términos globales, la investigación efectuada ha supuesto la primera materialización de una parte bastante importante de la Historia de los espectáculos grancanarios desde mediados de la decimonovena centuria hasta finales del siglo XX. Aunque ha habido estudios parciales, hasta el momento no se había planteado un análisis de las producciones propias en el que se tuvieran en cuenta las obras teatrales, la danza y los espectáculos líricos como el que nosotros hemos esbozado.

Sin embargo, el punto de vista desarrollado a lo largo de los capítulos escritos se ha centrado esencialmente en una parte bastante concreta de los mismos, como han sido los decorados, el vestuario y sus creadores. No obstante, consideramos que es necesario el estudio de este pasado desde otras perspectivas, ya sea desde el punto de vista de las producciones foráneas, la interpretación, la dirección, la gestión y la política empleada en los distintos montajes, para completar la Historia de los espectáculos grancanarios y, en general, de toda Canarias. Junto a todo ello, desde nuestra óptica, todavía queda pendiente cómo los artistas plásticos y escenógrafos del resto de las Islas se enfrentaron a la creación del espacio escénico, así como los paralelismos entre ellas y entre el continente europeo. De esta manera, confiamos que el estudio emprendido incentive nuevas investigaciones y nuevas vías que creemos fundamentales para alcanzar una visión completa e integral de nuestro pasado escénico.

Concluyamos, finalmente, que el relato científico creado de manera transversal, riguroso y contrastado en la relación de los pintores grancanarios con el teatro, la danza y los espectáculos líricos, mediante la creación de escenografías y figurines, ha contribuido a

una nueva visión sobre la creación artística canaria. Estimamos que esta nueva perspectiva sobre los creadores permita comprender de una manera más profunda las transformaciones en las dinámicas que se sucedieron en el arte canario y español del siglo pasado al evidenciarse una mayor interdisciplinariedad de la que hasta ahora se había considerado.

Por consiguiente, esperamos que la investigación *¡Pintores a escena! La aportación de los artistas plásticos a la creación escenográfica en Gran Canaria durante los siglos XIX y XX* haya cubierto importantes vacíos en la Historiografía artística canaria y española; así como logrado una mayor presencia de estas prácticas en los futuros discursos históricos-artísticos. Consideramos, en definitiva, que hemos conseguido poner en valor una parte importante de nuestro patrimonio, conservado tanto en manos privadas como en instituciones públicas, valorado, hasta ahora, de escasa significación. En consecuencia, nos congratulamos de haber podido arrojar algo de luz a la todavía incompleta Historia de la escenografía española.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos, bibliotecas, colecciones, museos y recursos digitales consultados

Archivo Amigos Canarios de la Ópera
Archivo digital de fotografía histórica de Canarias de la FEDAC
Archivo General de la Administración
Archivo Personal de Saulo Torón
Casa de Colón
Casa-Museo León y Castillo
Casa-Museo Pérez Galdós
Casa-Museo Tomás Morales
Centro Atlántico de Arte Moderno.
Centro de Documentación Teatral
Colección del arquitecto Ángel Colomina
Colección del artista Fernando Álamo
Colección del artista Manolo González
Colección del artista Pepe Dámaso
Colección particular Calvo Hernández
Colección particular Godoy Barroso
Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull
Colección particular Marta Bolaños
Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado
Biblioteca de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid
Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid
Biblioteca de Humanidades Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Biblioteca del TheaterMuseum de Viena
Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Biblioteca Insular de Gran Canaria
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria

Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El Museo Canario

Institut del Teatre

Legado en línea de Antonia Mercé "La Argentina" de la Fundación Juan March

Memoria Digital de Canarias

Museo Nacional del Teatro

Museo Néstor

Portal Digital Jable

Red Digital de Colecciones de Museos de España

Hemerografía

<<¿Llegará a organizarse una agrupación lirica local?>> (18-03-1955). *Diario de las Palmas*, p. 5.

¿Por qué no un festival folklórico en el Estadio Insular? (10-07-1977). *El Eco de Canarias*, p. 13.

<<¿Se disuelve el Ballet Las Palmas?>> (08-12-1977). *El Eco de Canarias*, p. 30.

<< 60º aniversario del Museo Canario>> (15-06-1940). *Falange,* p. 3

<<Academia de Bellas Artes de la Provincia de Canarias>> (28-11-1855). *Eco del Comercio. Periódico de progresos morales y materiales*, p.1.

<<Acontecimiento artístico. Próxima representación de Carnavalada>> (11-12-1934). *Hoy*, p. 3.

<<Actividades de Trini Borrull>> (22-08-1972). *La Provincia,* p. 12

<<Acto en el Pérez Galdós>> (23-11-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Acto patriótico en el Pérez Galdós en la noche del sábado de homenaje al Ejército Salvador de España>> (14-09-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<Actuación del Ballet Contemporáneo y la Escuela de Danza de Lorenzo Godoy>> (24-06-1984). *La Provincia*, p. 10.

<<Actuación del ballet de Trini Borrull en el Galdós>>. (22-03-1972). *El Eco de Canarias*, p. 30.

<<Actuación del TEU en el Museo Canario>> (02-04-1959). *Falange*, p. 3.

<<Al poeta Alonso Quesada>> (07-03-1941). *La Provincia*, p. 5.

<<Al solucionarse los problemas de su financiación. Habrá Festival de Ópera de Las Palmas>> (22-12-1987). *Canarias7*, p.15.

<<Alfredo Kraus y Sergio Calvo triunfadores en Lucia>> (29-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 24.

<<Algunas referencias sobre un gran espectáculo teatral próximo a representarse>> (06-11-1944*). La Provincia*, p. 3.

<<Anoche en el Galdós. Un éxito de Arte>> (24-07-1938). *La Provincia*, p. 10.

<<Anoche en el Guimerá. El estreno de Carnavalada constituyó un triunfo para su autor>> (16-12-1934). *Hoy*, p. 3.

<<Anoche en el Pérez Galdós. Velada conmemorativa del 92 Aniversario del nacimiento de D. Benito>> (11-05-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Aplazamiento de Matinè Otoñal anunciado para hoy en el Pérez Galdós>> (16-11-1944). *La Provincia*, p. 6.

<<Aportación al Ballet canario>> (24-11-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 20.

<<Arte y artistas>> (01-07-1977). *ABC*, p. 38.

<<Asuntos teatrales>> (15-09-1894). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Arte escénico de primera clase>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 83.

<<Arrorró>> (21-05-1919). *El Progreso*, p. 1.

<< Arrorró. 2º Representación>> (26-05-1919). *El Progreso*, p. 1.

<<Ateneo popular>> (05-04-1928). *La Provincia*, p.1.

<<Avanzan a buen ritmo los preparativos para la puesta en escena de Marina>> (29-06-1976). *Diario de Las Palmas*, p.9.

<<Ayer se estreno La Escandalosa>> (16-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Ayuntamiento>> (09-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Ayuntamiento>> (25-10-1913). *Diario de Las Palmas*, p. 2;

<<Ayuntamiento>> (05-09-1914). *La Provincia*, p. 2.

<<Ayuntamiento>> (13-06-1914). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Ayuntamiento>> (30-01-1915). en *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Ayuntamiento>> (30-01-1915). *La Provincia*, p. 2

<<Ayuntamiento>> (03-09-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Ayuntamiento. Carnavalada en el Teatro Guimerá>> (05-12-1934). *Hoy*, p. 3.

<<Ayuntamiento. Información>> (08-11-1912). *La Provincia*, p. 1

<<Ayuntamiento. Secretaria>> (11-11-1914). *La Provincia*, p. 2.

<< Ayuntamiento. Sesión de la permanente>> (26-08-1949). *Falange*, p. 5.

<<Ayuntamiento. Sesión del miércoles>> (27-05-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Bailarines grancanarios en el Festival de Unicef>> (02-05-1978). *La Provincia*, p. 6

<<Balance teatral>> (22-12-1913). *Mercurio*, pp. 29-32.

<<Boda>> (13-07-1920). *La Provincia*, p. 1.

<< Brillante actuación del Ballet de Gelu Barbu y de la Coral Polifónica dela Caja Insular de Ahorros>> (10-06-1971). *La Provincia*, p. 6.

<<Brillante estreno de Cosi fan tutte>> (30-05-1991). *La Provincia*, p. 23.

<<Buenas perspectivas para los Amigos Canarios del Cine, Teatro y Música>> (28-07-1979). *El Eco de Canarias,* p. 7.

<<Cabildo y Ayuntamiento deben 21 millones a Los Amigos Canarios de la Ópera>> (27-12-1984). *La Provincia*, p. 5.

<<Cambios en la directiva de los Amigos Canarios de la Ópera>> (03-07-1976). *Diario de Las Palmas*, p. 9.

<<Carlos Morón. La pintura en primer lugar>> (16-06-1972). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

<<Carlos Morón expone en el Gabinete Literario>> (17-01-1941). *Falange*, p. 4.

<<Carlos Morón y Juan de la Fuente harán los decorados para la escandalosa>> (10-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p.14.

<<Cartel de ¡Qué hombre tan simpático!>>(03-06-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<< Cartel de ¡Qué hombre tan simpático! (20-06-1939). *La Provincia*, p.7.

<<Cartel de *¡Usted es Ortiz!*>> (28-09-1941). *Falange*, p.4.

<< Cartel del II Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (05-02-1969). *El Eco de Canarias*, p. 19.

<<Cartel del V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (06-02-1972). *El Eco de Canarias*, p. 27

<< Cartel del XXV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (02-02-1992). *Canarias7*, p. 27.

<<Cartel de Aída XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (07-03-1990). *Canarias7*, p. 33.

<<Cartel de Agua, Azucarillos y aguardiente, El amor brujo y otras danzas>> (12-02-1956). *Falange*, p. 2.

<<Cartel de Al llegar la primavera>> (04-04-1951). Falange, p. 5.

<<Cartel de Al llegar la primavera>> (19-04-1951). *Falange*, p. 5.

<< Cartel de Andrea Chenier para el el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>>(18-03-1984). *La Provincia*, p. 11.

<<Cartel de Arrorró>> (12-09-1934). *El pueblo vasco*, p. 5.

<<Cartel de Candilejas>> (01-03-1943). *La Provincia*, p. 6.

<<Cartel de Candilejas>> (03-04-1943). *Falange*, p.6.

<<Cartel de Candilejas>> (23-03-1943). *Falange*, p. 8.

<<Cartel de Carnavalada>> (14-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 7.

<<Cartel de Carnavalada>> (15-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 7.

<<Cartel de Carnavalada>> (15-12-1934). *Hoy: diario republicano de Tenerife*, p. 9.

<<Cartel de Cómo hormigas>> (10-12-1940). *La Provincia*, p. 4.

<<Cartel de Cómo un sueño>> (06-01-1962). *Falange*, p. 9.

<< Cartel de Después de la caída>> (07-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

<< Cartel de Don Giovanni>> (20-09-1999). *Diario de Las Palmas*, p. 109.

<<Cartel de Doña Perfecta>> (11-01-1970). *El Eco de Canarias*, p. 8

<< Cartel de El barbero de Sevilla para el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (27-02-1984). *Diario de Las Palmas*, p. 9.

<<Cartel de El camino de los Príncipes>> (17-07-1940). *Falange*, p. 4.

<<Cartel de El camino de los Príncipes>> (21-07-1940). *Falange*, p. 4

<< Cartel de El duendecillo Pif-Paf>> (16-04-1960). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<< Cartel de El encuentro y Zarandajas>> (05-05-1973). El Eco de Canarias, p. 30.

<<Cartel de El Gato y el Canario>> (31-08-1940). *Falange*, p. 4.

<<Cartel de El Gato y el Canario>> (01-09-1940). *Falange*, p. 4

<<Cartel de El Sr. De Guarisayo>> (02-07-1950). *Falange,* p. 6.

<<Cartel de El trovador para XXI Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (14-04-1988). *Canarias7*, p. 32

<< Cartel de El trovador para para el XXXII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (14-03-1999). *La Provincia*, p. 25.

<<Cartel de Estampas de Navidad>> (31-12-1953) *Falange,* p. 5.

<< Cartel del Festival de Danza de 1962>> (21-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<< Cartel del Festival de Danza de 1962>> (23-03-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Cartel del Festival Regional del Teatro Pérez Galdós >>(23-12-1934). *La Provincia*, p.3.

<<Cartel del Festival Regional del Teatro Pérez Galdós >> (25-12-1934). *La Provincia*, p. 16.

<< Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (19-12-1937). La Provincia, p.8.

<< Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (28-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1.

<<Cartel de Fiesta Pascual de la isla>>(29-12-1937). *Falange*, p. 5.

<<Cartel de Fiesta Pascual de la isla>> (30-12-1937). *Falange*, p. 5.

<Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (02-01-1938). *La Provincia*, p. 4.

<<Cartel de Gala de Danza>> (17-01-1999). *Canarias7*, p. 54.

<<Cartel de Gala Pro Unicef>> (04-05-1978). *ABC*, p. 63.

<< Cartel de Gran Velada conmemorativa del aniversario de Don Benito>> (11-05-1935). *La Provincia*, p.8.

< Cartel de I puritani para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (28-02-1991). *Canarias 7*, p. 41.

<< Cartel de Il tabarro e I pagliacci para el XVII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (12-03-1984). *Diario de Las Palmas*, p. 24.

<<Cartel de La bohéme>> (19-10-1940). *Falange*, p. 4.

<< Cartel La bohème y Madame Buterfly>> (25-04-1940). *Falange*, p. 3.

<< Cartel La bohème y Madame Buterfly>> (29-10-1940). *Falange*, p. 4.

<<Cartel de la Escuela de Ballet Castellana de Eva Borg>> (30-09-1975) *ABC*, p. 65.

<<Cartel de La Gran Verbena Regional>> (25-08-1942). *Falange*, p. 4.

<<Cartel de La Reina Mora, Gigantes y Cabezudos y Molinos de Viento>> (24-07-1938). *La Provincia*, p.5.

<< Cartel de La sirena varada>> (28-06-1936). *La Provincia*, p.25.

<<Cartel de La venganza de don Mendo>> (08-12-1939). *Falange,* p. 3.

<< Cartel de La verbena de la paloma>> (08-10-1937). *La Provincia*, p. 3.

<< Cartel de La verbena de la paloma>> (14-10-1937). *La Provincia,* p. 8.

<< Cartel de La verbena de la paloma>> (23-10-1937). La Provincia, p. 4.

<< Cartel de La verbena de la paloma>> (11-09-1994). La Provincia, p. 95.

<<Cartel de La zahorina>> (08-12-1932). *La Provincia*, p. 1.

<<Cartel de la Zahorina>> (17-12-1932). *Hoy:* diario republicano, p. 8.

<<Cartel de Lluvia de estrellas>> (20-07-1951). *Falange,* p. 5.

<<Cartel de Lluvia de estrellas>> (03-08-1951). *Falange*, p. 4.

<< Cartel de Maria Estuardo para el VIII Festival de Ópera de Las Palmas de los Amigos Canarios de la Ópera (30-04-1975). *La Provincia*, p.9.

<<Cartel de Matiné Otoñal 1944>> (13-11-1944). *La Provincia*, p. 6.

<< Cartel de Norma para el XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (04-04-1990). *Diario de Las Palmas*, p. 24.

<<Cartel de Otello para el V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (28-02-1972). *El Diario de Las Palmas*, p. 21.

<< Cartel de Sanson y Dalila para V Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera (10-03- 1972). *El Diario de Las Palmas*, p. 11.

<<Cartel de Silvestre>> (01-08-1968). *El Eco de Canarias*, p. 11.

<<Cartel de Silvestre>> (01-08-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 17.

<<Cartel de Silvestre>> (18-08-1968). *El Eco de Canarias,* p. 3.

<< Cartel Cartel de Simón Bocanegra para el XXII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (09-03-1989). *Canarias7,* p.17.

<< Cartel de Simón Bocanegra para el XXII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (09-03-1989). *Diario de Las Palmas*, p. 17.

<< Cartel de Sueño de una noche de verano>> (20-06-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 42.

<< Cartel de Suor Angélica y Gianni Schichi para el XXIII Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (22-03-1990). *Diario de Las Palmas*, p. 50.

<<Cartel de Ti Pi Tin>> (11-02-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<< Cartel de Turandot para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (14-02-1991). *La Provincia*, p. 8.

<< Cartel de Un ballo in maschera para el XXIV Festival de Ópera de los Amigos Canarios de la Ópera>> (11-04-1991) en *Canarias7*, p. 39

<<Cartel de Una americana para dos>> (08-10-1938). *La Provincia*, p. 7.

<<Cartel de Una noche romántica>> (08-06-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Cartel de Una noche romántica>> (09-06-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1.

<< Centro de enseñanza>> (28-10-1888). *Las Canarias*, p. 3.

<<Certificado de vecindad>> (06-10-1933). *La Provincia*, p. 8.

<<Chojuaniadas en el Mercantil>> (17-04-1975). *Diario de Las Palmas*, p. 13.

<<Ciclo Alfredo Kraus, Bicentenario de Mozart>> (02-05-1991). *Diario de Las Palmas*, p.4.

<<Ciclo de Arte Moderno en Agaete>> (20-10-1956). *La Provincia*, p. 6.

<<Ciclo de Arte Moderno>> (20-10-1956). *Falange*, p. 9.

<<Ciclo de Arte Moderno>> (07-11-1956). *Falange*, p. 8.

<<Cine>> (03-06-1954). *Falange*, p. 3.

<<Cine Cuyás. Al llegar la primavera>> (10-04-1951). *La Provincia*, p.5.
<<Circo- Cuyás>> (23-12-1918). *La Provincia*, p. 1.
<<Circo de Marte. Compañía de Luis Ballester>> (28-12-1932). en *Diario de Avisos*, p. 2.
<<Círculo Arenales>> (22-08-1930). *La Provincia*, p. 10
<<Círculo Mercantil. Fiesta Infantil>> (07-02-1923). *Diario de Las Palmas*, p. 2.
<<Comité-homenaje Pérez Galdós>> (23-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2.
<<Compañía de Zarzuela personal artístico>> (06-09-1907). *La Opinión*, p. 1.
<<Con gran éxito se estrenó la comedia de Orlando Hernández Y llovió en los arvejales>> (05-05-1963). *El Eco de Canarias*, p. 7.
<<Con los puños frente al sol será entrenada en el Pérez Galdós>> (05-05-1972). *La Provincia*, p. 12.
<<Con los puños frente al sol, de Orlando Hernández, en el Teatro Pérez Galdós>> (23-05-1972). *La Provincia*, p.13.
<<Conchita Supervía, en París>> (05-12-1930). *ABC*, Madrid, p.33
<<Compañía de Zarzuela>> (30-11-1932). *Hoy*, p. 6.
<<Cossi fan tutte recupera la escenografía que hiciera Ramón Sánchez Prats>> (26-02-2000). *Canarias7*, p. 79.
<<Crónica interior>> (26-10-1866). *El mensajero de Canarias*, p.1
<<Crónica>> (17-11-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2.
<<Crónica>> (29-01-1894). *Diario de Tenerife*, p. 2
<<Crónica>> (19-12-1895) *Diario de Las Palmas*, p.2.
<<Crónica>> (14-01-1896). *La Opinión*, p. 2.
<<Crónica>> (21-01-1896). *La Opinión*, p. 2
<<Crónica>> (28-12-1897). en *La Opinión*, p.2.
<<Crónica>> (27-02-1899). *Diario de Tenerife*, p. 2.
<<Crónica>> (28-07-1899). *Diario de las Palmas*, p. 2.
<<Crónica>> (17-06-1889). *Diario de Tenerife*, p. 2
<<Crónica>> (27-09-1900). *Diario de Tenerife*, p. 2.
<<Crónica>> (24-09-1901). *Diario de Tenerife*, p. 2.
<<Crónicas de sociedad. Notas varias>> (20-12-1934). *La Provincia*, p. 1.
<<Crónica del país>> (19-05-1858). *Eco del Comercio,* p. 1.

<<Crónica del país>> (20-10-1860). *El Eco del Comercio*, pp. 1-2

<<Crónica del país>> (30-01-1864). *Eco del Comercio*, p. 1.

<<Crónica Isleña>> (23-01-1867). *El Guanche,* p. 2.

<<Crónica Local>> (24-10-1913). *La Provincia*, p. 2;

<<Crónica Local. Canción de Cuna>> (03-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<D. Nicolás Alfaro>> (22-05-1905). *Diario de Tenerife*, p. 2.

<<Dámaso y Mary Sánchez, con sorpresas>> (09-12-1994). *Diario de Las Palmas*, p. 15.

<<De Agaete>> (22-09-1925). *La Provincia*, p. 12.

<<De arte. Una comedia de Luis Hernández Marrero>> (17-08-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<De arte teatral. ¡Qué hombre tan simpático!>> (22-06-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<De la vida cotidiana. Icod. La fiesta del domingo>> (08-03-1923). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

<<De programa de los homenajes a Galdós>> (06-01-1931). *La Provincia*, p. 12.

<<De teatro>> (18-12-1899). *La Opinión*, p. 3.

<<De teatro>> (05-03-1907). *El progreso*, p. 2

<<De teatro>> (11-11-1941). *El Día*, p. 1;

<<De teatro>> (31-03-1943). *Falange*, p. 2.

<<De teatro>> (14-03-1943). *Falange*, p. 2.

<<De teatro. La temporada de Abadia-Vilches>> (07-01-1915). *La Provincia*, p. 2.

<<De teatro. Lluvia de estrellas>>(18-07-1951). *Falange*, p. 6

<<De teatro. Nueva producción de Francisco Guerra Navarro>> (15-11-1946). *Falange,* p. 5.

<<De teatro. Próximo estreno de la comedia musival Candileja 1943>> (02-03-1943). *Falange,* p. 4.;

<<De teatro. Una zarzuela del compañero Fray Lesco>> (20-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Del Homenaje de Suárez León>> (17-02-1945). *La Provincia*, p. 4.

<<Delegación de Orden Público de Las Palmas. Espectáculos públicos>> (17-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Difusión de Mozart en los institutos, a cargo de la Fundación Orquesta Filarmónica>> (09-05-1991). *Diario de Las Palmas*, p. 24.

<<Diversiones públicas>>. (01-04-1915). *La época*, p.3.

<< Doña Francisquita en el Estadio Insular>> (06-07-1977). *La Provincia*, p. 7.

<<Dos actores para Con los puños frente al sol>> (14-05-1972). *El Eco de Canarias*, p. 11.

<<El Alcalde de Zalamea de Educación y Descanso>> (09-08-1945). *Falange*, p. 2.

<<El amor brujo de Manuel de Falla>> (16-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6.

<<El amor de los cuatros coroneles en el Teatro Pérez Galdós>> (17-05-1960). *Diario de Las Palmas,* p. 5.

<<El arte teatral en Las Palmas. En vísperas del estreno de El Divino Impaciente>> (18-04-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<El ayuntamiento acordó ayer la continuación de las obras del Cementerio del Puerto de la Luz y aprobó el proyecto de mejora del alumbrado público de la calle Triana y Carretera del Puerto>> (10-03-1939). *La Provincia*, p. 6.

<<El Baile de Trajes del Real Club Naútico>> (27-08-1946). *La Provincia*, p. 4.

<<El baile del sábado>> (24-01-1916). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<El Ballet Contemporáneo presenta cuatro estrenos>> (09-04-1983). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<El Ballet Contemporáneo presenta esta semana su homenaje a Lorenzo Godoy>> (27-10-1985). *Canarias7*, p. 18.

<<El ballet de Bucarest ofrece cinco actuaciones en honor a Gelu Barbu>> (01-11-1994). *La Provincia*:, p. 16.

<<El ballet de Gelu Barbu, al Festival de Tarragona>> (12-07-1986). *Canarias7*, p. 18

<<El cabildo produce Bohemios para incentivar el oficio teatral>> (05-10-1993). *Canarias7,* p.21.

<<El centenario de Calderón en Las Palmas>> (27-05-1881). *El Independiente*, p. 3.

<<El Círculo Mercantil celebró ayer el homenaje al deporte canario>> (11-10-1979). *La Provincia*, p.21.

<< El concierto del 29 >>(25-04-1910). *Diario de Tenerife*, p. 2.

<<El comité sigue trabajando. El homenaje a Galdós>> (03-12-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2

<<El Cuadro Atenas en el Cuyás>> (01-06-1935). *Falange*, p. 4.

<<El decorado de Ana Bolena>> (05-05-1976). *La Provincia*, p. 6.

<<El decorado de La Bohéme>> (14-04-1976). *La Provincia*, p. 7

<<El decorado de una obra del escritor canario Claudio de la Torre. La obra escenográfica de Hurtado de Mendoza>> (01-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

<<El Divino Impaciente por el Cuadro Atenas>> (01-05-1938). *Acción*, p. 3.

<<El domingo se estrena en el Teatro Pérez Galdós Con los puños frente al Sol>> (18-05-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 17.

<<El escenógrafo grancanario Ramón Sánchez Prats fallece a los 61 años>> (09-06-2001). *Canarias7,* p. 71.

<<El encuentro (obra de Orlando Hernández), representada en Tenerife>> (09-03-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 18.

<<El encuentro de Orlando Hernández se estrena hoy en el Ayuntamiento>> (14-09-1972). *La Provincia*, p. 22.

<<El enigma en la radio>> (23-03-1939). *Falange*, p. 3.

<<El enigma, próximo a estrenarse>> (03-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<El espectáculo patriótico de anoche en el Pérez Galdós>> (13-09-1936). *La Provincia*, p.18.

<<El Estierre trajo el material para el rodaje de la película Tirma>> (27-05-1954). *Diario de Las Palmas*, 7.

<< El estreno de anoche. Arrorró>> (22-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

<<El estreno de Carnavalada. Triunfa en Madrid un joven compositor tinerfeño>> (28-06-1927). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<El estreno de El Rosal Rojo>> (10-12-1918). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<El estreno de El Enigma en el Cine Cuyás>> (11-03-1939). *Falange*, p. 5.

<<El estreno de Enigma en el Cuyás>> (20-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<El estreno de esta noche. Carnavalada en el Guimerá>> (15-12-1934). *La Prensa*, p. 3

<<El estreno de esta noche, Tic-Tac, de Claudio de la Torre>> (01-04-1930). *Diario de Las Palmas,* p. 1.

<<El estreno de Tirma tendrá lugar el día 11>> (07-10-1949). *Falange*, p. 5.

<<El estreno de Tirma ha despertado un interés general>> (08-10-1949).*Falange*, p. 2.

<<El estreno de Ti-pi-tin>> (14-02-1939). *La Provincia*, p. 3.

<<El estreno de Vacaciones con Kodak>> (22-05-1951). *Falange*, p. 2

<<El estreno teatral del próximo sábado>> (14-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<El Festival de Las Palmas llevará el nombre de Alfredo Kraus>> (09-07-1977). *La Provincia*, p.12.

<<El Gabinete enviará un pergamino al caudillo>> (03-11-1937). *La Provincia*, p.4.

<<El gato y el canario, por los Amigos del Arte>> (01-09-1940). *Falange*, p. 2.

<<El gran éxito del Ballet de Gelu Barbu en el Galdós>>. (10-06-1971). *El Eco de Canarias*, p. 21.

<<El gran éxito de La verbena de la Paloma en el Pérez Galdós anoche>> (10-10-1937). *La Provincia*, p 9.

<<El grupo teatral Pérez Galdós, en una obra de don Benito: Doña Perfecta>> (12-01-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 15;

<<El hombre que nunca fue>> (28-05-1982).*El Eco de Canarias*, p. 36.

<<El homenaje popular a Galdós>> (25-11-1931). *La Provincia*, p. 1.

<<El homenaje a don Benito Pérez Galdós>> (26-11-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<El homenaje popular a Galdós>> (25-11-1930). *La Provincia*, p. 3.

<<El homenaje popular a Galdós>> (26-11-1930). *La Provincia*, p. 3.

<<El jueves, en el Pérez Galdós, Ven acá, vino tintillo. Puesto en escena por el grupo de teatro Círculo Mercantil>> (25-11-1980). *El Eco de Canarias*, p. 4.

<<El lunes se repondrá Y llovió los arbejales en las fiestas de Schamann>> (11-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 10.

<<El nuevo teatro. La reunión de anoche>> (27-03-1920). *La Provincia*, p. 1.

<<El problema canario. Actas>> (28-06-1912). *La Provincia* p. 1.

<<El público se volvo en la segunda de Simón Boccanegra>> (24-04-1976). *La Provincia*, p.6.

<<El Recreo>> (01-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2.

<<El resurgir de Manuel de Falla>> (29-04-2014). *La Opinión de Tenerife*, p. 36.

<<El sábado próximo se presentará de nuevo en el Pérez Galdós el Cuadro Atenas>> (14-09-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<El sesenta aniversario de El Museo Canario>> (18-06-1940). *Falange*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4.

<<El teatro. ¿Eclipsará La del manojo de tollos al sainete Ven acá, vino tintillo? (27-08-1951). *La Provincia*, p. 2.

<<El teatro. Al llegar la primavera>> (20-04-1951). La Provincia, p. 3.

<<El teatro. La aportación musical de los canarios>> (25-07-1951). *La Provincia*, p. 6.

<<El teatro. Punto y final>> (19-06-1951). *La Provincia*, p. 6.

<<El teatro. Vacaciones granadas por Servando Morales y Antonio Mirando Junco>> (29-05-1951). *La Provincia*, p. 7.

<<El teatro en el Hermanos Millares>> (26-10-1951). *La Provincia,* p. 2.

<<El Teatro de Cámara en el Museo Canario>> (24-04-1957) *Falange*, p. 2.

<<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, pp. 23-25.

<<El triunfo definitivo de Dalila Iñiguez y de Isabel Macario>> (24-11-1934). *La Provincia,* p. 5.

<<El viernes, estreno de Teo juega al tenis con la Galaxia>> (21-05-1974). *Diario de Las Palmas*, p. 26.

<<El XXXI Festival de Ópera representa la obra de Lohengrin>> (16-04-1998) *La Provincia*, p. 19;

<<En Barcelona triunfa en un concierto Conchita Supervía>> (27-02-1931). ***El Heraldo de Madrid*****,** p. 7.

<<En el Círculo Mercantil. En el homenaje a Galdós>> (28-10-1930). *La Provincia*, p. 3.

<<En el Círculo Mercantil. Exposición de dibujos>> (10-10-1925). *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 5.

<<En el concierto de mañana>> (30-10-1899). *Unión Conservadora*, p. 3.

<<En el Kursaal. Nuevo éxito Arrorró y de Carmen Florina>> (13-09-1934). *El pueblo Vasco*, p. 2.

<<En el Guimerá. Estreno de Carnavalada>> (18-12-1934). *La Prensa*, p. 3.

<<En el Guimerá. Mañana se estrenara Carnavalada>> (14-12-1934), *Hoy*, p. 6.

<<En el Mercantil. La verbena de S. Pedro>> (04-07-1929). *La Provincia*, p. 3.

<<En el Museo Canario se representa esta tarde el poema teatral Oí crecer las palomas>> (13-06-1959). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<En el Galdós>> (26-07-1938). *Falange*, p. 7.

<<En el Galdós>> (20-09-1940). *Falange*, p. 3.

<<En el Galdós>> (20-10-1940). *Falange*, p. 3

<<En el Galdós. Boheme y Madame Buterfly>> (16-10-1940). *Falange*, p. 2.

<<En el Galdós. La atrayente función de esta noche>> (03-07-1943). *La Provincia*, p. 7.

<<El pintor Morón>> (06-06-1946). *La Provincia*, p. 2.

<<En el Pérez Galdós>> (22-11-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el Pérez Galdós. Compañía de Víctor Doreste>> (10-12-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<En el Pérez Galdós. Compañía de Víctor Doreste. La Zahorina>> (05-12-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<En el Pérez Galdós. Estreno de Tic-Tac de Claudio de la Torre>> (02-04-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el Pérez Galdós. Éxito de Zarandajas y El Encuentro>> (07-05-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

<<En el Pérez Galdós. Fiesta Pascual de la Isla>> (28-12-1937). *La Provincia*, p. 5.

<<En el Pérez Galdós. La Sirena Varada>> (08-07-1936). *La Provincia*, p. 3

<<En el Pérez Galdós. Ti-pi-tín>> (14-02-1939). *Acción*, p. 4

<<En el pleno municipal anoche>> (24-02-1978). *El Eco de Canarias*, p. 8.

<<En el Tirso de Molina. Fausto>> (14-02-1894). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el teatro>> (17-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el teatro>> (05-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el teatro>> (30-08-1938).*La Provincia*, p. 7.

<<En el teatro. Fantasía canaria para homenaje a los Chavalillos de España>> (03-01-1950). *La Provincia*, p. 6.

<<En el teatro Néstor prepara una gran fiesta pascual>> (15-12-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el Teatro Pérez Galdós>> (20-07-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<En el Teatro Pérez Galdós. El homenaje de hoy a los Chavalillos de España>> (02-01-1950). *La Provincia*, p. 5.

<<En el Teatro Pérez Galdós. La velada de los estudiantes del Instituto. Las fiestas de la Nueva España>> (27-04-1937). *Falange*, pp. 3-4.

<<En fase avanzada los elementos de decorado de las óperas>> (25-03-1975). *La Provincia*, p.7.

<<En Gáldar. El hombre que nunca fue, de Orlando Hernández>> (24-07-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 7.

<<En la Galería en la Galería Wiot. Exposición de Óleos y dibujos de Carlos Monzón>> (11-05-1955). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<En marcha el montaje de Macbeth, de Verdi>> (08-03-1975). *El Eco de Canarias*, p. 9.

<<En marcha la escenografía del Festival de Ópera>> (05-03-1975). *La Provincia*, p. 8.

<<En San Sebastián se ha estrenado la ópera canaria Arrorró>> (11-09-1934). *Hoy*, p. 8.

<<En torno al próximo estreno del espectáculo Variete en el Cine Cuyás>> (18-09-1946). *La Provincia*, p. 2.

<<Ensayo general: Con los puños bajo el sol>> (23-04-1972). *El Eco de Canarias*, p. 19.

<<Ensayo general de La ventana que se estrena mañana>> (31-03-1971). *La Provincia*, p. 2.

<<Entre un gentío extraordinario hizo su recorrido la cabalgata de los Reyes Magos>>. (06-01-1936). *Diario de Las Palmas,* p. 5.

<<Entrevista a Gelu Barbu>> (07-02-1973). *Diario de Las Palmas*, p. 18.

<<Escena y bastidores>> (09-04- 1935). *Sol*, p. 2

<<Escenario donostiarra. En el Victoria Eugenia>> (20-04-1932). *La Voz de Guipúzcoa*, p. 5.

<<Escuela Politécnica de Las Palmas>> (02-10-1932). *La Provincia*. p. 11.

<<Escuela superior de Industrias>> (07-07-1903). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<Espectáculo>> (06-04-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Espectáculo>> (10-10-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Espectáculo de homenaje a Lorenzo Godoy>> (15-09-1985). *La Provincia*, p. 24.

<<Espectáculos>> (25-05-1903). *Unión Conservadora*, p. 2.

<<Espectáculos>> (18-03-1908). *El tiempo*, p. 2.

<<Espectáculos>> (07-06-1907). *El Tiempo*, p. 2.

<<Esta tarde, en el Galdós, se presenta Después de la Caída>> (06-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p.9.

<<Esta noche El Alcalde de Zalamea>> (04-08-1946). *Falange,* p. 4.

<<Esta noche en el Galdós: La verbena de la paloma>>. (09-10-1937), *La Provincia*, p. 4.

<<Esta noche se estrena en el Galdós Tarari>> (27-08-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Esta noche en el Galdós, Un tranvía llamado deseo>> (03-10-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

<<Esta noche en el Teatro Pérez Galdós>> (23-11-1935).*La Provincia*, p. 14.

<<Esta noche Marina en el Estadio Insular>> (03-07-1976). *La Provincia*, p. 7.

<<Esta noche se estrena Ti-pi-tin>> (11-02-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Esta noche se estrena Ti-pi-tín>> (11-02-1939). *Falange*, p. 3.

<<Esta noche se estrena en el Galdós Tarari>> (26-08-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Esta tarde, en el Teatro Pérez Galdós, estreno de Prometeo y los hippies, de Orlando Hernández>> (16-03-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 20.

<<Esta tarde, en el Pérez Galdós, los recitales de danza española organizados por Trini Borrull>>. (18-02-1961). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Esta tarde se estrena El Barbero de Temisas>> (13-06-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 7.

<<Estrenada la zarzuela La Sirena, de Sindo Saavedra>> (27-05-1989). *Canarias7*, p.20.

<<Estreno de Ajijides>> (10-03-1930). El Progreso, p. 1.

<<Estreno de Arrorró en San Sebastían>> (13-09-1934). *Heraldo de Madrid*, p. 4.

<<Estreno de Cómo un sueño, de Orlando Hernández Martín>> (07-01-1962). *Falange*, p. 4.

<<Estreno de El Barbero de Temisas que se pondrá en el Galdós los días 29, 30 y 31 de este mes>> (14-05-1962). *Diario de Las Palmas*, p. 10;

<<Estreno de La Zahorina. Una zarzuela de costumbres canarias>> (23-04-1932). *Gaceta de Tenerife*, p. 12.

<<Estreno de la ópera "Arrorró" en San Sebastián>> (11-09-1934). *La Prensa*, p. 1.

<<Estreno de La Ventana de Orlando Hernández>> (02-04-1971). *El Diario de Las Palmas*, p. 17.

<<Estreno de una obra de Omar>> (28-11-1973). *La Provincia*, p. 29.

<<Estreno de una zarzuela de costumbre canarias>> (21-04-1932). *La Provincia*, p. 6.

<<Estreno de Plataneras>> (10-02-1933). *Hoy*, p. 8.

<<Estreno de Prometeo y los Hippies>> (17-03-1970). *El Eco de Canarias*, p. 22.

<<Estreno de Tic-tac>> (07-03-1930). *El Progreso*, p. 1.

<<Estreno de Tirma, romance de la Conquista de Gran Canaria>> (12-10-1949). *La Provincia*, p. 7.

<<Estreno de Ven acá, vino tintillo>> (31-01-1941). *Falange*, p. 4.

<<Estreno de Ven acá, vino tintillo. Comedia canaria original de Víctor Doreste>> (09-02-1941). *Falange*:, p. 2.

<<Estreno de Werther, hoy en el Teatro Pérez Galdós>> (02-05-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 19.

<<Estreno del ballet Concierto para un Faycan>>(12-11-1980). *El eco de Canarias*, p. 7.

<<Estreno del viernes en el Galdós: El amor de los 4 coroneles>> (18-05-1960). *Falange,* p.6.

<<Estreno en ballet del Concierto para un Faycán de Blas Sánchez>> (07-11-1980). *La Provincia*, p. 8.

<<Espectáculos. En el Pérez Galdós>> (14-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p.3.

<<Eva Bhorg a Sagunto>> (21-07-1977). *ABC*, p. 58.

<<Eva Borg y Monique Lancelot>> (08-01-1978). *La Provincia*, p. 2

<<Éxito de la representación de Doña Perfecta>> (14-01-1970). *El Eco de Canarias*, p. 23.

<<¿Expondrá Carlos Morón?>> (24-05-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 13.

<<Exposición de óleos y lienzos de Carlos Luis Monzón>> (11-05-1955). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Festivales de danza en el Pérez Galdós>> (23-06-1973). *La Provincia*, p. 14.

<<Festivales de España: la orquesta de TVE, el violinista Szering y el pianista Ciccolini>> (24-04-1967). *Diario de Las Palmas*, p. 13.

<<Fiesta artística en el Instituto Pérez Galdós>> (20-02-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<< Fiestas conmemorativas del XCII aniversario del nacimiento de D. Benito Pérez Galdós>> (10-04-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<Fiesta en la aldea>> (24-11-1926). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<Fiestas del Colegio de San Ignacio de Loyola>> (03-02-1954). *Falange*, p. 2.

<<Figura del mundo de la danza clásica. Ha muerto el maestro Atieza>> (02-01-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 4

<<Función de la filarmónica>>(03-03-1866) *El Insular: periódico liberal*. p.3.

<<Francia. La prensa elogia a España. Un nuevo programa de <<la Argentina>>. EN la Ópera Cómica>> (11-06-1929). *ABC*, Madrid, p. 42.

<<Gabinete Literario>> (21-12-1940). *La Provincia*, p. 2.

<<Gacetilla local>> (01-03-1861). *El Guanche*, p. 2.

<<Galdós y su ópera Zaragoza>> (18-03-1908). *El País*, p. 1.

<<Gladys Alemán y su recital de danza contemporánea>> (19-11-1970). *La Provincia*, p. 9.

<<Gelu Barbu. El colono de la danza>> (01-03-2009) . en *Calle Mayor: La revista de Triana*, p. 18.

<<Gelu estrena el lunes Las flores del mal>> (03-11-1972). *La Provincia*, p. 13.

<<Gelu Barbu responde con un estreno a la calurosa adhesión a su obra>> (06-11-1994). *Canarias7*, p. 22.

<Gelu Barbu tendrá un busto en el salón Saint-Saens del Teatro>> (02-11-1994). *Canarias7*, p. 14.

<<Gran estreno canario, del Ballet Las Palmas de Gelu Barbu>> (17-06-1978). *El Eco de Canarias*, p. 8.

<<Gran expectación ante un estreno teatral>> (10-03-1943). *La Provincia*, p. 5.

<<Gran espectáculo patriótico a beneficio del Ejército en el Teatro Pérez Galdós>> (11-11-1936). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<Gran temporada de ópera de cámara en el Teatro Pérez Galdós>> (14-04-1964). *El Eco de Canarias*, p. 12.

<<Guía de espectáculo>> (15-04-1915). *El imparcial*, p.5.

<<Güimar>>(29-01-1909). *La Opinión*, p. 2.

<<Guimerá. Compañía de López Heredia. Estreno de Plataneras, de Leoncio Rodríguez>> (12-02-1933). *Hoy*, p. 6.

<<Ha fallecido el escritor Orlando Hernández>> (02-05-1997). *Diario de Las Palmas*, p. 64.

<<Ha muerto el maestro Atienza>> (02.01.1965). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<Homenaje a Claudio de la Torre y Pepe Hurtado>> (21-04-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Homenaje a Galdós>> (01-01-1931). *La Provincia*, p. 11.

<<Homenaje a Fray Lesco y su hijo Víctor Doreste>> (29-12-1932). *Diario de Las Palmas*,p. 2.

<<Homenaje a Manolo Millares>> (28-04-1974). *La Provincia*, pp. 6-7.

<<Homenaje a Néstor, en el Pueblo Canario>> (05-08-1956). *Falange*, p. 9.

<<Hoy, clausura el IV congreso nacional de ópticos>> (25-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 29.

<<Hoy, teatro en el Club de Prensa Canaria>> (07-11-1988). *La Provincia*, p. 12.

<<Hoy comienza el XI Festival de Ópera de Las Palmas>> (18-04-1978). *El Eco de Canarias*, p. 30.

<<Hoy estreno de Plataneras>> (11-02-1933). *Hoy*, p. 8.

<<Hoy se estrena el Cosi fan tutte producido en Las Palmas en el Teatro Pérez Galdós>> (29-05-1991). *La Provincia*, p. 23.

<<Imaginativa producción de Los cuentos de Hoffmann>> (14-05-1994). *Diario de Las Palmas*, p.69.

<<Impresiones. Dos asuntos de importancia>> (15-12-1899). *Unión Conservadora*, p. 3.

<<Impresiones. Mejoras en el Teatro Principal>> (09-11-1900). *Unión Conservadora*, p. 1.

<<Inauguración del Teatro de La Laguna>> (22-10-1894). *Diario de Tenerife*, p. 2.

<<Inauguración del XV Festival de Ópera de Las Palmas>> (24-01-1982). *El Eco de Canarias*, p. 12.

<< Información de la Banda Municipal >> (23-04-1910). *El Progreso*, p.1.

<< Ingreso de Lorenzo Godoy en el Museo Canario>> (06-11-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Intensa actividad escenográfica ante el festival de Las Palmas de Ópera>> (03-03-1976). *El Eco de Canarias*, p. 30.

<<Intensos preparativos para el Festival de Ópera>> (17-01-1976). *La Provincia*, p. 6.

<<Juicio Crítico>> (19-03-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<La actuación de los Ballets L'Oest Africain, esperada con extraordinario interés>> (16-10-1963). *El eco de Canarias*, p. 2.

<<La almoneda del diablo>> (22-08-1866). *El Insular: periódico liberal*, p. 1.

<<La Argentina, condecorada>> (06-07-1931) . *Blanco y Negro*, p. 47.

<<La Argentina y el baile español>> (26-09-1926). *Heraldo de Madrid*,p.5.

<<La cena en casa de Simón>> (14-02-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<La cena en casa de Simón>> (01-03-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<La cena en casa de Simón>> (17-03-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<La cesión municipal de ayer tarde. Concesión del teatro>> (13-12-1934). *Hoy*, p. 8.

<< La ciudad tendrá ocasión de conocer La Sirena Varada, de Alejandro Casona>> (11-06-1936). *La Provincia*, p. 12.

<<La Compañía Canaria de Teatro estrena La Leyenda de Gilgamesh>>(23-09-1988). *Canarias7*, p. 18

<<La Compañía Impopular del Teatro estrena Pervertimento>> (22-12-1988). *La Provincia*, p. 20.

<<La danza llora a Trini Borrull>> (26-09-2006). *Canarias7*, p. 32.

<<La desaseada repetición de un Festival de danza>> (22-05-1954). *Diario de Las Palmas*, p. 7;

<< La escenografía y el reparto de Otello del Festival de Las Palmas, a punto>> (11-04-1975). *El Eco de Canarias*, p. 31.

<<La favorita, de Donizetti, cierra el Festival de Ópera>> (24-03-1992). *Canarias7*, p. 16.

<<La Favorita pondrá fin al XXV Festival de Ópera>> (24-03-1992). *Diario de Las Palmas*, p. 18.

<<La fiesta de anoche en el Pérez Galdós>>(23-11-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<< La fiesta de frégoli>> (06-04-1909). *El Tiempo*, p. 1.

<<La función anoche en el teatro Pérez Galdós>> (10-06-1937). *Diario de Las Palmas*, p.1

<<La función de los Doce>> (19-07-1913). *La Provincia*, p. 2.

<<La función de esta noche>> (13-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

<<La función de mañana en el Pérez Galdós>> (18-03-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3

<<La fundación Orquesta Filarmónica lleva a Oviedo su Producción Cossí fan tutte>> (27-09-1998). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 24.

<<La gran Fiesta de Ópera de anoche en el Pérez Galdós>> (26-10-1940). Falange, p. 4.

<<La gran velada de mañana en el Pérez Galdós>> (08-05-1935). *La Provincia*, p. 8

<<La gran verbena regional del Pueblo Canario>> (27-08-1942). *La Provincia* p. 5.

<<La obra de Pemán, El divino impaciente, será estrenada en Las Palmas>> (21-01-1938). *Acción*, p. 7.

<<La obra de Suárez León. El rosal rojo>> (09-12-1918). *La Provincia*, p. 1.

<<La representación de Carnavalada>> (08-12-1934). *Hoy*, p. 3;

<<La representación de La Umbría>> (25-03-1921). *La Provincia*, p. 2.

<<La reunión de ayer del Comité homenaje a Galdós>> (18-12-1930). *La Provincia*, p. 1.

<<La semana galdosiana culmina en un acto grandioso>> (15-01-1931). D*iario de Las Palmas*, p. 2.

<<La semana galdosiana. Conferencia en el Teatro Pérez Galdós>> (12-01-1931). Diario de Las Palmas, p. 1.

<<La semana galdosiana. En el Gabinete Literario. Conferencia de los señores Díaz Bethancourt, Pérez Espinosa y Millares Carló>> (09-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 1.

<<La sesión de Ayer en el Ayuntamiento>> (16-11-1935). *Acción*, p. 9.

<<La Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre representa en Tenerife La Sirena Varada>> (05-04-1937). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<La ópera alza el telón>> (06-02-1986). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

<<La Ópera de Las Palmas, una valiosa aportación de la sociedad civil>> (09-12-1987). *La Provincia*, p. 3.

<<La próxima representación de Carnavalada. También se estrenará en breve la ópera Arrorró>> (13-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

<<La puesta de largo será con Don Giovanni>> (14-95-1999). *Canarias7*, p. 79.

<<La taquilla para la zarzuela, casi agotada>> (21-09-1994). *Canarias7*, p. 19.

<<La gran velada de mañana en el Pérez Galdós>> (09-05-1935). *La Provincia*, p. 8.

<<La velada Homenaje a Galdós>> (15-01-1931). *La Provincia*, p. 12.

<<La ventana de Orlando Hernández. Lo que opinan algunos de sus actores ante su estreno>> (26-03-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 10.

<<La ventana se estrenará el próximo martes en Madrid>> (17-04-1971). *La Provincia*, p. 20.

<<La verbena de S. Juan en el Mercantil>> (12-06-1947). *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 4.

<<La verbena del Carmen en el Club Naútico>> (15-07-1946).*La Provincia*, p. 4.

<<La vida escénica en Canarias. Nuestras aportaciones al teatro regional>> (15-10-1935). *La Prensa*, P. 16.

<<Larga gira>> (18-07-1978). *ABC*, p. 51.

<<Las fiestas del Cristo. Velada Sacro>> (04-09-1930). *El Progreso*, p. 2.

<<Las invitaciones para Vacaciones con Kodak>> (18-05-1951). *Falange*, p. 4.

<<Las noticias del día>> (01-03-1910). *El Pueblo canario*, p.2.

<<Las Palmas rinde homenaje a don Benito Pérez Galdós en el 92 aniversario de su nacimiento>> (11-05-1932). *La Provincia*, p. 3.

<<Lanzarote. El Encuentro, de Orlando Hernández, en el Círculo Mercantil>> (28-03-1973). *El Eco de Canarias*, p. 22.

<<Lista de los señores que han contribuido a la suscripción para la fuera pública>> (22-09-1936). *La Provincia*, p. 7.

<<Llegó Alfredo Kraus>>.(29-06-1976). *El Eco de Canarias*, p. 28.

<<Lorenzo Godoy puso fin a su vida ayer en su estudio>> (26-08-1984). *Canarias7*, p. 24.

<<Los Amigos Canarios de la Ópera cancelan la temporada de 1988 por la reducción de subvenciones>> (24-11-1987). *La Provincia*, p. 15.

<<Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid>> (27-05-1978). *La Provincia,* p. 6.

<<Los carnavales>> (23-02-1928). *La Provincia*, p.1.

<<Los cómicos. Los del Príncipe Alfonso>> (08-10-1916). *El Imparcial*, p. 3.

<<Los días 7 y 8 espectáculo en El Teatro Pérez Galdós en homenaje al gran pintor Néstor de la Torre>> (30-01-1973). *El Eco de Canarias*, p. 29.

<<Los Doce>> (05-11-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2

<<Los Doce>> (13-08-1911). *La Provincia*, p. 1.

<<Los Doce>> (15-03-1912). *Diario de Las Palmas*, p.2

<<Los Doce>> (19-09-1912). *La Provincia*, p. 1.

<<Los Doce>> (25-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p.2

<<Los Doce>> (18-06-1915). *La Provincia*, p. 2

<<Los Doce>> (19-06-1915). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Los Doce>> (17-06-1915). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Los Doce>> (22-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3

<<Los Doce>> (22-06-1917). *La Provincia*, p. 3.

<<Los Doce>> (30-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Los Doce>> (15-11-1919). *La Provincia*, p. 2.

<<Los Doce. Homenaje a Benavente>> (20-07-1913). *La Provincia*, p.2.

<<Los Doce. Homenaje a Benavente>> (21-07-1913). *Diario de Las Palmas*,p.2.

<<Los Doce. Una velada>> (28-06-1917).*La Provincia*, p. 1.

<<Los estrenos. Lara: El amor brujo>>. (16-04-1915). *ABC*, p. 20.

<<Los éxitos de El Recreo>> (10-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2.

<<Los homenajes a don Benito Pérez Galdós>> (07-01-1931). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<< Los ingresos, los gastos y la aplicación benéfica de la Verbena de la Paloma>> (13-12-1937). *Diario de Las Palmas,* p. 2.

<<Los intérpretes de La Umbría>> (01-04-1941). *La Provincia*, p. 3.

<<Los reyes y los niños pobres>> (16-12-1937). *Falange*, p.1.

<<Los talismanes>> (07-01-1961). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Los talismanes en el día de Reyes en el Galdós>> (04-01-1961). *Falange,* p. 6.

<<Mañana en el Museo Canario se representa Oí crecer las palomas>> (12-06-1959). *Falange*, p. 4.

<<Mañana, en el Pérez Galdós, estreno de El Amanecer del Poema Coral del Atlántico de Juan José García Sanabría y Orlando Hernández>> (22-07-1970). *Diario de Las Palmas*, p.10.

<<Mañana en el Teatro Pérez Galdós, La Sirena Varada, a beneficio de los de los comedores gratuitas>> (09-03-1937). *La Provincia*, p. 4.

<<Mañana por la noche se celebrará en el Teatro la gran Fiesta regional>> (21-12-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Mañana salen a la venta las entradas para el Don Giovanni del Cuyás>> (19-09-1999). *La Provincia*, p. 24.

<<Marina, una formidable experiencia>> (04-07-1976). *La Provincia*, p. 36.

<<Mary Sánchez recibe hoy su homenaje en el Auditorio>> (13-03-2007). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 53.

<<Maestro Gerardo de Atienza>>. *El Eco de Canarias*, p. 8.

<<Morón y la Gioconda del siglo XX>> (14-12-1971). *Diario de Las Palmas*, p. 15.

<<Mozart y Néstor en la inauguración del XX Festival de Ópera>> (10-02-1987). *La Provincia*, p. 44.

<<Muere Lola Massieu a los 86 años>> (23-11-2007). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 58.

<<Música nueva para una danza renovada>> (22-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 22.

<<Navidad en el Colegio Jaime Balmes>> (26-12-1943). *Falange,* p. 5.

<<Necrológica>> (29-01-1939). *La Provincia*, p. 8.

<<Néstor y Sergio>> (07-07-1976). *La Provincia,* p. 8.

<<Néstor y su colaboración en el espectáculo Una noche romántica>> (08-06-1937). *La Provincia*, p. 8.

<<Ni la escala de Milán mejora el Festival de Ópera de Las Palmas>> (07-01-1969). *La Provincia*, p. 2.

<<No hubo buenas novelas en el Pérez Galdós>> (12-10-1968). *La Provincia*, p. 7.

<< No se disuelve el Ballet Contemporáneo de Las Palmas>> (09-12-1977). *El Diario de Las Palmas*, p. 22.

<<Nota aclarativa. Sobre la representación de Tirma>> (19-10-1949). *Falange*, p. 2.

<<Notas artísticas>> (04-07-1900). *Unión conservadora*, p. 2.

<<Notas artísticas>> (11-07-1900). *Unión Conservadora,* p.2.

<<Notas de sociedad>> (28-09-1958). *Falange*, p. 4.

<<Notas teatrales>> (14-02-1933). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Notas teatrales. En el Pérez Galdós>> (28-07-1913). *La Provincia*, p. 2 .

<<Notas teatrales. Los Doce>> (29-09-1915). *La Provincia*, p. 1.

<<Notas teatrales>> (12-11-1941). *El Día*, p. 1.

<<Notas teatrales. La Umbría de Alonso Quesada en un arreglo escénico de F. Guerra Navarro>> (26-04-1941). *Falange*, p. 4.

<<Noticiario teatral de la localidad>> (09-03-1943). *La Provincia*, p. 3.

<<Noticias>> (12-05-1911). *La Provincia*, p. 1.

<<Noticias>> (18-01-1915). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<Noticias>> (01-10-1930). *La Provincia*, p. 12.

<<Noticias>> (20-02-1930). *El Progreso*, p. 3.

<< Noticias generales>> (13-12-1909). *El País: diario liberal,* p. 2

<<Novedades. Príncipe Alfonso>>(14-10-1916). *El Imparcial*, p. 3.

<<Novedades de la semana>> (01-05-1978). *ABC*, p. 54.

<<Nuestras sociedades. Los Doce>> (29-11-1912). *La Provincia*, p .1.

<<Nuevo espectáculo del Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (06-04-1983). *La Provincia*, p. 7.

<<Nuevo decorado para el teatro>> (06-09-1901).*Unión Conservadora*, p. 2.

<<Nuevo gran espectáculo ballestistico>> (18-06-1978). *La Provincia*, p. 9.

<<Nuevo triunfo de nuestros compositores en París>> (03-02-1931). *La Voz*, p.2.

<<Oí crecer las palomas en el Museo Canario>> (16-06-1959). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Ópera para todos>> (28-06-1978). *Diario de Las Palmas*, p. 24

<<Semana cultural>> (17-08-1982). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<Silvestre en Teror>> (19-09-1968). *El Eco de Canaria*, p. 12.

<<Silvestre a Fuerteventura>> (01-10-1968). *El Eco de Canarias,* p. 24.

<<Silvestre en Telde>> (24-11-1968). *El Eco de Canarias,* p. 22.

<<Paco Acosta en Con los puños frente al sol>> (04-05-1972). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<Paquita Mesa, eje de la vida teatral de la capital grancanaria de los años 30 y 40>> (15-05-1999). *Canarias7*, p. 82.

<<Para convertir la masa en pueblo. En el Pérez Galdós se celebró brillantemente la Fiesta Pascual de la Isla, concebida por Néstor y patrocinada por al Ayuntamiento nacional-sindicalista de esta capital>> (27-12-1937). *Falange*, p. 8

<<Para el homenaje a Galdos. Los ensayo de Marianela>> (31-12-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Para el próximo Festival de Ópera de Las Palmas. Confeccionado el boceto escenográfico para la ópera Tosca, de Puccini>> (22-03-1975). *Diario de Las Palmas*, p. 12.

<<Para el teatro>> (01-11-1911). *La Opinión*, p. 2.

<<Para hoy>> (17-12-1932). *Hoy*: diario republicano de Tenerife, p. 8

<<Pasajeros>> (25-01-1913). *Gaceta de Tenerife*, p.2.

<<Patrocinado por la C.I.T.E.>> (12-11-1966). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Pervertimento: un viaje a las tripas de la esencia dramática>> (20-12-1988). *La Provincia*, p. 17.

<<Poema de Tomás Morales>> (26-03-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Poema sacro>> (21-03-1910). *El Progreso*, p. 2.

<<Por la provincia>> (24-06-1910). *La Opinión*, p. 1.

<<Plataneras>> (15-02-1933). *La Provincia*, p. 2.

<<Premios de la crítica al Festival Las Palmas 1975>> (05-06-1975). *La Provincia,* p. 12.

<<Preparativos para el Festival Popular de Ópera>> (11-07-1979). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

<<Presentación de la estatua y el perro>> (30-11-1973). *La Provincia*, p. 29.

<<Princesa>> (25-09-1919). *El Globo*, p, 1.

<<Príncipe Alfonso>> (12-10-1916). *Heraldo de Madrid*, p. 5.

<<Príncipe Alfonso>> (20-10-1916). *El Heraldo de Madrid*, p. 5.

<<Programa completo del Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (21-02-1978). *La Provincia*, p. 7.

<<Prometo y los hippies, estreno ayer>> (17-03-1970). *La Provincia*, p. 9.

<<Programa de La Fiesta del Estudiante>> (03-03-1938). *Falange*, p. 3

<<Programa de los Festejos de San Pedro Martir>> (20-04-1972). *La Provincia*, p. 13.

<<Programa general de actos>> (04-01-1931). *La Provincia*, p. 8.

<<Programados los actos de las Fiestas del Pino>> (29-08-1980). *La Provincia*, p. 5.

<<Próxima actuación del Teatro Insular de Cámara>> (25-07-1959). *Falange*, p. 4.

<<Próxima actuación del Teatro Insular de Cámara en el Galdós>> (14-05-1960) *Falange,* p. 6.

<<Próxima reposición de Silvestre>> (18-08-1968). *El Eco de Canarias*, p. 10.

<<Próxima representación de El Alcalde de Zalamea>> (26-07-1946). *La Provincia,* p. 5.

<<Próxima representación de Silvestre, de Juan del Río Ayala>> (09-07-1968). *El Eco de Canarias*, p. 11.

<<Próximas actuaciones del Ballet de Gelu Barbu>> (11-01-1972). *El Eco de Canarias*, p. 22

<<Próximo estreno en el Pérez Galdós de El camino de los príncipes>> (07-07-1940) *Falange*, p. 2.

<<Próximo estreno de Teo juega al tenis a las galaxias>> (12-05-1974). *La Provincia*, p. 9.

<<Próximo estreno de Tic-Tac>> (24-02-1930). *El Progreso*, p. 1.

<<Próximo estreno de Ven acá, vino tintillo>> (26-01-1941). *Falange*, p. 4.

<<Próximo estreno teatral- Candilejas 1943>> (01-03-1943). *La Provincia*, p. 5.

<<Próximo estreno teatral de Candilejas 1943>>(03-03-1943). *La Provincia*, p. 3.

<<Próximo Festival de Danzas en el Pérez Galdós>> (09-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6.

<<Próximo gran estreno teatral. Carnavalada, del maestro Juan Álvarez García>> (06-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.

<<Próximo recital de Ballet en el Pérez Galdós>> (07-02-1958). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Próximo recital de danza>> (20-12-1957). *Diario de Las Palmas*, p. 6.

<<Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas>> (19-02-1978). *La Provincia*, p. 6.

<<Recital de danza de Gladys Alemán>> (14-11-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 15.

<<Recital de danza de los alumnos de Trini Borrull en el Pérez Galdós>> (10-06-1972). *La Provincia*, p. 8.

<<Reparto de Como en un sueño, la obra que se ofrece el sábado en el Galdós>> (04-01-1962*). La Provincia*, p. 4.

<<Repetición de Molinos de viento>> (25-03-1955). *La Provincia*, p. 2.

<<Reunión del Comité encargado de los actos de homenaje a Galdós>> (03-12-1930). *La Provincia*, p. 1.

<<Reunión en el Mercantil>> (11-10-1930). *Diario de Las Palmas*, p.2.

<<Revista teatral>> (19-12-1866). *Eco del Comercio*, p. 1.

<<Rigoletto en el Festival Kraus 1979>> (14-06-1979). *La Provincia*, p. 8.

<<Rosario Pino. Su actuación en Tenerife>> (04-01-1921). *El Progreso*, p. 1.

<<Se confirma la doble función del Requiem de Verdi>> (17-01-1976). *El Eco de Canarias*, p.8.

<<Se espera un gran éxito de la representación de Marina en el Estadio Insular>> (03-07-1976). *El Eco de Canarias*, p. 6.

<<Se estrena con insuperable éxito, en San Sebastían, la zarzuela La Zahorina, original de Fray de Lesco y música de Víctor Doreste>> (20-04-1932). *El País*, p. 1.

<<Se estrena en Oporto, con éxito grande, la ópera española Arrorró>> (15-04-1935). *Heraldo de Madrid*, p. 6.

<<Se inicia la semana galdosiana. El homenaje popular a Pérez Galdós>> (06-01-1931). La Provincia, p. 1.

<<Sección de noticias>> (21-03-1900). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Sección de noticias>> (04-05-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2

<<Sección de noticias>> (23-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Sergio Calvo decora el Gabinete Literario>> (24-01-1946). *Falange*, p. 2.

<<Sergio Calvo, pintor y escenógrafo>> (18-10-2010). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 56.

<<Seson. Tiene papel>> (19-07-1951). *La Provincia*, p. 7.

<<Silvestre sigue adelante>> (18-06-1968). *Diario de Las Palmas*, p. 11.

<<Simon Bocanegra, se montará en coproducción de tres países>> (30-01-1976). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

<<Sin título>> (02-02-1864). *El País: periódico local de intereses*, p. 2.

<<Sin título>> (12-05-1866). *El Omnibus*, p. 3.

<<Sin título>> (07-12-1866). *El País: periódico local de intereses*, p. 2.

<<Sin título>> (22-02-1867) *El mensajero de Canarias*, p. 2.

<<Sin título>> (17-03-1879). *El Independiente*, p. 2;

<<Sin título>> (13-02-1888). *Las Canarias*: periódico liberal-reformista, p. 2

<<Sin título>> (28-07-1888). *Las Canarias*: periódico liberal-reformista, p. 3.

<<Sin título>> (13-07-1891). *Diario de Tenerife*, p. 2

<<Sin título>> (08-02-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2.

<<Sin título>> (17-02-1892). *Diario de Tenerife*, p. 2.

<<Sin título>> (22-01-1896). *El Pueblo*, p. 2.

<<Sin título>> (30-01-1896). *La Opinión*, p. 2.

<<Sin título>> (30-01-1896). *El Pueblo,* p. 2.

<<Sin título>> (02-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Sin título>> (09-08-1911). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Sin título>> (10-12-1915). *Diario de Las Palmas* , p. 2.

<<Sin título>> (28-01-1920). *La Provincia*, p. 3.

<<Sin título>> (28-01-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Sin título>> (08-02-1939). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Sin título>> (06-07-1940). *Falange*, p. 2.

<<Sin título>> (06-07-1940). *Falange*, p. 4

<< Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 2

<< Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 3.

<< Sin título>> (07-07-1940). *Falange*, p. 4.

<<Sin título>> (09-07-1940). *Falange*, p. 3.

<<Sin título>> (09-07-1940). *Falange*, p. 4.

<<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 2.

<<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 3.

<<Sin título>> (10-07-1940). *Falange*, p. 4.

<<Sin título>> (13-07-1940). *Falange*, p 2.

<<Sin título>> (13-07-1940). *Falange*, p. 3.

<<Sin título>> (13-07-1940). *Falange*, p. 4.

<<Sin título>> (16-07-1940). *Falang*e, p. 3.

<<Sin título>> (05-01-1941). *Falange*, p. 4.

<<Sin titulo>> (20-09-1941). *Falange*, p. 2.

<<Sin título>> (28-09-1941). *Falange*, p.4.

<<Sin título>> (26-08-1941). *Falange*, p. 2.

<<Sin título>> (21-09-1958). *Falange,* p. 4

<<Sin título>> (08-03-1959). *Falange*, p. 8.

<<Sin título>> (22-11-1977). *ABC,* p. 65.

<<Sobre la publicación de la obra inédita de Alonso Quesada. Y un gran homenaje teatral en memora de Alonso Quesada>> (22-04-1941).*Falange*, p. 4.

<<Sobresaliente actuación del Ballet Las Palmas de Gran Canaria y de la Coral Polifónica de la Caja de Ahorros>> (09-06-1971). *Diario de Las Palmas,* p. 11

<<Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre. Derroche de arte, horas ininterrumpidas emociones, fue el concierto homenaje a Néstor de la Torre con que la Sociedad de su nombre se presentó por primera vez al público>> (24-08-1934). La *Provincia*, p. 1.

<<Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre. La gran exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas>> (12-09-1937). *Acción*, p. 3

<<Suntuosos decorados>> (22-12-1913). *La correspondencia de España*, Madrid, p. 1.

<<Tararí>> (20-10-1938). *Falange*, p. 3.

<<Teatrales>> (17-05-1907). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Teatro-laboratorio Almacén>> (16-03-1974). *El Eco de Canarias*, p. 14.

<<Teatro>> (30-01-1981). *La Provincia*, p. 2.

<<Teatro>> (19-04-1910). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<< Teatro. Compañía de Zarzuela>> (05-11-1909). *La opinión*, p.1.

<<Teatro costumbrista en el Círculo Mercantil>> (24-09-1979). *Diario de Las Palmas*, p. 8.

<<Teatro Guimerá>> (11-02-1933). *Gaceta de Tenerife*, p. 8.

<<Teatro Guimerá. La Zajorina>> (15-12-1932). *Hoy*, p. 6.

<<Teatro Leal>> (31-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<Teatro lleno para Doña Perfecta, de don Benito>> (14-01-1970). *Diario de Las Palmas*, p. 13.

<<Teatro municipal>> (11-05-1919). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<Teatro Galdós>> (28-06-1917). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Teatro Pérez Galdós>> (22-11-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Teatro Pérez Galdós>> (21-07-1938). *Falange*, p. 6.

<<Teatro Pérez Galdós>> (03-04-1951). *La Provincia,* p. 3.

<<Teatro Pérez Galdós. El estreno de La Zahorina constituyó un verdadero acontecimiento artístico y un gran éxito>> (04-12-1932). *La Provincia*, p. 16.

<<Teatro Pérez Galdós. Gran espectáculo patriótico>> (11-09-1936). *Acción*, p.2.

<<Teatro Pérez Galdós. La tercera Matinè Otoñal será un acierto>> (04-11-1944). *La Provincia*, p. 3.

<<Teatro Pérez Galdós. La velada de Los Doce>> (29-10-1912). *La Provincia*, p. 3.
<<Teatro Pérez Galdós. La verbena de la paloma>> (16-07-1939). *Falange*, p. 4.
<<Teatro Regional. El estreno de mañana en el Pérez Galdós. La comedia Ajijides de Leoncio Rodríguez>> (29-03-1930). *Diario de Las Palmas*, p. 1
<<Teatro y cine en esta capital>> (05-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.
<<Teatros y cines>>. (08-03-1930). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.
<<Telde. Hoy se clausura la semana cultural>> (19-06-1970). *La Provincia*, p. 27.
<<Tierra de Cuervos de Orlando Hernández>> (24-07-1963). *Diario de Las Palmas*, p. 11.
<< Tito Capobiando, Director General de la Ópera de Las Palmas>> (15-07-1973). *La Provincia*, p. 6.
<<Todo apunto para Lucia de Lammermoor>> (28-06-1978). *La Provincia*, p. 8.
<<Todo apunto para el X Festival de Ópera>> (13-03-1977). *El Eco de Canarias*, p. 7.
<<Tony Sánchez y Encarna Cárdenes, en Tierra de Cuervos>> (03-07-1963). *Diario de Las Palmas*, p. 2.
<<Trece coreografías por los alumnos de Lorenzo Godoy>> (30-06-1983). *Diario de Las Palmas*, p. 4.
<<Trini Borrull y el ballet canario>> (06-09-1968). *La Provincia*, p. 3.
<<Trini Borrull y su coreografía de El Amor Brujo>> (21-11-1954). *Diario de Las Palmas*, p.6
<<Triunfal estreno de La Zahorina>> (1932). *Avance*.
<<Triunfo de Conchita Supervía en París>> (03-02-1931). *La libertad*, p. 1.
<<Un acontecimiento artístico: Los Doce>> (15-07-1913). *La Provincia*, p. 2.
<<Un concierto>> (18-11-1934). *Hoy*, p. 2.
<<Un estreno mundial con el estreno de Gelu Barbu>> (05-11-1972). *El Eco de Canarias*, p.15.
<<Un gran espectáculo regional. Hacia la reconstrucción del tipismo canario>> (19-12-1934). *Gaceta de Tenerife*, p. 3.
<<Un historial de plenitud artística>> (26-08-1984). *La Provincia*, p.7
<<Un monólogo de descosidos para la pintura de Millares>> (12-05-1993). *Canarias7*, p. 28.
<<Un nuevo éxito del Cuadro Atenas>> (05-06-1935). *Diario de Las Palmas*, p. 3.

<<Un recital en el Instituto Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 4.

<<Un recital de Conchita Supervía>> (05-02-1931). *La Época,* p.5.

<<Un Rigoletto de anoche, de gran éxito>> (21-07-1979). *La Provincia*, p. 8.

<<Un suculento vestuario diseñado por Néstor>> (24-09-1999). *Diario de Las Palmas*, p. 35.

<<Un manifiesto de la Sociedad Amigos del Arte>> (28-07-1937). *Falange*, pp. 2-3.

<<Una americana para dos>> (15-08-1938). *Falange*, p. 2.

<<Una americana para dos>> (19-09-1938). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Una americana para dos>> (19-09-1938), *Falange*, p. 7.

<<Una americana para dos>> (21-09-1938). *La Provincia*, p. 4.

<<Una boda>> (05-09-1923). *La Provincia*, p.3.

<<Una carta de Fray Lesco. Rechaza por ahora todo homenaje>> (22-04-1932). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

<<Una exposición de pinturas de Carlos Morón>> (11-01-1941). *La Provincia*, p. 2.

<<Una impresión sobre la gran fiesta regional celebrada en el Pérez Galdós. Magnífico resurgir de nuestro tipismo>> (24-12-1934). *Diario de Las Palmas*, p. 5.

<<Una Mimi de difícil olvido>> (04-03-1993). *Canarias7*, p.24;

<<Una mirada a El amor brujo 1915>>(25-06-2014). *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 17.

<<Una noche romántica a beneficio de la a Sección Femenina de la Falange Española y Tradicionalista y de las JONS>> (14-06-1937). *Falange*, p. 8.

<<Una noche romántica, en el Pérez Galdós>> (11-06-1937). *Falange,* p. 1.

<<Una zarzuela de costumbres canarias. Se estrena con gran éxito La Zahorina>> (08-12-1932). *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

<<Varias noticias>> (07-04-1908). *La Opinión*, p 2.

<<Varieté, espectáculo moderno anunciado por el Cine Cuyás, ha despertado gran interés por nuestro público>> (16-09-1946). *Falange*, p. 6.

<<V*arieté, el gran espectáculo teatral de próximo estreno en el Cuyas, y ei Círculo Mercantil*>> (14-09-1946). *La Provincia*, p. 6.

<<Velada>> (14-06-1907). *Diario de Las Palmas*, p.2.

<<Víctor Doreste lee…>> (04-06-1951). *La Provincia*, p. 6.

<<Y llovió los Arbejales esta noche Tamaraceite>> (25-08-1965). *Diario de Las Palmas*, p. 4.

<<Y llovió en los Arbejales se estrenará hoy en Teror>> (16-05-1963). *El Eco de Canarias*, p. 8.

<<Ya tiene segundo acto la del manojo de tollos>> (12-06-1951), p. 7.

<<Zarandajas, de Orlando Hernández, en estreno nacional>> (02-05-1973). *El Eco de Canarias*, p. 15.

A. (23-06-1922). <<En el colegio de Nuestra Señora del Carmen. Una fiesta hermosa>>. *Diario de Las Palmas*, p. 2.

A. (10-01-1962). <<El decorado y ambientación de Como un sueño>>. *Falange*, p. 3.

A.B. (07-11-1979). <<Apoteosis del Ballet de Trini Borrull en Lanzarote>> *La Provincia*, p. 4.

A.B. (29-09-1999). <<Un don Giovanni accidentado>>. *Canarias7,* p. 76.

A.B. (29-10-1999). <<Comida propone en el Galdós una reflexión sobre la autoestima>>. *Canarias7* , p.79.

A.C. (10-06-1972). <<Trini Borrull y su espectáculo de danza>>. *El Eco de Canarias*, p. 28

A.C. (13-08-1975). <<Ballet: Las próximas novedades del Ballet Las Palmas de Gran Canaria>>. *El Eco de Canarias*, p. 7.

A.C. (22-06-1978). <<El Ballet Las Palmas de Gelu Barbu, con un espectáculo de compositores canarios>>. *El Eco de Canarias*, p.30.

A.C. (20-07-1973). <<Grandes proyectos de los Amigos Canarios de la Ópera. Contratación de tres grandes figuras del montaje del espectáculo>>. *El Eco de Canarias*, p. 32.

A.C. (28-08-1978). <<Festivales de Ópera de Las Palmas. Mario Vanarelli, director técnico y de producción>>. *El Eco de Canarias*, p. 27.

A.C. (07-11-1982). <<El bailarín Lorenzo Godoy ingresó en el Museo Canario>>. *El Eco de Canarias*, p. 3.

A. de G. (30-07-1913). <<El triunfo de Los Doce>>. *Diario de Las Palmas*, p.2.

AHP (21-06-1974). <<El grupo de Gelu Barbu, en cursos internacionales de Ballet>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18

AHP (06-03-1975). <<Cultur-Art>>. *Diario de Las Palmas*, 26.

A. L. (02-10-1973). <<Orlando Hernández y su experiencia teatral>>. *El Eco de Canarias*, p. 25.

A. L. (12-04-1976). <<Eva Borg en un importante programa de danza>>. *ABC,* p. 59.;

A.L.E. (29-09-1994). <<La mordaza, de Alfonso Sastre, se representa esta noche en Teatro Pérez Galdós>>. *La Provincia* p. 18.

A. M. (10-10-1915). <<Príncipe Alfonso. La compañía de Ernesto Vilches. Inauguración de temporada>>, *El País*, p. 2.

A. N. (29-07-1959). <<Tres piezas teatrales se estrenaron ayer en el Museo Canario>>. D*iario de Las Palmas*, pp. 4-5.

A.O. (26-06-1974). <<Dos recitales de danza española de Trini Borrull>>. *La Provincia,* p. 40.

A. Q. (07-08-1965). <<Éxito absoluto de la agrupación de C.I.T.E. con Después de la Caída>>. *El Eco de Canarias*, p.16.

A.Q. (24-04-1967). <<Una nueva cámara sonora para unos grandes festivales>> Diario de Las Palmas, p.17.

A. Q. (26-04-1964). <<Nuevos éxitos con Bastiano y Bastiana y El secreto de Susana>>. E*l Eco de Canarias*, p. 4.

A.Q.P. (08-02-1969). <<Inauguración del II Festival de Ópera de Las Palmas con Il Puritani de Bellini>>. *Diario de Las Palmas*, p.14.

A.Q. P. (10-02-1969). <<Triunfo absoluto de Alfredo Kraus en el Il Puritani>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

A.Q.P: (14-02-1969). <<II Festival de Ópera de Las Palmas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

A.Q.P: (17-02-1969). <<Brillante clausura, a teatro lleno, del II Festival de Ópera de Las Palmas, con Tosca>> . *Diario de Las Palmas*, p. 16.

A.Q.P. (04-09-1969). <<Enrique IV, de Pirandello, punto de partida de un nuevo grupo teatral>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

A.Q.P. (17-11-1970). <<De la actuación de Gladys Alemán en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

A.Q.P. (01-03-1971). <<Otello, una manifestación operística con condicionamientos>>. *Diario de Las Palmas*, p. 20.

A.Q.P. (12-04-1971). <<Tras el estreno de La ventana de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 17.

A.Q.P. (01-02-1972). <<El ballet de Las Palmas de Gran Canaria, en nueva forma de expresión>>. *Diario de Las Palmas*, p. 17.

A.Q.P. (22-05-1972). <<Nuevo estreno teatral de Orlando Hernández: Con los puños frente al sol>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

A.Q.P. (10-06-1972). <<Espectáculo de danza española por los alumnos de Trini Borrull>>. *Diario de Las Palmas*, p. 21.

A.Q.P. (28-06-1972). <<Nuevo y gran éxito del Ballet de Las Palmas de Gran Canaria>>. *Diario de Las Palmas*, p. 16.

A.Q.P. (07-11-1972). <<Gran actuación del Ballet de Gelu Barbu>>. *El Eco de Canarias*, p. 16.

A.Q.P. (08-02-1973). <<Brillante en el homenaje de Néstor>>. *Diario de Las Palmas*, p. 24.

A.Q.P. (23-06-1973). <<Final de curso de las alumnas de Trini Borrull>>. D*iario de Las Palmas*, p. 19.

A.Q.P. (15-03-1974). <<Una Aída prometedora de una gran temporada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 11.

A.Q.P. (08-05-1974). <<Un gran espectáculo>>. Diario de Las Palmas, p. 18.

A.Q.P. (25-05-1974). <<Teo juega al tenis con las Galaxias, nuevo estreno teatral de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 21.

A.Q.P. (30-04-1975). <<María Estuardo, un concepto distinto de representación operística>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

A.Q.P. (02-05-1975). <<Anoche pudo ser el Otello deseado>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6.

A.Q.P. (07-05-1975). <<Una estupenda representación de Tosca>>. *Diario de Las Palmas*, p.5

A.Q.P. (15-05-1975). <<Macbeth, un fabuloso espectáculo teatral sobre el escenario>>. en *Diario de Las Palmas*, p.5

A.Q.P. (17-04-1976). <<El Requiem, de Verdi, pórtico de la temporada de Ópera de Las Palmas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18.

A.Q.P. (29-04-1976). <<Interesante experiencia de una primera representación de Don Giovanni>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

A.Q.P. (06-05-1976). <<Redescubrimiento de La Bohème en la magistral versión de Bruno Rigacci>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

A.Q.P. (13-05-1976). <<Anna Bolena y el extasis del belcantismo>>. *Diario de Las Palmas*, p.9.

A.Q.P. (16-05-1976). <<Un fascinante espectáculo de danza>>. *Diario de Las Palmas*, p. 32.

A.Q.P. (05-07-1976). <<Apoteosis popular y masiva en la Marina protagonizada por Alfredo Kraus>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

A.Q.P. (21-07-1979). <<Un Rigoletto magistral>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

A.Q.P. (16-02-1980). <<Una sonámbula un tanto frustrada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 3.

A.Q.P. (04-02-1982). <<Tampoco fue esta vez la Turandot esperada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

A.R.M. (29-05-1881). << Segundo centenario de D. Pedro Calderón de la Barca, celebrado en la ciudad de Las Palmas, capital de Gran Canaria>>. *La Correspondencia de Canarias*, p.2.

A.S. (22-02-2007). <<José Miguel Jimenez: Hay que devolverle a Mary Sánchez parte de lo que nos legó>>. *La Gaceta*, p. 30.

ABRIL, M (16-4-1915). <<Teatro Lara. Estreno de El amor brujo. La decoración>>. *La Patria*, p. 3.

ABRIL, M. (01-02-1925). <<El decorado exótico. Emoción y pirueta>>. *Blanco y negro*, p. 78.

ALEMÁN, A. (25-08-1985). <<Gelu Barbu: Pájaros de días liquidos>>. *La Provincia*, p. 25.

ALEMÁN, A. (04-06-1994). <<Mario Antígono: La excusa de un artista para pintar>>. *Diario de Las Palmas*, p. 59.

ALEMÁN, G. (27-04-1996). <<Juan Álvarez García>>. *Diario de Avisos*, p. 2.

ALONSO, A. (02-08-1968). <<Brillante estreno de Silvestre en el Pérez Galdós>> *El Eco de Canarias*, p. 10.

ÁLVAREZ, C. (23-12-1988). <<Pervertimento, perversión y divertimento a partes iguales>>. *Canarias7*, p. 72.

ÁLVAREZ, C. (27-08-1988). <<La leyenda de Gilgamesh puede ser un gran montaje>>. *Canarias7*, p. 19.

ÁLVAREZ CRUZ, L. (21-09-1934).<<Intervius de La Prensa. Breve charla con el pintor Juan Ismael>>. *La Prensa*, p. 1.

ANGUITA, M.L. (02-03-1988). <<Ángel Colomina: <<el teatro es una maravillosa mentira>>. Diario de Las Palmas,p. 14.

ANTÓN DEL OLMET, L (25-04-1915). <<Carta a mis lares>>. *Blanco y negro*, p. 20.

ARANDA, C. D. (15-01-2015). <<Duelo entre Pepe Dámaso y Falla>>. *Canarias7*, p. 39.

ARDOY, E. (17-06-2014). <<Damaso se reencuentra con Néstor sobre el escenario de El amor brujo de Falla>>. La Provincia/*Diario de Las Palmas*,

ARIEL (12-04-1959). <<Cierre de la temporada teatral del TEU con dos obras españolas: La muñeca muerta y El parque se cierra a las ocho>>. *Falange*, p. 2.

ARIEL (19-06-1960). << Gran éxito en la reposición de El duendecillo Pif-Paf>> *Falange,* p. 2;

ARIEL (07-01-1961). <<Estreno de Los talismanes en el Pérez Galdós>>. *Falange*, p. 5

ARIEL (28-06-1962). <<Las Galas de Prensa de ayer en el Pérez Galdós, con Cena de Matrimonios, constituyeron un franco éxito>>. *Falange,* p. 2.

ARIEL (09-06-1962). <<La loca de la casa, de Benito Pérez Galdós, por el Teatro Insular de Cámara>>. *Falange*, p. 9.

ARIEL (07-07-1963). <<Estreno de Tierra de Cuervos, de Orlando Hernández, ayer en el Pérez Galdós>> *El Eco de Canarias*, p. 2

ARISTU, J. (26-06-1962). <<Cena de matrimonios, hoy en el Galdós>>. *Falange,* p, 2.

ARISTU, J. (05-08-1965). <<Antecrítica de Despúes de la Caída>>. *Diario de Las Palmas*, p. 20

ARROYO, M. (22-05-1994). <<Mararía, una mujer víctima de su belleza>>. *Canarias7,* p. 25.

ARTILES, T. (08-09-1994). <<Encuentro teatral tres continentes>>. *La Provincia*, p. 14.

ARTILES, T. (14-08-1994). <<La verbena de la paloma abrirá la temporada en el Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 16.

ARTILES, T (21-08-1994). <<Pepa Rosado y Rafael Castejón>>. *La Provincia*, p. 20.

AYALA, M. (26-05-1989). <<Esta noche se estrena en el teatro Pérez Galdós la zarzuela canarias La Sirena>>. *La Provincia*, p. 14.

AYALA, M. (27-11-1998). <<Los Amigos Canarios de la Ópera crean un taller para sus decorados>>. *La Provincia*, p. 21

B. (12-09-1912). <<Los Doce>> *La Provincia*, p. 1.

BC (19-06-1988).<<El miércoles, estreno del ballet Pájaros de días líquidos, de Gelu Barbu>>. *La Provincia*, p.16.

BALBUENA, J.M. (12-07-1984). <<Puerto del Rosario quiere convertirse en ciudad>>. *La Provincia*, p. 24

BALBUENA J.M. (10-04-1983). <<David, un nuevo espectáculo de del Ballet Contemporáneo Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 12.

BALBUENA, J.M. (11-10-1986). <<Presentación de la línea de danza moderna canaria>>. *La Provincia*, p. 6.

BALBUENA, J. M. (13-12-1989). <<La escuela de Ballet de Gelu Barbu cumple veinte años en pie de danza>>. *La Provincia*, p. 48.

BALBUENA, J.M. (02-02-1992). <<25 años de ópera en Las Palmas>>. *La Provincia*, pp. 48-49.

BALBUENA, J. M. (22-03-1992). <<En La Favorita, de Donizetti, he intentado realizar un montaje mágico>>. *La Provincia*, p. 26.

BAMBALINA (07-03-1930). <<La compañía de Pepe Romeu>>. *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

BAMBALINA (09-03-1930). <<La compañía de Pepe Romeu>>. *Gaceta de Tenerife*, p. 2.

BAMBALINA (18-12-1932).<<Impresiones teatrales. Se estrena con gran éxito una zarzuela de costumbres canarias>>. *Gaceta de Tenerife*, p. 5.

BAMBALINA (12-02-1933). <<El estreno de Plataneras, la nueva comedia, de ambiente regional, de Leoncio Rodríguez>>. *Gaceta de Tenerife*, p.3.

BAMBALINA (16-12-1934). <<Se estrena con gran éxito la opereta Carnavalada>>. *Gaceta de Tenerife*, p. 8.

BAMBALINA (10-02-1941). <<El teatro regional canario>>. *La Provincia*, p. 2.

BAMBALINA (25-04-1941). <<En el Galdós>>. *La Provincia*, p. 2.

BAMBALINA (03-10-1941). <<¡Usted es Ortiz!>>. *La Provincia*, p. 2.

BAMBALINA (25-12-1942). <<La Fiesta Pascual de la Isla>>. *La Provincia,* p. 5.

BAMBALINA (12-03-1943). <<Se estrena con éxito la comedia musical Candilejas 1943>> *La Provincia*, p. 3.

BAMBALINA (12-07-1943). <<Todo un hombre>>. *La Provincia*, p. 2.

BAMBALINA (08-10-1943). <<Matiné, otoñal, espectáculo selecto>>. *La Provincia*, p. 3.

BAMBALINA (06-08-1946). <<Se pone en escena El Alcalde de Zalamea>>. *La Provincia,* p. 6.

BAMBALINA (10-09-1946). <<Varieté, gran éxito teatral>>. *La Provincia*, p. 4

BAMBALINA (20-11-1946). <<De arte teatral. El romance del forastero y la novia>>. *La Provincia*, p. 6.

BASSAS, A. (25-09-1999). <<A punto para Don Giovanni>>. *La Tribuna de Canarias*, p, 25.

BASSAS, A. (03-12-1999). <<El Museo Néstor rescata los diseños para Don Giovanni>>. *La Tribuna de Canarias*, p. 74.

BAUTISTA ROS, J. (1932). <<En un ensayo de la Zarzuela, de Fray Lesco. Zarzuela que se estrena el sábado>>. *El defensor de Canarias*

BAUTISTA ROS, J. (1932). <<Teatro Pérez Galdós. Compañía de Zarzuela. La Zahorina>>. *El Defensor de Canarias*.

BAUTISTA ROS, J (27-11-1934). <<El acto del domingo en el Pérez Galdós. Dalia Iñiguez e Isabel Macario, poesía y música>> *La Provincia*, p. 3.

BENEDITO, R. (15-4-1915). <<En Lara. El amor brujo. Hablando con Falla>> *La Patria*, p.3.

BENEDITO, R. (16-4-1915). <<Teatro Lara. Estreno de El amor brujo. El libro y la música>>. *La Patria*, p. 3.

BENITEZ, L. (28-03-2007). <<Soria ensalza la identidad de la isla en la ceremonia de honores y distinciones>>. *La Gaceta (edición Las Palmas),* p. 11.

BERLAMINO (07-01-1966). <<El maestro Gerardo de Atienza>>. El Eco de Canarias, p. 8.

BERLAMINO (27-07-1968). <<Juan del Rio, en Capilla>>. *El Eco de Canarias,* p. 10.

BERLAMINO (13-10-1968). <<El sueño de los justos>>. *El Eco de Canarias*, p. 19

BERNALDO DE QUIROS, V. (21-11-1984). <<Trini Borrull, profesora de danza>>. *Diario de Las Palmas*, p. 40.

BORRÁS, T. (16-04-1915). <<El amor brujo. Falla, La Pastora, Néstor, Martínez Sierra>>. *La Tribuna*, p.4.

BORRAS, T (22-04-1915). <<La semana teatral. Primavera>>. *La Ilustración española y americana*, p. 17.

BORRULL, T. (18-04-1982). <<Trini Borrull: encuentro con el folklórico intencional>>. *La Provincia*, p. 26.

BORRULL, T. (21-12-1983). <<Hablar de danza>>. *La Provincia*, p. 10.

BRUNO (03-03-1866) << Función de la filarmónica>> *El Insular: periódico liberal*, p.3.

BUERLES, A.D. (11-10-1993). <<La zarzuela Bohemios abre el camino para futuras producciones teatrales en las islas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 23.

BUERLES, A.D. (23-08-1994). <<Jesús Castejón, director, destaca la difícil unidad lograda en torno al montaje de esta zarzuela>>. *Canarias7,* p. 17.

BUIL, A. (27-11-1998). <<El Festival de Ópera abre su propio taller de escenografía>>. *Canarias7*, p.70

BUIL I FELIU, A. (22-09-1999). <<Don Giovanni según Néstor>>. *Canarias7,* pp.86-87.

BUIL I FELIU, A. (25-09-1999-a). <<El Cuyás acoge una reinvención del Don Giovanni ideado por Néstor>>. *Canarias7*, p. 79.

BUIL I FELIU, A. (25-09-1999-b). <<Como unos zapatos nuevos>>. *Canarias7*, p. 81.

C. (04-09-1977). <<Eva Borg y Monique Lancelot: dos figuras del ballet contemporáneo>>. *El Eco de Canarias*, p. 11.

C. (22-02-1978). <<Se presentó ayer el Ballet Contemporáneo Las Palmas>>. E*l Eco de Canarias*, p. 26.

C. L. (24-03-1939). <<El gran éxito de El Enigma>> *La Provincia*, p. 5.

C. L. (25-03-1939). <<El gran éxito de El Enigma>> *La Provincia*, , p. 5;

CALVO, S. (10-03-1985). <<Santiago Santana y la Escuela Luján Pérez>>. *La Provincia*, p. 28.

CÁMARA, M. (19-04-1899). "En el Gabinete instructivo. D. Gumersindo Robayna". *Diario de Tenerife*: Santa Cruz de Tenerife, p. 2.

CAMPOS-HERRERO, D. (10-04-1983). <<Nuevo espectáculo de del Ballet Contemporáneo Las Palmas>>. *Canarias7*, p. 28.

CAMPOS-HERRERO, D. (06-03-1984). <<Prepara una adaptación teatral de la obra Llanura>>. *Canarias7*, p. 23.

CAMPOY, A. M. (01-05-1977). <<Lancelot>>. *ABC*, p. 107.

CANO VERA, J.J. (06-08-1965). <<Esta noche se estrena en el Pérez Galdós Después de la Caída>>. *El Eco de Canarias*, p. 5.

CANO VERA (05-11-1966). <<Saulo Torón se convierte en autor teatral>>. *El Eco de Canarias*, p. 12.

CÁRDENES, R. M. (23-08-1994). <<La Orquesta Filarmónica estrenará en septiembre La verbena de la paloma>>. *La Provincia*, p. 13.

CAROLUS (03-03-1939). <<Acotaciones de un espectador>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

CAZORLA PALENZUELA, J. (02-03-1960). <<Carta a un escéptico en el arte del ballet>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

CAZORLA PALENZUELA, J. (24-05-1960). <<Actuación de nuestro Teatro Insular>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6.

CENTENO, F. (21-09-1934). <<Canarias en la Península. Se estrena en España Arrorró poema sinfónico de la vida canaria>>. *La Prensa*, p. 1.

CHIRINO, M. (02-10-1999). <<El nuevo Cuyás>>. *La Tribuna de Canarias*, p. 59

CILLERO, A. (01-03-1971). <<Otelo, de Verdi, con Mario del Mónaco>>. *El Eco de Canarias*, p.21.

CILLERO, A. (02-04-1971). <<Estreno de La Ventana de Orlando Hernández>>. *El Eco de Canarias*, p. 22.

CILLERO, A. (22-01-1972). <<El V Festival de Ópera se celebrará del 28 al 10 de marzo próximos>>. *El Eco de Canarias*, p. 23.

CILLERO, A. (01-02-1972). <<Interesante presentación del Ballet de Las Palmas de Gran Canaria>>. *El Eco de Canarias*, p. 14.

CILLERO, A. (25-02-1972). <<V Festival de Ópera de Las Palmas. Con la escenografía de José Dámaso se abre la temporada>>. *El Eco de Canarias*, p. 15.

CILLERO, A. (03-03-1972). <<Esplendida Traviata en el V Festival de Ópera de Las Palmas>>. E*l Eco de Canarias*, p. 22;

CILLERO, A. (07-03-1972). <<La mezzosoprano Elena Obratsova , una Carmen memorable>>. *El Eco de Canarias*, p. 24.

CILLERO, A. (12-03-1972). <<Con Sansón y Dalila de Saint-Saens, terminó la temporada>>. *El Eco de Canarias* p. 22

CILLERO, A. (07-11-1972). <<Nueva actuación del Ballet Las Palmas de Gran Canaria>>. *El Eco de Canarias*, p, 32.

CILLERO. A.(27-03-1973). <<Sesión dominical con Un Ballo in Maschera de Verdi>>. *El Eco de Canarias*, p. 28.

CILLERO, A. (08-05-1973). <<Estreno de Zarandajas de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 23.

CILLERO, A. (23-05-1973). <<Nuevo estreno de Orlando Hernández>>. *El Eco de Canarias*, p. 29.

CILLERO, A. (02-08-1973). <<López Cobos, Director Musical>>. *El Eco de Canarias*, p. 32.

CILLERO, A. (08-05-1974). <<El Ballet: Un gran homenaje a Manolo Millares por el Ballet de Gelu Barbu>>. *El Eco de Canarias*, p. 29.

CILLERO, A. (29-04-1975). <<Hoy comienza la temporada de ópera>>. *El Eco de Canarias*, p. 16

CILLERO, A. (29-05-1975). <<Brillante final del Festival de Ópera de Las Palmas>>. *El Eco de Canarias*, p.31.

CILLERO, A. (16-05-1976). <<El Ballet de Las Palmas de Gelu Barbu, en su décimo aniversario>>. *El Eco de Canarias*, p.28.

CILLERO, A. (02-02-1980).<<Los Amigos Canarios de la Ópera y el XIII Festival de Las Palmas>>. *El Eco de Canarias*, p. 3.

CILLERO, A. (14-11-1980). <<A beneficio de civitas>>. *El eco de Canarias*, p. 5.

CILLERO, A. (29-01-1982). <<Con La Bohème comenzó el XV Festival de Ópera de Las Palmas>>. *El Eco de Canarias*, p. 34.

CISNERO, M (07-11-1965). <<Éxodo, un cuadro digno de un gran museo>>. *ABC,* pp. 38-39.

CODAX, M. (07-11-1972). <<Un gran programa del Ballet de Gelu Barbu>>. *La Provincia*, p. 9.

CODAX, M. (08-02-1973). <<Éxito absoluto del homenaje a Néstor>>. *La Provincia*, p. 36.

CODAX, M. (11-02-1973). <<En torno al Poema Coral de Atlántico>>. *La Provincia*, p. 9.

CODAX, M. (08-05- 1974). <<Homenaje a Millares>>. *La Provincia*, p. 13.

CODAX, M. (30-04-1975). <<Sutherland, asombrosa en María Estuardo>>. *La Provincia*, p.13.

CODAX, M. (07-05-1975). <<Tosca, gran recital verista>>. *La Provincia*, p. 13.

CODAX, M. (22-05-1975). <<Otello: una noche de tensiones>>. *La Provincia*, p. 13.

CODAX, M. (29-05-1975). <<Los cuentos de Hoffman, un gran espectáculo>>. *La Provincia*, p. 13.

CODAX, M. (01-06-1975). <<Un Festival pasa a la Historia>>. *La Provincia*, pp. 6-7.

CODAX, M. (22-04-1976). <<Simón Boccanegra: un grandioso espectáculo>>. *La Provincia*, p. 12.

CODAX, M. (13-05-1976). <<Anna Bolena: El prestigio del belcanto>>. *La Provincia*, p. 12.

CODAX, M. (16-05-1976). <<Salvar los Festivales Las Palmas>>. *La Provincia*, pp. 6-7.

CODAX, M. (14-05-1978). <<Ópera 1978: Nueva toma de impulso>>. *La Provincia*, pp. 4-5.

CODAX, M. (01-04-1979). <<XII Festival de Ópera de Las Palmas: Resumen de un año prodigo en éxitos>>. *La Provincia*, p. 6-7.

CODAX, M. (22-07-1979). <<Consagrados y debutantes para un gran Rigoletto>>. *La Provincia,* p. 12.

CODAX, M. (24-02-1983). <<Juventud y brillantez en la Aida inaugurada>>. *La Provincia*, p. 25;

CODAX, M. (12-04-1983). <<Lorenzo Godoy y Fernando Álamo: un gran encuentro>>. *La Provincia*, p. 8.

CODAX, M. (11-02-1987). <<El reto de un Don Giovanni diferente>>. *La Provincia*, p.6.

CODAX, M. (23-05-1991). <<El Cosi fan tutte de la Orquesta Filarmonica: producir en Canarias a escala europea>>. *La Provincia*, pp.38-39.

CODAX, M. (25-08-1994). <<La Escuela Oficial de Danza que Lorenzo Godoy no consiguió>>. *La Provincia*, pp. 30 y 31.

CODAX, M. (25-05-1995). <<Madama Butterflye, un Puccini bien hecho>>. *La Provincia*, p. 20.

CODAX, M. (09-05-1996). <<La tercera producción de Andrea Chenier>>. *La Provincia*, p. 18

CODAX, M. (16-04-1988). <<Un Trovador logrado en la voces graves y la escena>>. *La Provincia* , p. 16

CODAX, M. (11-03-1989). <<Simón Bocanegra: Las voces de una apoteosis>>. *La Provincia*, p. 14.

CODAX, M. (16-02-1991). <<Una Turandot sobresaliente en la función inaugural>>. *La Provincia*, p. 18.

CORREDOR, C. (17-10-1984). <<Hoy se compra la vanidad>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

CUBILES, J.A. (03-03-1984). <<Montarsolo o duende teatral>>. *Canarias7*, p. 29

CUBILES, J. A. (01-11.1985). <<Palabras para un homenaje>> *Canarias7*, p. 19.

CUBILES, J.A. (11-02-1987). <<Don Giovanni, entre lo homogéneo y lo singular>>. *Canarias7*, p. 19.

CUBILES, J. A. (01-06-1989). <<La Sirena, un significativo ensayo de un taller lírico>>. *Canarias7*, p. 22.

CUBILES, J.A (09-03-1990). <<Aída: la ACO cumple 200 representaciones>>. *Canarias7*, p. 48.

CUBILES, J.A. (02-06-1991). <<Cosi fan tutte, de Mozart, apoteosis de una propuesta>>. *Canarias7*, p. 26.

CUBILES, J. A. (24-09-1994). <<La verbena pero menos>>. *Diario de Las Palmas*, p. 24.

CUBILES, J.A.(15-05-1995). <<Sansón y Dalila, de plomo y desángelo>>. *Diario de Las Palmas*, p. 104

CUBILES, J. A. (08-12-1995). <<Punto final con el Huésped del sevillano>>. *Diario de Las Palmas*, p. 20.

CUBILES, J.A. (21-05-1997). <<Algunos fantasmas residuales>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18.

CUBILES, J.A.(07-05-1999). <<Julieta y Romeo o Julieta sin Romeo>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18

D . (11-12-1939). <<La venganza de don Mendo>> *Falange*, p. 5.

D. (23-04-1941). <<La Umbría será estrenada mañana>>. *Falange,* p. 4.

D.C. (27-06-1962). <<Cena de matrimonios en el Teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p.2.

D.C. (15-06-1965). <<El teatro del Arte de Las Palmas ensaya Después de la Caída, de Arthur Miller>>. *Diario de Las Palmas*, p. 10.

D.C. (22-11-1966). <<Con motivo de la actuación del Ballet del Oeste Africano en el Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

D.C. (30-08-1969). <<El miércoles se estrenará Enrique IV de Pirandello, en el Teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

D.C.H. (03-02-1987). <<Un Don Giovanni con decorados de Néstor abrirá el XX Festival de Ópera de Las Palmas>>. *Canarias7*, p.18.

D.F.H. (21-01-2005). <<La quincena de Lorca>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 4-5.

D.J. (28-09-1994). <<El grupo del centro de salud escenificará La mordaza>>. *Diario de Las Palmas*, p. 26.

D.T.A. (11-02-1977). <<Orlando Hernández, las máscaras y la tierra>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

DÁVILA, J. (15-04-2014). <<El genio embrujado de Pepe Dámaso>>. *El Día*, p. 43.

DAVILA NIETO, C. (24-04-1964). <<Ópera de cámara>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

DAVILA NIETO, C. (29-08-1976). <<La histórica Marina del Estadio Insular>>. *La Provincia*, p. 8.

DAVILA NIETO, C. (14-07-1978). <<Algunas consideraciones sobre Lucia del Festival de Kraus>>. *La Provincia*, p. 8.

DAVILA NIETO, C. (05-01-1979). <<Vandálicos destrozo de decorados de ópera>>. *La Provincia*, p. 8.

DECARLO (12-10-1949). <<Presentación de Tirma en el Teatro Pérez Galdós>>. *Falange*, p. 6.

DECARLO (03-01-1950). <<De teatro. Función homenaje a los chavalillos de España>>. *Falange*, p. 2.

DECARLO (08-04-1951). <<Estreno en el Cuyás de la Revista Al llegar la primavera>>. *Falange*, p. 2.

DECARLO (28-08-1951). <<De teatro. La de manojo de tollos>>. *Falange*, p. 2.

DELGADO, F. (05-11-1935). <<Recordando a Alonso Quesada>>. *Hoy: diario de información*, pp. 5-6.

DEMIAM (14-02-1959). <<Recital de danzas de Trini Borrull. Una primorosa Verbena de la Paloma en Ballet>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

DÉNIZ, S. (05-05-2014). <<Nueva vida para El Amor Brujo>>. *La Opinión de Tenerife*, p. 46.

DERIN, A. (17-02-1939) <<En el Galdós. Tercera representación de Ti-pi-tin>>. *Falange,* p. 3.

DIAZ CUTILLAS (23-03-1962). <<Trini Borrull prepara un ballet canario completo>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

DIAZ CUTILLAS (25-05-1962). <<El alcalde de Villarrejo, será la obra que Carlos Dominguez estrene mañana en el Teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

DIAZ CUTILLAS (28-08-1962). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

DIAZ CUTILLAS (12-03-1964). <<Lucy Cabrera ofrecerá una temporada de ópera de cámara en las Fiestas de primavera>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

DÍAZ CUTILLAS (03-04-1965). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

DÍAZ CUTILLAS (01-01-1966). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

DIAZ CUTILLAS (26-04-1966). <<José Dámaso, único expositor español en el I Festival Mundial de Artes Negras>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6.

DIAZ CUTILLAS (05-10-1966). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

DÍAZ CUTILLAS (03-01-1968).<<Se acerca la noche>>. *La Provincia*, p. 6;

DÍAZ CUTILLAS (14-03-1970). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas* 15.

DÍAZ CUTILLAS (19-03-1971). <<Chismografía leve>>. *Diario de Las Palmas*, p. 11.

DÍAZ CUTILLAS (20-05-1972). <<Chismografía leve >>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

DÍAZ CUTILLAS (06-06-1972). <<Nuevo Festival de Trini Borrull>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

DOMINGUEZ HERRERA, R. (16-09-1972). <<Éxito clamoroso de El encuentro en su estreno>>. L*a Provincia*, p. 25.

DORESTE, A. (10-10-1993). <<Concebir el espacio en una obra musical es más fácil que en una teatral>>. *La Provincia*, p. 17.

DORESTE, A. M. (19-09-1994).<<Francesco Corti dirigirá La Verbena de la Paloma en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 17.

DORESTE, V. (15-07-1951). <<Cartas al director>>. *Falange*, p. 4.

DORESTE, V. (10-11-1954). <<Ya soy centenario>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6; ,

DORESTE, V. (12-11-1954). <<Ya soy centenario II>>. *Diario de Las Palmas*, p.6;

DORESTE, V. (13-11-1954). <<Ya soy centenario III>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6.

DORESTE AGUILAR, J.J. (28-03-1992). <<La Favorita, 25 años después>>. *La Provincia*, p. 26.

DORESTE SILVA, L. (01-05-1938). <<El divino impaciente. Teatro evangélico>>. *Acción,* p. 3

DORESTE SILVA, L (25-05-1947). <<Carlos Luis Monzón, expone en el Gabinete Literario>> *Falange*, p. 8.

DORESTE SILVA, L. (16-10-1949). <<Tirma, romance de la conquista de Gran Canaria>>. *Falange*, p. 8.

DORESTE SILVA, L. (25-03-1955). <<Molinos de viento o el teatro de aficionados. Y su implantación permanente en la ciudad>>. *Falange*, p. 2.

DORESTE SILVA, L. (13-05-1955). <<Carlos Luis Monzón en pintura y tradición>> *Falange*, p. 6.

DORESTE SILVA, L. (03-03-1959). <<Carlos Luis Monzón>> *Falange*, p. 2.

DORESTE SILVA, L. (10-01-1962). <<Como en un sueño>>. *Falange*, p. 3.

DORESTE SILVA, L. (06-10-1966). <<Dos notas de arte: Quiney y Argudo>>. *El Eco de Canarias*, p. 8.

DORESTE SILVA, L. (09-02-1969). <<Primera noche triunfal de Ópera>>. *El Eco de Canarias*, p. 23.

DORESTE SILVA, L. (13-02-1969). <<Un Trovador extraordinario>>. *El Eco de Canarias*, p. 5.

DORESTE SILVA, L. (14-02-1969). <<Una esplendida Lucía en el Teatro Pérez Galdós>>. E*l Eco de Canarias,* p. 23.

DURÁN, J. (18-12-1993). <<La herencia de Néstor sale de un baúl>>. *La Provincia*, p. 18.

DURÁN, J. (21-02-1993). <<Trini Borrull: Fuera me hacen más caso>>. *La Provincia,* p. 14.

E. (08-07-1936). <<En el Pérez Galdós. La Sirena Varada por los amigos del arte Néstor de la Torre>> *Diario de las Palmas*, p. 3.

E.L.F. (17-03-1955). <<Molinos de viento por nuestros aficionados>>. *La Provincia,* p. 5.

E.L.F. (20-02-1961). <<Teatro Pérez Galdós: Recitales de Danza Española>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

E.L.F. (26-03-1962). <<Recital de danzas de la Academia de Trini Borrull>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

EGO (24-05-1919). <<Arrorró en el teatro>> *El Progreso*, p. 1.

EL-MIR, A.J. (25-02-1979). <<Mario Antigono, en su etapa de los difuminados>>. *La Provincia*, p. 53.

EL PRINCIPE AZUL (29-09-1938). <<En el teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 2.

EL TROVADOR (01-03-1973). <<A propósito de una escenografía>>. *La Provincia*, p. 4.

ENDERIZ, E (04-07-1929). <<<El triunfo de un arte español muy difícil de ver en España>>. *El Heraldo de Madrid*, p. 5.

ERGO (07-05-1943). <<Notas sobre la exposición provincial de Arte del Gabinete Literario>>. *Falange*, p. 3.

ESPECTADOR (23-05-1972). <<Brillante presentación de Con los puños frente al Sol>>. *El Eco de Canarias*, p. 26.

ESTEBAN, A.L. (22-09-1994). <<La verbena de la paloma trajo el recuerdo de Néstor en el Galdós>>. *La Provincia*, p. 17.

F. (10-10-1932). <<De teatro. La próxima temporada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 2.

F. (04-08-1965). <<Y llovió los arbejales en Arucas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 16.

F.M. (29-10-1994). <<Creo que he dado completamente la vida por la danza en Canarias>>. *La Provincia*, p.18.

FABRA (17-1-1931). <<Recitales de música española, la Supervía>> *El imparcial,* p. 4.

FEBUS (30-10-1931). <<Conchita SupervÍa da un recital de canciones españolas>>. *El Sol*, p. 8.

FERNÁNDEZ, A. (22-12-1913). <<Decoraciones y tramoya>>. *Ilustración española y americana*, pp. 385-386.

FERNÁNDEZ-CID A. (04-05-1968). <<V Festival de la Ópera: Hernani, de Verdi, en la Zarzuela>>. *ABC*, p. 111.

FERNÁNDEZ CID, A. (02-03-1972). <<Con Otello, cantado por Mario del Mónaco se inició el V Festival de Ópera de Las Palmas>>. *ABC*, p. 69.

FERNANDEZ-CID, A. (18-03-1972). <<Gran Canaria: Brillante representaciones del Festival de Ópera>>. *Blanco y Negro*, p. 92.

FULANO DE TAL (19-12-1899). <<Trapos y trastos>> *La Región canaria*, p. 2.

FRAY LESCO (06-12-1932). <<Critica a La Zahorina. Dos criterios divergentes>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

G. (29-04-1938). <<Ensayo de El Divino Impaciente>>. *La Provincia*, p. 3.

GALÁN, V. (03-05-2014). <<Una obra que revisa a Manuel de Falla>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 64.

GALINDO, C. (11-05-1978). <<Serge Lifar: Vengo a ver el nacimiento del Ballet Clásico en España". *ABC,* pp. 60 y 61.

GALLARDO, J. L. (14-04-1983). <<Lorenzo Godoy y Fernando Alamo: dimensión desconocida del Ballet>>. *La Provincia*, p. 12;

GALLARDO, J. L. (25-08-1985). <<Guion para un ballet que no llegó a realizarse>>. *La Provincia*, p. 25.

GALLARDO, J. L. (14-04-1983). <<Lorenzo Godoy y Fernando Alamo: dimensión desconocida del Ballet>>. *La Provincia*, p. 12.

GALLARDO, J.L. (26-08-1984). <<Lorenzo Godoy, la música se escapa>>. *La Provincia*, p. 6.

GALLARDO, J. L. (25-08-1985). <<Guíon para un ballet que no llegó a realizarse>>. *La Provincia*, p. 25.

GALLARDO, J. L. (29-10-1985). <<Apoteosis y fiesta de los sentidos en el homenaje a Lorenzo Godoy>>. *La Provincia*, p. 10

GALLARDO, J. L. (16-10-1986). <<Nace el Ballet Nacional Canario>>. *La Provincia*, p. 26.

GALLARDO, J.L. (24-06-1988). <<Signos teatrales del ballet que está por venir>>. *La Provincia*, p. 15.

GALLARDO, J.L. (06-04-1990). <<Norma, de Vicenzo Bellini, clausuró el XXIII Festival de Ópera de Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 20.

GARCÍA, T. (13-04-1993). <<La Traviata será la encargada de abrir el festival>>. *La Provincia*, p. 21.

GARCÍA-ALCALDE,G. (22-05-1999). <<Ópera canaria, del taller a la escena>>. *La Provincia*, p.44

GARCÍA-ALCALDE, G. (09-06-2001). <<La escena como territorio de pasión y cultura>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 26.

GARCÍA-ALCALDE, G. (30-06-2014). <<Pepe Dámaso e Isabel Costes, con la ginatería de original de Falla>>. La *Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 49

GARCÍA DE PAREDES (27-12-1934). <<El grandioso festival regional del Teatro Pérez Galdós. El triunfo rotundo de un artista: Néstor>>. *La Provincia*, p. 11.

GARCÍA JIMENEZ, L. (10-02-1959). <<Los decorados que Néstor realizó para La verbena de la paloma servirán para la adaptación al ballet de dicha obra, que se ofrecerá en el Pérez Galdós por primera vez en España>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

GARCÍA JIMENEZ, L. (14-12-1966). <<El teatro Insular de Cámara ofrecerá el viernes, en el Pérez Galdós, la obra en verso El lindo Don diego>>. *Diario de Las Palmas*, p.24.

GARCÍA JIMENEZ, L. (08-05-1974). <<Manolo Millares: una valoración trascendente en la cultura>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12

GARCÍA DE LINARES, M. (04-1960). <<Teatro Infantil en Las Palmas>>. *Mujeres en la Isla*, nº 64, pp. 15-16.

GARCÍA OCAÑA, F. J. (30-05-1967). <<Germán o sábado de fiesta, de Marrero Bosch por el Teatro Insular>>. *El Eco de Canarias*, p. 23.

GARCÍA OCAÑA, J. F. (24-07-1968). <<Ante el estreno de Silvestre, de Juan del Río Ayala. Confesiones del Director>>. *El Eco de Canarias*, p. 9.

GARCÍA-OCAÑA, F. J. (05-08-1969). <<Interesantes representaciones de Enrique IV>>. *El Eco de Canarias*, p. 8.

GARCÍA SALEH, A. (30-01-2005). <<Vana ilusión>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 138.

GARCÍA SALEH, A. (29-08-2006). "Gelu Barbu, coreógrafo y bailarín" en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 24.

GARCÍA SALEH, A. (15-03-2007). "La voz de canarias" en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 62.

GARCÍA SALEH, A. (05-12-2007). <<La productora Espacio 21 estrena en el SIT una obra de corte experimental con escenografía de Pepe Dámaso>>. *La Provincia/Diario de Las Palma*, p. 56.

GIL, S. (20-08-1999). <<El pintor Carlos Morón malvive a sus 78 años entre el hambre y el abandono>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

GIL MORET, E. (22-07-1951). <<De teatro. Lluvia de Estrellas>>. *Falange*, p. 10.

GIL MORET, E. (18-03-1955). <<Sergio Calvo nos habla de Molino de Viento>>. *La Provincia*, p. 2.

GODOY BARROSO, J.(24-08-1994). <<Lorenzo Godoy, diecinueve años después>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 27.

GODOY BARROSO, J. (27-08-2009). <<Un hito en la historia>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas,* p. 28.

GODOY BARROSO, J.(25-08-2014) <<A Lorenzo Godoy in memoriam>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 45.

GODOY RODRÍGUEZ, J. A. (25-08-2003). <<Lorenzo Godoy in memorian>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 20.

GODOY RODRÍGUEZ, J. A (27-08-2009). <<Godoy, así que pasen 25 años>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 28 y 29;

GODOY RODRÍGUEZ, J. A (25-08-2014). <<Lorenzo Godoy, 30 años de ausencia>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 45.

GONZÁLEZ DE LA HUERTA, F. (18-09-1994). <<¿Hacía una zarzuela canaria?>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

GONZALEZ DÉNIZ, E. (25-05-1997). <<Bailarina y pionera del ballet en Canarias>>. *Canarias7*, pp. 51-52.

GONZÁLEZ MARRERO, R. (03-08-2000). <<Canarias: La otra mirada (18)/Trini Borrull>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 20-21.

GONZÁLEZ MORERA (07-08-1965). <<Estreno de Después de la Caída, de Miller, en el Teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

GONZÁLEZ SANTANA, J. (25-07-1968). <<Ante el estreno de Silvestre, de Juan del Río Ayala . Encuesta a los actores, hoy: Ana María Peñate>>. *El Eco de Canarias*, p. 22.

GONZÁLEZ SANTANA, J. (31-07-1968). <<Ante el estreno de Silvestro, de Juan del Río Ayala . Encuesta a los actores, hoy: Pepita Rodríguez González y Diego Velázquez Calcines>>. *El Eco de Canarias*, p. 9.

GONZÁLEZ SOSA, P. (21-03-1965). <<Y llovió en los Arbejales>>. *El Eco de Canaria*, p. 13.

GONZÁLEZ SOSA, P. (15-06-1965). <<Marcela Yurfa hará de Marilyn Monroe en la obra de Arthur Miller Después de la Caída>>. *El Eco de Canarias*, p. 16.

GONZÁLEZ SOSA, P. (23-11-1965). <<Pepe Dámaso, en plena actividad artística>>. *El Eco de Canarias*, p. 4.

GONZÁLEZ SOSA, P. (01-08-1968). <<Presentado por el Teatro de Arte de la C.I. T.E. Hoy se estrena Silvestre en el Pérez Galdós. Declaración de su autor>>. *El Eco de Canarias*, p. 11.

GUANARTEME, F. de (22-07-1945) <<Ante el estreno de El Alcalde Zalamea>>. *Falange*, p. 4

GUANARTEME, F. de (09-10-1949). <<Una charla con Juan del Río Ayala, en vísperas del estreno de su Tirma>>. *Falange*, p. 4.

GUERRA, P. (21-11-1944). <<Notas a una crítica>>. *La Provincia*, p. 3.

GUERRA, P. (21-11-1944). <<Notas a una crítica>>. *La Provincia*, p. 3.

GUEZURAGA, A. (28-01-2005). <<Teatro con clase>>. *Canarias7,* p.74.

GUIDO (18-04-1976). <<Abrió el viernes nuestra temporada de Ópera la Misa de Requiem, de Verdi>>. *El Eco de Canarias*, p. 28.

GUIDO (22-04-1976). <<Simón Boccanegra, de Verdi, un éxito excepcional>>. *El Eco de Canarias*, p. 27; GUIDO (06-05-1976). <<Brillante representación de La bohème de Puccini, en el Festival de Ópera>>. *El Eco de Canarias*, p.29.

GUIDO (13-05-1976). <<Ayer, en el Pérez Galdós, una gran presentación de Anna Bolena de Donizetti>>. *El Eco de Canaria*, p. 32.

GUIDO (04-07-1976). <<Éxito del montaje al aire libre, en el Estadio Insular, de Marina>>. *El Eco de Canarias*, p. 8.

GUTIÉRREZ, C. (28-09-1979). <<Santiago Santana, de la pintura a la decoración teatral>>. *Diario de Las Palmas*, p. 2.

H. (13-07-1936). <<Anoche en el Pérez Galdós la reposición de La Sirena Varada constituyó otra gran éxito>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

H.A. (25-03-1962). <<Recital de danza española de la Academia de Trini Borrull, ayer en el Galdós>>. *Falange*, p. 2.

HATHUELL, D. (12-03-166). <<La Escandalosa, próximo estreno de Paco Acosta y Pinito del Oro>>. El Eco de Canaria, p.8.

HERNÁNDEZ, J. (11-10-1968). <<Esta tarde fallo de los Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 40. HERNÁNDEZ, J. (12-10-1968). <<Orlando Hernández, Diego Navarro y Sebastián Sosa, premios de teatro, novela y narraciones breves>>. *Diario de Las Palmas*, p.12.

HERNÁNDEZ, O. (11-05-1961). <<Mañana dará comienzo la breve temporada de teatro infantil con Pif-Paf en el reino de la Bruja Topete>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

HERNÁNDEZ, O. (06-01-1962). <<Como en un sueño>> *Diario de Las Palmas*, p. 4.

HERNÁNEZ, O. (04-11-1968). <<Carlos Morón. El Renacentista de nuestra pintura>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12;

HERNÁNDEZ, O. (17-01-1970). <<Cielo abierto para Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

HERNÁNDEZ, O. (21-01-1971). <<Nuestro teatro de aficionados y su problemática>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

HERNÁNDEZ, O. (22-01-1971). <<Problemática del nuestro teatro de aficionados (II). Los autores.>>. *Diario de Las Palmas*, p. 16

HERNÁNDEZ, O. (25-01-1971). << Problemática del nuestro teatro de aficionados (III). Nuestros grupos.>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

HERNÁNDEZ, O. (29-01-1971). << Problemática del nuestro teatro de aficionados (IV). El acto. >>. *Diario de Las Palmas*, p. 17.

HERNÁNDEZ, O. (02-02-1971). << Problemática del nuestro teatro de aficionados (V) … Y suma y sigue.>> *Diario de Las Palmas*, p. 29.

HERNÁNDEZ, O. (05-02-1971). << Problemática del nuestro teatro de aficionados. Decorados, montajes y otras cosas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 31.

HERNÁNDEZ, O. (09-02-1971). << Problemática del nuestro teatro de aficionados (y último). Telón final>>. *Diario de Las Palmas*, p. 10.

HERNÁNDEZ, O. (01-04-1971). <<Auto-critica de La ventana>>. *Diario de Las Palmas*, p. 29.

HÉRNANDEZ, O. (20-05-1972). <<Antecritica de Con los puños frente al sol>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

HERNÁNDEZ, O. (05-05-1973). <<Autocritica>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

HERNÁNEZ, O. (14-05-1973). <<Tres pintores a la espera>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

HERNÁNDEZ, O. (16-04-1980). <<Los decorados de Néstor>>. *El Eco de Canarias*, p. 4.

HERNÁNEZ, O. (18-02-1990). <<Sergio Calvo: Néstor fue un precursor>> *La Provincia*, pp. 16-17.

HERNÁNDEZ, O. (02-07-1993). <<Recorrido por Vegueta>>. *Diario de Las Palmas*, p. 24.

HERNÁNDEZ, P. (02-09-1969). <<Mañana se estrena Enrique IV de Pirandello>>. *La Provincia*, p. 8.

HERNÁNDEZ MONTESDEOCA, P. (23-05-1962). <<El barbero de Temisas a días vista de su estreno. Carlos Morón realiza los decorados>>. *Falange*, p. 8.

HERNÁNDEZ MONTESDEOCA, P. (06-02-1969). <<Santiago Santana trabaja hasta la noche, en el Hall del Paraíso del Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 8.

HERNÁNDEZ MONTESDEOCA, P.(03-04-1971). <<"A propósito del desasistido estreno de La ventana>>. *La Provincia*, p. 3.

HONTAÑÓN, L. (11-05-1978). <<Velada de Ballet pro Unicef>>. *ABC,* p. 59.

HORNA, A. (08-07-1977). <<Doña Francisquita, magistral>>. *El Eco de Canarias*, p. 7.

IGNOTUS (16-04-1915). <<Los teatros. Estreno: El amor brujo>>. *La correspondencia de España*, p. 6.

INGLOT, LUIS (28-02-1941). <<La exposición de Carlos Morón>>. *Falange*, p. 1.

INTERINO (08-07-1963).<<Estreno de Tierra de Cuervo, original de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

IZQUIERDO, F. (14-04-1915). <<En Lara. Hablando con Martínez Sierra>>. *La Patria*, p. 1.

J.D. (12-02-1991). <<Mecenazgo, tertulia y coproducciones>>. *La Provincia*, p. 24.

J.M. (04-08-1969). <<Pirandello en el Galdós>>. *La Provincia*, p. 8.

J. M. (24-06-1972). <<Gran Gala del Ballet Las Palmas de Gran Canaria>>. *El eco de Canarias*, p.36.

JRB (17-11-1941). <<Del Puerto de la Luz. Ven acá vino Tintillo>>. *La tarde*, p. 2.

J. de la L. (13-02-1897). *Diario de Las Palmas*, p. 2.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (04-03-1959). <<En la muerte de Carlos Luis Monzón Grondona, pintor>>, *Falange*, p. 2.

JORDE (30-05-1947). <<El pintor de la ciudad>> *La Provincia*, p. 4.

JURADO, A. (22-02-2007). <<Desde la Isleta al Rincón, todos con Mary Sánchez>>. *Canarias7*, p. 49.

KRAUS, A. (25-02-1975).<<A mis paisanos>>. *El Eco de de Canarias*, p. 5.

L.B. (20-07-1973). <<Posible: Alfredo Kraus cantará en Las Palmas en 1975. El director musical estable puede ser Jesús López Cobos, y Mario Banarelli, director técnico>>. *La Provincia*:, p. 13.

L.D.S. (13-02-1959). <<Las danzas y ballets en montaje de Trini Borrull>>. *Falange*, p. 2

L.D.S. (28-03-1962). <<Trini Borrull y sus nuevas creaciones de Ballet>>. *Falange*, p. 5.

L. G. J. (16-04-1960). <<Los decorados han sido realizados por dos alumnos de la Escuela Luján Pérez: Rafaely y Ulises>>. *Diario de Las Palmas*, p. 6.

L.G. J. (21-05-1960). <<Teatro Pérez Galdós: El amor de los cuatro coroneles>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

L.G.C. (03-04-1965). <<Y llovió en los Arbejales de Orlando Hernández, en el Teatro Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 10.

L.G.V. (19-08-1972). <<Lola Massieu>>. *La Provincia*, p. 13.

L.L.B.(13-03-1977). <<El X Festival de Ópera, plenamente dispuesto>>. *La Provincia*, p. 12.

L.L.B. (26-11-1977). Pilar Goytre y Paquita Mesa, dos amigas unidas por el arte>>. *La Provincia*, p. 7.

L.L.B. (15-05-1976). <<Capobianco renuncia a la dirección>>. *La Provincia*, p.7.

L.J.R. (16-08-1954). <<El jueves se hará a la mar la carabela de Tirma para firmar en Maspalomas las escenas de desembarco>>. *Diario de Las Palmas*, pp. 3-4.

L.J.R. (12-07-1955). <<Al habla con Carlos Luis Monzón. Telones bambalinas para ibsen y Wagner de los Millares a Buero Vallejo y Alonso Quesada, actor, escenógrafo, actor, director,… y Carpintero>>. *Diario de Las Palmas*, p.5.

L.O.H. (01-03-1991).<<I Puritani, un ya trasnochado Bellini>>. *Diario de Las Palmas*, p. 21.

L.O.H.(12-04-1991). <<Notable representación de Un bailo in maschera>>. *Diario de Las Palmas*, p. 25.

L.O.H. (30-05-1991). <<Cosi fan tutte, gran espectáculo para una conmemoración>>. *Diario de Las Palmas*, p. 26.

L.O.H. (13-03-1992). <<Ravel y Falla, dos obras inhabituales>>. *Diario de Las Palmas*, p. 34.

L.O.H. (27-03-1992). <<La Favorita, el último título de la temporada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 21.

L.R./V.S.A. (21-02-2016). <<Nuevo modelo de Gestión de ACO>>. *Canarias7*, p. 39-42

L.S.D. (20-03-1966). <<La Escandalosa>> .*El Eco de Canaria*, p. 8.

L de J (16-0-1915) <<Lara. El amor brujo>>, *El imparcial*, p. 3.

LAGES, E. (01-02-1972). <<Presentación del Ballet de Las Palmas de Gran Canaria>>. *La Provincia*, p. 6.

LAGES, E. (13-06-1972). <<Recital de la Academia española de danza de Trini Borrull>>. *La Provincia*, p. 6.

LAGES, E. (28-06-1972). <<Segundo éxito de clamor con el Ballet de Las Palmas de Gran Canaria>>. *La Provincia*, p. 12.

LEÓN BARRETO, L. (30-04-1982). <<Lorenzo Godoy: el veneno de la danza>>. *El Diario de Las Palmas*, p. 15.

LEÓN BARRETO, L. (24-03-1974). <<Como se monta una ópera>>. *La Provincia*, pp. 4-5.

LEÓN BARRETO, L. (13-10-1988). <<Pervertimento: Un ejercicio teatral>>. *La Provincia*, p. 12.

LEPORELLO (09-02-1969). <<Un reparto excepcional para una ópera de música inolvidable>>. *La Provincia*, p.3;.

LEPORELLO (12-2-1969). <<Un brillate trovador y la consolidación de un barítono colosal>>. *La Provincia*, p.6.

LEPORELLO (14-02-1969).<< Alfredo Kraus, sensacional triunfador de la ópera de anoche>>. *La Provincia*, p. 7.

LEPORELLO (19-02-1969). <<Vajna, Tagliavini y Taddei o un trío de ases>>. *La Provincia*, p. 3.

LEPORELLO (01-03-1972). <<Para empezar Otello>>. *La Provincia*, p. 5.

LES (23-08-1938). <<Tararí>>. *Falange*, p. 4.

LEZCANO, F.M. (01-02-1987). <<Néstor: "El gobierno autónomo destinará 35 millones para el acontecimiento>> *Canarias7*, p. 38.

LLEÓ, M. (01-11-1999). <<Buenas intenciones>>. *La Tribuna de Canarias*, p. 73.

LÓPEZ, F. (27-06-1976). <<Clausura de curso de los colegios insulares escolar, en el Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 11.

LÚJAN, J. (03-12-1932) <<Al margen de La Zahorina. Para Fray Lesco, filiamente>>. *Diario de Las Palmas*, p. 1.

M. (06-12-1932).<<La Zahorina>>. *El Tribuno*.

M. (07-10-1949). <<La partitura de Tirma es de Manolo Peñate>>. *La Provincia*, p. 3.

M. (17-08-1951). <<De teatro. Próximo estreno de La del manojo de tollos>>. *Falange*, p. 2.

M. (25-08-1951). <<De teatro. Estreno de La del manojo de tollos esta noche en el Pérez Galdós>>. *Falange*, p. 2.

M.B.V. (02-04-1954). <<Baile español en Las Palmas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 10.

M.C. (25-05-1974). <<Estreno de Teo juega al tenis con las Galaxias>>. *La Provincia*, p. 44.

M.I.R. (22-08-1999). <<Trabajo a fondo en el Cuyás para la subida del telón del Don Giovanni>>. *Canarias7,* p. 14.

M.I.R. (11-03-1999). <<Escenografía y vestuario de tres obras del XXXII Festival de Ópera, a punto>>. *Diario de Las Palmas*, p. 20

M.J. (12-06-1983). <<Una idea que inexplicablemente no tuvo aceptación>>. *La Provincia*, p. 5.

M.J. (21-12-1983). <<Trini Borrull, una experiencia de vida>>. *Diario de Las Palmas*, p. 25.

M. R. (26-03-1974). <<Teo juega al tenis con la Galaxia>>. *El Eco de Canarias*, p, 17.

M.R. (12-05-1998). <<Grandes éxitos e indeseables fracasos>>. *Canarias7*, p.71.

M.R.C. (06-07-1963). <<Con el pintor Carlos Morón ante el estreno de Tierra de Cuervos". *El Eco de Canarias*, p. 2.

M.S.A. (25-09-1999). <<Días que parecen horas>>. *La Provincia*, pp. 40-41.

M.S.A. (25-09-1999). <<Elisa Crehuet"/Codirectora escénica>>. *La Provincia*, p.41-

M.T. P. (05-1960). <<Teatro Insular de Cámara>>. *Mujeres en la Isla*, nº 65, p. 14.

MAFFIOTTE, I. (01-08-1934). <<En el otoño próximo se empezará a rodar la primera película sonora en Canarias>>. *La Prensa*, p. 1.

MAFFIOTTE, I. (27-08-1934). <<Algo más sobre La Venganza de Abel, película sonora de Canarias>>. *La Prensa*, p. 1.

MARCOS, V. (18-11-1984). <<El pintor Cirilo Suárez>>. *Canarias 7,* p. 26.

MARESCHAL, G. (12-11-1900). <<Los títeres de la exposición de París>>. *La ilustración artística*, p. 14.

MARIMÓN, F. (16-10-1994). <<Trini Borrull o la eterna ensoñación por la danza>>. *La Provincia*, p. 20.

MARÍN ALCALDE, A. (21-05-1917). <<El de los cuentos de hadas>>. La acción, p. 2.

MARRERO, E. (05-12-2007). <<Un estreno arriesgado en la sala insular de teatro>> *Canarias7*, p. 51.

MARRERO BOSCH, J (23-04-1953). <<De teatro. Autocrítica>>. *Falange*, p. 3.

MARROQUÍN, F (10-08-1930). <<Las visiones marítimas de Néstor. Un triunfo español en París>>. *ABC*, p. 12-13.

MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, N. (15-2- 1916). <<El traje en escena>>. *Summa*, pp. 28-32.

MARTÍN GUZMAN, C. (25-08-1982). <<El hombre que nunca fue>>. *El Eco de Canarias*, p. 34.

MASÉP, F. (29-4-1916). <<Grandes artistas: María Kousnezoff>>. *Por esos mundo*, p. 512.

MASSIEU, D. (13-03-1943) .<<De teatro. Candilejas 1943>>. *La Provincia*, p. 2.

MEDINA, O. (29-01-1988). <<De tanto que recorrí los museos, terminé odiándolos>>. *Canarias7,* p. 68;

MEDINA, P. (11-05-1993). <<Estreno de la propuesta pedagógica *De dramatis Humunculus*>>. *Diario de Las Palmas*, p. 19.

MERCÉ, A. (15-08-1917). <<El baile español>>. *Thalia.*

MONTECRISTO (18-04-1915). <<Los trajes de la Imperio en El amor brujo>> *El imparcial*, p.4.

MONTECRISTO (26-11-1915). <<María Kousnezoff en sus danzas españolas>> *El Imparcial*, p. 3.

MORALES, J. L. (17-03-1970). <<Prometeo y los Hippies, de Orlando Hernández, lleno en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p.31.

MORALES, S. y MIRANDA, A. (27-05-1951). <<Antecrítica de Vacaciones con Kodak>>. *Falange*, p. 2

MORENO, C. (19-03-1966). <<Consideraciones a La Escandalosa>>. *El Eco de Canaria*, p. 2.

MORENO, M. (12-08-1945). <<A propósito del estreno de El Alcalde de Zalamea>>. *Falange*, pp. 2 y 4.

MORENO, M. (06-09-1951). <<De teatro. Algunas consideraciones sobre La del manojo de tollos, su autor y sus intérpretes>>. *Falange*, p. 3.

MORENO, M. (25-06-1958). <<La hija del mestre>> *Diario de Las Palmas*, p. 10.

MORENO, M. (19-12-1982). <<Siesta de memorias. La etapa luminosa de Paquita Mesa (1)>>. *La Provincia*, pp. 32-33.

MORENO, M. (26-12-1982). <<Siesta de memorias. La etapa luminosa de Paquita Mesa (y 2)>>. *La Provincia*, pp. 28-29.

MORENO, M. (12-06-1983). <<Siesta de memorias. Luis Campanario llegó con la carta>>. *La Provincia*, pp. 32-33.

MORENO, M. (21-08-1983). <<Siesta de memorias. Calderón fue bien recibido en el Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 24-25 y 28.

MORENO, M. (23-10-1983). <<Siesta de la memoria. Historia del Teatro Insular. La memorable trayectoria de Los Doce>> *La Provincia*, p. 32-33.

MORENO, M. (04-08-1985). <<Siesta de memorias. Sergio Calvo, servidor de la canariedad>>. *La Provincia*, pp. 28-29.

MORENO, M. (22-09-1985). <<Siesta de la memorias. Cirilo Suárez, pintor ilustre y hombre concreto>> *La Provincia*, pp. 26-27.

MORENO, M. (04-05-1986). <<Siesta de memorias. Nuestro sincero actor Agustín Sánchez>>. *La Provincia*, pp. 32-33.

MORENO, M, (26-03-1989). <<Siestas de memorias: De la vez que tres artistas peninsulares olvidaron las eses>> *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, p. 60.

MORENO, M. (01-07-1990). <<Siesta de memorias. Sobre el maestro de la puntilla y su familia>>. *La Provincia*, p. 50.

MORENO, M. (18-09-1990). <<Siesta de memorias. El soñador que dejó la gloria para después de muerto>>. *La Provincia*, p.12.

MORENO, M. (20-03-1994). <<La verbena de la paloma>>. *La Provincia*, p. 21.

MORENO, M. (27-03-1994). <<Más recuerdos teatrales, con perdón>>. *La Provincia*, pp. 20-21.

MORENO, M. (15-09-1994). <<La verbena de las chulapas>>. *La Provincia*, p. 36.

MORENO, M. (02-10-1994). <<¿Dónde vas con mantón de manila>>. *La Provincia*, pp. 12-13.

MORENO, M. (05-02-1995). <<Siesta de memorias. Mirando a nuestro pasado entrañable. Otro informe de un movimiento teatral>>. *La Provincia*, p. 60.

MORENO, M. (25-05-1997). <<Siesta de memorias. Profeta en su pueblo>>. *La Provincia*, p. 86.

MORENO, M. (27-08-2000). <<Siesta de memorias. Páginas donde el pasado se siente y revive arte escénico de primera clase>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 82-83.

MOROTE MEDINA, C. (09-06-2001). <<Desaparece un creador de la escena>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 26.

MOROTE MEDINA, C. (26-08-2006). <<Muere Trini Borrull a los 92 años>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 40.

MUÑOZ, E. (02-01-1914). <<Acontecimiento artístico. El estreno de Parsifal>> . *El Imparcial*, p. 3.

N. (09-03-1938).<<La Fiesta del Estudiante>>. *Falange*, p. 4.

N. (20-03-1939). <<El estreno de El Enigma de Laura Cominges>>. *Falange*, p. 3.

NAJUL (20-05-1938). <<El divino impaciente en la 7º representación>>. Falange, p. 8.

NAZARÍN (02-08-1968). <<El estreno de Silvestre, de Juan del Río Ayala>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

NEBOT, R. (02-03-1984). <<Excelente montaje de Paolo Montarsolo>>. *La Provincia*, p. 21.

NEBOT, R. (09-03-1987) . <<Fausto, de Gounod, tercer título del XVII del Festival de Ópera de Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 23.

NEKETAN, J. (25-01-2005). <<La zapatera prodigiosa inaugura en el Cuyás el proyecto Tocateatro>>. *Canarias7,* p.82.

NELKEN, M. (23-1-1916). <<Escenografía moderna>>. *El Globo*, p. 3.

NELKEN, M. (30-01-1916). <<Escenografía Moderna>>. *El Globo,* p. 3.

NELKEN, M (22-2-1931). <<La vida y nosotras>>. *Blanco y negro*, p. 95.

NIEVA, F. (01-06-1997). <<Ni teatro pobre ni tearo rico, sino todo lo contrario>>. *ABC*, p.3.

NIEBLA, P. (24-05-1919). <<A manera de crítica. Arrorró>> *El Imparcial*, p. 1.

NIETO, J. (24-09-1999). <<Kraus, Mozart y los personajes de Don Giovanni>>. *Diario de Las Palmas*, p. 34.

O'SHANAHAN, A. (29-01-1972). <<Con Gelu Barbu y Pepe Damaso>>. *La Provincia*, p. 12.

O'SHANAHAN, A. (27-07-1972). <<Hoy, nuevo espectáculo de Gelu Barbu y Pepe Dámaso>> *La Provincia*, p. 7;

O'SHANAHAN (05-11-1972). <<Gelu Barbu quiere formar una compañía profesional>>. *La Provincia*, p. 8.

O'SHANAHAN (12-11-1972). <<Collage cultural de la semana>> *La Provincia*, p. 7.

O'SHANAHAN, A. (10-03-1974). <<La exposición de escultura en la calle en The Times (artículo de Sir Roland Penrose) - El Manifiesto del Almacén de Cesar Manrique y Pepe Dámaso>> *La Provincia*, p. 43.

O'SHANAHAN, A. (06-04-1975). <<El cortijo de San Ignacio, cátedra de escenografía>>. *La Provincia*, p. 38.

O'SHANAHAN, A. (12-04-1994). <<Mary Sánchez y los Bandamas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 13.

ODYSEO (22-05-1919). <<En el teatro. Arrorró>> *El Progreso*, p. 1.

OJEDA, A. (10-10-1968). <<Registro de la propiedad: veintiún años sin inscribirse ni una sola obra (de 1931 a 1952). *La Provincia*, p. 3

ORDIERES, L. (04-11-1972). <<El ballet de Gelu Barbu actuará en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18.

ORDIERES, L. (13-04-1973). <<Mario Antígono y el arte del retrato>>. *Diario de Las Palmas*, p. 18.

ORDIERES, L. (03-05-1973). <<Estreno de Zarandajas y presentación de El Encuentro>>. *Diario de Las Palmas*, p. 34.

ORIVE, J. (20-02-1977). <<Exuca, pioneros del teatro experimental en Canarias>>. *El Eco de Canarias*, p. 14.

ORIVE, J. (10-06-1982). <<Apuntes a tres estrenos teatrales en Las Palmas>> *La Provincia*, p. 10.

ORIVE, J. (23-03-1985). <<Mararia, un retablo esperpéntico entre sacro y pagano>>. *La Provincia*, p. 10.

ORIVE, J. (04-06-2003). <<Ramón Sánchez Prats en el recuerdo>>. *Canarias7*, p. 41.

P. (22-11-1912). <<Carlitos Monzón Grondona>> *Diario de Las Palmas*, p. 2.

P. (17-09-1939). <<Juan Guillermo>>. *Falange*, p. 3.

P. (14-07-1940). <<En el Galdós. En Camino de los Príncipes>>. *Falange*, p. 3.

P. (02-01-1941). <<La casa-palacio del Cabildo Insular>>. *La Provincia*, pp. 3-4.

P (20-11-1944). <<En el Pérez Galdós>>. *La Provincia*, p. 3.

P. (03-07-1950). <<Vicente Mujica estrena el El señor Guarisayo>>. *La Provincia*, p. 4.

P.A.G. (17-04-2014). <<El artista Pepe Damaso se enfrentará a su reto más exigente con El amor brujo>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 61.

P.G. (21-11-1946), 1946). <<Romance del forastero y la novia>>. *Falange*, p. 5.

P.H.M. (29-03-1962). <<Lectura de El Barbero de Temisas de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

P.H.M. (08-02-1969). <<Pleno, sin espectadores, en el Teatro Pérez Galdós>>. *La Provincia*, P.7.

P.P. (25-06-1965). <<Y llovió en los arbejales, de Orlando Hernández, a Tejada>>. *Diario de Las Palmas*, p. 12.

PABLO, P. de. (24-09-1999). <<Todos somos Don Giovanni cuando amamos>>. *Diario de Las Palmas*, pp. 34-35.

PADILLA y MORALES, F. (21-12-1899).<<Aclaraciones>>. *La Región canaria*, pp. 2-3.

PAMPLONA, E. (10-05-1998). <<La ópera en Canaria tiene buena reputación pero mucho altibajos>>, *Canarias7*, p. 29.

PEÑA, A. (12-12-1985). <<Peligra el Festival de Ópera de Las Palmas>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

PERDOMO AZOPARDO (14-04-1971). <<La ventana, nueva obra de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 31.

PERDONO AZOPARDO, P. (07-01-1975). <<Mario Antigono: en cada cuadro me represento a mí mismo>>. *Diario de Las Palmas*, p. 25.

PERDOMO PADILLA, J. (02-04-1965). <<Esta tarde, en el Galdós, estreno de un autor canario>> *Diario de Las Palmas*, p. 9.

PETER (29-04-1953). <<Aportación de Gran Canaria a un cine nuevo y universal>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

PETIT, S. (27-10-1985). <<Homenaje a Lorenzo Godoy>>. *La Provincia*, p. 38.

PINITO DEL ORO (15-03-1966). <<Autocritica de Pinito del Oro ante el estreno de La Escandalosa>>. *El Eco de Canaria*, p. 2.

PINITO DEL ORO (03-05-1997). <<Se ha ido un amigo>>. *La Provincia*, p. 18.

PUENTE, A. (26-09-1980). <<Sergio Calvo, el práctico de la cultura insular>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

PUIGDEVAL, G.G. (04-12-1917). <<Artistas canarios. Carlos Luis Monzón>> *La Provicia*, p. 1.

QUEVEDO, A. (03-04-1965). <<Y llovió en los arvejales. Un estreno de Orlando Hernández>>. *El Eco de Canarias*, p.13.

QUEVEDO, A. (04-10-1966). <<Un Tranvía llamado deseo, ayer en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p.11.

QUEVEDO, A. (21-12-1966).<<Actuación del Teatro Insular de Cámara, con El lindo don Diego, de Moreto>>. *Diario de Las Palmas*, p. 15.

QUEVEDO, A. (31-05-1967). <<Estreno y éxito de Germán o Sábado de Fiesta, de Juan Marrero Bosch>>. *Diario de Las Palmas*, p.13.

QUEVEDO, A. (04-06-1971). <<La Coral Polifónica de la Caja de Ahorros y el Ballet Las Palmas de Gran Canaria, actuarán a beneficio de la Lucha con el Cáncer>>. *Diario de Las Palmas*, p. 14.

QUEVEDO, A. (17-11-1980). <<El estreno del Ballet Concierto para un faycán>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

QUEVEDO, A. (14-4-1983). <<David, el último: lo mejor de Lorenzo Godoy>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

QUEVEDO, A. (20-03-1984). <<Gran actuación de Louis Quillico. Dos títulos en una misma función dentro del XVII Festival de Ópera>>. *Diario de Las Palmas,* p. 6.

QUEVEDO, A. (27-03-1984). <<Excelente nivel operístico>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

QUEVEDO, A. (30-10-1985), <<Homenaje a Lorenzo Godoy>>. *Diario de Las Palmas*, p. 8.

QUEVEDO, A. (15-10-1986). <<Creaciones coreográficas del Ballet de Las Palmas>>. *Diario de Las Palmas*, p.8.

QUEVEDO, A. (10-02-1987). <<Digna representación de Don Giovanni de Mozart>>. Diario de Las Palmas, p. 8

QUEVEDO, A. (15-04-1988). << Il trovadore, con el carácter de Toczyska>>. *Diario de Las Palmas*, p.15.

QUEVEDO, A. (25-06-1988). <<Pájaros de días líquidos, algo más que danza>>. *Diario de Las Palmas*, p. 16.

QUEVEDO, A. (10-03-1989). <<Anoche, una sensacional representación operística de Simone Boccanegra>>. *Diario de Las Palmas*, p. 13.

QUEVEDO, A. (27-05-1989). <<Éxito en el estreno de la zarzuela de Sindo Saavedra, La Sirena>>. *La Provincia*, p. 16.

QUEVEDO, A. (23-03-1990). <<Espectacular nivel belcantista en la interpretación de obras de Puccini>>. *Diario de Las Palmas*, p. 17

QUIJANO, J de. (26-05-1929). <<Andanzas de un artista. La vuelta al mundo de Antonia Mercé y el próximo estreno de <<Iberia>> en París>>. *ABC,* p. 14.

R. (13-02-1941). <<Entrevista con Víctor Doreste. El autor de <<La Zahorina>> y <<Ven acá, vino Tintillo>> es un enamorado de su tierra>>. *Falange*, p. 4

R.F. (30-04-1938). <<Un gran éxito del Cuadro Atenas. El estreno del Divino Impaciente>>. *La Provincia*, p. 8.

R.M.C. (06-07-1963). <<Con el pintor Carlos Morón, ante el estreno de Tierra de Lobos>>. *El Eco de Canarias,* p. 2.

R.M.I. (15-07-1978). <<Buscamos la profesionalización y la expansión de la danza>>. *El Eco de Canarias*, p. 14.

R.N.C. (27-03-1993).<<Ni el plantel de voces salvó al Fausto>> *La Provincia*, p. 19;

R.N.C. (04-03-1993).<<Un espectáculo redondo>>. *La Provincia*,p.19

RAF (06-05-1935). <<Teatro Cine Cuyás. ¡Qué hombre tan simpático!>>. *Falange*, p. 4.

RAMIREZ, L. J. (18-02-1956). <<Teatro Pérez Galdos: Recital de danza>>. *Falange*, pp. 2 y 5.

RAMÍREZ, L.J. (11-02-1958). <<Recitales de ballet y danza española en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palma*s, pp. 5-6.

RAMIREZ, L. J. (08-09-1969). <<Teatro diferente al habitual>>. *La Provincia*, p. 3.

RAMÍREZ, L.J. (18-04-1976). <<Sensacional comienzo el Requiem de Verdi>>. *La Provincia*, p. 12.

RAMIREZ, L. J. (06-07-1976). <<La mejor Marina representada en Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 6.

RAMIREZ, L.J. (09-07-1977).<<Doña Francisquita, otro paso adelante por la cultura popular>>. *La Provincia*, p.12.

RAMÍREZ L.J. (22-02-1978). <<Magnífica reaparición del Ballet Contemporáneo Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 40.

RAMÍREZ, L. J. (18-11-1980). <<Nuevas fronteras para nuestro Ballet>>. *La Provincia*, p. 7.

RAMOS PAZ, A. (28-03-1992). <<La Favorita, punto final>>. *Canarias7*, p. 19.

RÉ (13-04-1888). <<Espéctaculo>> *Las Canarias*, p. 4.

REPORTER (24-12-1918). <<Espectáculos>> Diario de Las Palmas, p. 2.

REPORTER (04-06-1935). <<Anoche en el Cuyás>> *La Provincia*, p. 4.

RIAL, J. (02-04-1930). <<En el Galdós. Estreno de Tic-Tac de Claudio de la Torre>>. *La Provincia*, p. 12.

RIAL, J. (03-04-1930). <<En el Galdós. Estreno de Tic-Tac de Claudio de la Torre>>. *La Provincia*, p. 3.

RIVERO GARCÍA, F. (22-03-1977). <<Guía: Sorprendente inquietud en torno al Ballet>>. *El Eco de Canarias*, p. 15.

RIO AYALA, J. del (29-05-1962). <<Sobre el estreno de El Alcalde de Villarejo>>. *Diario de Las Palmas*, p. 7.

RIGABERT GONZÁLEZ, F. (14-10-1915). <<Príncipe Alfonso. Inauguración.>> *El globo*, p. 1.

RODRÍGUEZ, L. (14-02-1933). <<Una escena de Plataneras, de Leoncio RODRÍGUEZ>> *Hoy*, p. 8.

RODRÍGUEZ, L. (15-02-1933). <<Una escena de Plataneras>>. *Hoy*, p. 10.

RODRÍGUEZ, L. (15-02-1933). <<Fragmento de la comedia Plataneras, de Leoncio Rodríguez, estrenada el sábado con gran éxito>>*Diario de Las Palmas*, p. 1.

RODRÍGUEZ, M. I. (07-07-1977). <<Doña Francisquita en el Estadio>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

RODRÍGUEZ, M. I. (06-11-1980). <<Ballet sobre Concierto para un Faycán>>. *Diario de Las Palmas*, p. 5.

RODRÍGUEZ, P. (29-05-1962). <<Esta tarde en el Pérez Galdós, estreno de El Barbero de Temisas de Orlando Hernández Martín>>. *Diario de Las Palmas*, p.5

RODRÍGUEZ DEL PINO (26-07-1965). <<José Dámaso prepara el decorado para la obra de Miller Despues de la Caída. Próxima exposición en Nueva York y Londres>>. Diario de Las Palmas, p. 8.

RODRÍGUEZ DORESTE, J (13-05-1927). << Del ambiente. La Escuela de Luján Pérez>>. *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, p. 1.

RODRÍGUEZ GAGO, V. (13-10-1988). <<César Ubierna regresa a la escena con una reflexión sobre la esencia del teatro>>. *Canarias7*, p. 21.

RODRÍGUEZ GAGO, V. (05-10-1994). <<La Ópera de Bucarest bailará para Gelu Barbu en Las Palmas>>. *Canarias7*, p. 17.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, M.I. (17-12-1975). <<Proyecto de ampliación del Pérez Galdós>> *Diario de Las Palmas*, p. 8.

ROJAS O'DONELL, L. (16-10-1993). <<Bohemios y un trabajo serio>>. *La Provincia*, p. 17.

ROJAS O'DONNELL (14-05-1994). <<Un resultado digno>>. en *La Provincia*, p.18.

ROJAS O'DONNELL, L. (23-09-1994). <<Triunfo de Néstor en La Verbena de la Paloma>>. *La Provincia*, p. 19.

ROJAS O'DONELL, L. (02-12-1995). <<En lo dramático y en lo plástico se debe modernizar el lenguaje de la zarzuela>>. *La Provincia*, p. 20.

ROJAS-O'DONNELL, L (22-04-1995). <<Rigoletto y Madama Butterfly serán las estrellas de una edición de altísimo nivel>>. *La Provincia*, p. 16.

ROJAS O'DONNELL, L. (05-12-1995). <<Un huésped con gran dignidad>>. *La Provincia*, p. 17.

ROJAS O'DONNELL, L. (25-09-1999). <<Antoni Ros Marbá/Director>>. *La Provincia*, p.41.

ROJAS O'DONNELL, L. (08-05-1998)<<Efectismo y lucimiento>>. *La Provincia*, p. 26.

ROJAS O'DONELL, L. (14-03-1999). <<La representación de Il trovadore, una apoteosis del drama romántico>>. *La Provincia*, p. 25.

ROJAS-O'DONNELL, L. (20-05-1999). <<Apasionada y vibrante Manon Lescaut>>. *La Provincia*, p. 27

ROMERO SPINOLA, R. (12-12-1932). <<La Zahorina. En el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 1.

ROS ANDREU, J.B. (20-06-1965). <<Sobre teatro>>. *El Eco de Canarias*, p. 7

ROSARIO, L. del (29-09-1999). <<El futuro del teatro canario se presenta incierto>>. *Canarias7*, p. 77.

ROSARIO, L. del (04-07-1999). <<Rescatando del olvido La zajorina>>. Canarias7, p. 64.

ROTURAR (24-12-1918). <<El Rosa Rojo>> *La Provincia*, p. 1.

RUIZ, A. (04-06-1997). <<Voces de mujer>>. *Canarias7*, p.32.

RUIZ, A. (12-05-1998). <<Un festival para la historia>>. *Canarias7*, p.70.

RUIZ DELGADO, A (07-05-1997). <<No un hombre cualquiera>>. *La Provincia*, p. 2.

S. (12-02-1900). <<En el Tirso desde la butaca>>. *Diario de Las Palmas*, p.2-3.

S.A. (16-04-1915). <<Lara: El amor brujo>>. *El Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 2.

S.A. (4-12-1915). <<Me dijo la Kousnezoff>>. *El Heraldo de Madrid*, p. 1

S.J.S. (22-06-1962). <<Una comedia costumbrista>>. *Falange*, p. 2.

S.J.S. (06-06-1963). <<Una obra teatral de Orlando Hernández galardonada>>. *Falange*, p. 5.

S.R. (31-03-1971). <<La ventana de Orlándo Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 10.

S.S.R. (29-04-1998).<<Amigos Canarios de la Ópera cesa a Jorge Rubio como director del Festival>>. *La Provincia*, p. 20.

SAAVEDRA, J. (11-04-1973). <<El VI Festival de ópera de Las Palmas>>. *La Provincia*, p. 6.

SAAVEDRA, J.(12-03-1988). <<Lucia de Lammemoor, de Donizetti>>. *Canarias7*, p. 24.

SAAVEDRA, J. (16-04-1988). <<Il Trovadore de Verdi>>. *Canarias7*, p.19

SALAS, P. (20.01.1965), <<Gerardo Atienza>>. *El Eco de Canarias*, p. 12.

SÁNCHEZ, C. (18-05-1996). <<Jorge Rubio: la ópera es el espectáculo más completo>>. *Canarias7*, p.20.

SÁNCHEZ, C. (05-06-1996). <<Fidelio, de Beethoven, pone fin al XXIX Festival de Ópera de Las Palmas>>. *Canarias7*, p. 20;

SÁNCHEZ, C. (16-03-1999). <<Cuatro interpretes rusos para un Verdi que abre la temporada>>. *Canarias7*, p. 82.

SÁNCHEZ M.R. (22-09-1994). <<Una verbena con mantón>>. *Canarias7*, p. 21.

SÁNCHEZ, M.R. (27-04-1995). <<Rigoleto, un firme comienzo>> *Canarias7*, p.16.

SÁNCHEZ, M.R. (13-05-1995). <<Un prosaico 'Sansón y Dalila>> *Canarias7*, p. 20.

SÁNCHEZ, M.R. (06-06-1995). <<Grandioso espectáculo>>. *Canarias7*, p. 17

SÁNCHEZ, M.R. (23-05-1996). <<Don Pascuale, un espectáculo encantador y de gran altura>>. *Canarias7*, p.18;

SÁNCHEZ, M.R. (02-06-1996). <<Interesante espectáculo>> *Canarias7*, p. 25.

SÁNCHEZ, M.R. (04-05-1997). <<Lo que no puso ser>>. *Canarias7*, p. 26.

SÁNCHEZ, M.R. (29-05-1997). <<Ópera: La sonámbula>>. *Canarias7*, p. 20.

SÁNCHEZ, M.R.(04-06-1997). <<No llegó a brillar>> *Canarias7*, p. 34.

SÁNCHEZ, M.R. (07-05-1998). <<Adriana Lecouvreur, un final feliz>>. *Canarias7*, p. 22

SÁNCHEZ, M.R. (12-05-1998). <<Grandes éxitos e indeseables fracasos>>. *Canarias7*, p.71.

SÁNCHEZ, M. R. (30-09-1999). <<Un Don Giovanni con acento canario>>. *Canarias7*, p. 75.

SÁNCHEZ BRITO, M. (17-04-1960). <<El duendecillo Pif-Paf y su autor>>. *Falange*, p. 8.

SÁNCHEZ BRITO, M. (01-08-1968). <<Silvestre: Ensayo general>>. *El Eco de Canarias*, p. 24.

SÁNCHEZ BRITO, M. (03-09-1969). <<Estreno de Enrique IV, de Pirandello. Rueda de prensa en el ensayo general>>. *El Eco de Canarias*, p. 24.

SÁNCHEZ BRITO, M. (24-08-1969). <<Enrique IV, de Pirandello, en el Pérez Galdós>>. *El Eco de Canarias*, p. 23.

SÁNCHEZ BRITO, M. (12-11-1970). <<Mañana será el recital de danzas de Gladys Alemán>>. *El Eco de Canarias*, p. 14.

SÁNCHEZ RIVERO, S. (26-02-1999). <<Roger Rossel. Director artístico del Festival de Ópera>>. *La Provincia*, p. 27.

SÁNCHEZ RIVERO, S (21-03-2000). <<Zarzuela: la corte del faraón>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 24.

SANTA ANA, M. (25-08-1999). <<Ramón Sánchez Prats/Escenografo>>. La *Provincia*, p. 43.

SANTA ANA, M. (25-09-1999). <<Me he basado en las escenografías de Néstor pero con una visión cinematográfica>>. *La Provincia*, p. 43.

SANTA ANA, M. (29-09-1999). <<Mario Gas declinó firmar Don Giovanni porque no pudo colaborar activamente>>. *La Provincia,* p. 27.

SANTA ANA, M. (21-12-2000). <<Treinta obeliscos pintados por artistas canarios saludarán la llegada de 2001>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 28.

SANTANA, A. (01-02-1979). <<Remozamiento del Pérez Galdós>> *Diario de Las Palmas*, p. 4.

SANTANA, A. (10-07-1995). <<Trini Borrull o el arte inmarchitable de la danza española>>. *Diario de Las Palmas*, p. 21

SANZ, G. (11-05-1979). <<Gelu Barbu: Diez años de creación>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

SANZ, G. (18-05-1979). <<Notas a un espectáculo memorable>>. *Diario de Las Palmas,* p. 22.

SARMIENTO, S. (31-05-1977). <<Con un montaje por todo lo alto>>. *Diario de Las Palmas*, p. 24

SERVET, M (29-4-1916). <<Las Danzas españolas de la Kousnezoff>> *La Esfera*. p. 8-9.

SHARIFE, A. (18-10-1994). <<Un libro indispensable>>. *Canarias7,* p. 18.

SHARIFE, A. (11-11-1994). <<Entre lo real y lo abstracto>>. *Canarias7,* p. 19.

SIEMENS, L. (06-02-1973). <<El Poema Coral del Atlántico de Juan José Falcón>>. *La Provincia*, p. 12.

SUÁREZ, J. (18-03-1970). <<Prometeo y los hippies, del costumbrismo a la sociología>>. *La Provincia*, p. 8.

T. (20-04-1932). <<En el Victoria Eugenia>>. *Pueblo Vasco*, p. 2.

TALAVERA ALEMAN, D. (15-09-1972). <<Estreno de El Encuentro de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 32.

TELLAECHE, J. (18-11-1929). <<Lo que cuesta hacer una zarzuela. El pintor, el sastre y otros auxiliares.>>. *El Heraldo de Madrid*, pp. 8-9.

TIBURCIO MOLINA, M. (08-01-1962). <<Cómo un sueño, la obra de Orlando Hernández que se estrenó el sábado en el Pérez Galdós>>. *Diario de Las Palmas*, p. 3.

TIBURCIO MOLINA, M. (20-06-1962). <<Sobre un estreno y su autor. El barbero de Temisas, de Orlando Hernández>>. *Diario de Las Palmas*, p. 9.

TIBURCIO MOLINA, M. (20-07-1963). <<Orlando Hernández y su Tierra de Cuervos>>. *Diario de Las Palmas*, p. 4.

TINGUARO (11-03-1868). <<Revista teatral>>. *El Eco del Comercio*, p. 4.

TOPHAM, G. (20-03-1974). <<Los ambulantes, grupo teatral fuera de serie>>. *La Provincia*, p. 25.

TOPHAM, G. (16-03-1974). <<Hoy se inaugura el Teatro laboratorio de El Almacén>>. *La Provincia*, p. 29.

TORRES, D. (02-06-1989). <<Trini Borrull recibió el viernes la Medalla al Mérito de las Bellas Artes>>. *La Provincia*, p. 20.

TOSTE, S. (03-05-2014). <<Pepe Dámaso traslada al siglo XXI el arte de Manuel de Falla y Néstor>>. *Diario de Avisos*, p. 36

TRARCA, P. (24-05-1919). <<Arrorró. Drama de tres actos de Idelfonso Maffiotte>>. *Gaceta de Tenerife*, p. 1.

TRISTÁN (16-04-1915). << Teatro Lara: El amor brujo>>. *El liberal*, Madrid, p. 3.

Un excursionista (04-10-1922). <<Autógrafos de Lerroux>>. *La Provincia*, p. 1.

UNAMUNO, M. (28-03-1918). <<La Fedra de Unamuno. En el Ateneo de Madrid.>>. *España*, núm. 155, p. 12.

VV.AA. (22-12-1913). <<Ricardo Wagner>>. *Ilustración española y americana*, pp. 369-394.

V.D.V. (24-04-1941). <<Volviendo a Alonso Quesada>>. *Falange*, p. 1.

V.R.G. (02-02-1995). <<Dimite el director del CIC tras un Karaoke celebrado en el centro>>. *Canarias7*, p. 23.

VERA SUÁREZ, J. (07-07-1977). <<Un gran esfuerzo para montar un gran espectáculo>>. *La Provincia*, p. 6.

VIDANES, P. (30-01-2005). <<No es el camino>>. *Canarias7*, p.74.

X (02-07-1940). <<Obra de educación y descanso. El genio alegre>> *Falange*, p.2.

X (23-01-1941). <<Ven acá, vino tintillo>>. La Provincia, p. 2.

Z (29-11-1912). <<Nuestras Sociedades. Los Doce>>. *La Provincia*, p. 1.

Z (29-12-1912). <<Nuestras Sociedades. Los Doce>> *Diario de Las Palmas*, p. 1.

ZANETTI, F. (10-10-1993). <<Bohemios, la zarzuela cobra dignidad escénica en las Islas>>. *Canarias7*, p.21.

Bibliografía específica

(2004). *Revista del Cuyás*, núm. 15., pp. 28-29.

(2005) *Catálogo de los fondos documentales del Museo Nacional del Teatro*, Jaén: Museo Nacional del Teatro.

(2015). *Tú has sido mi reina: 1976-2014. Reinas y drags del Carnaval de Las Palmas de Gran Canaria*. Madrid: Beginbook Ediciones-Nitram Socram.

ABAD CARLÉS, A. (2008). *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid: Alianza Editorial.

ALEMÁN, S.(1999). <<La obsesión por la unidad en la obra de Néstor>>. En *Mozart y Néstor: Don Giovanni* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, pp. 8-10.

ALMEIDA CABRERA, P. (1987). *<<Breve noticia y estilística del Don Giovanni de Néstor>>*. En *Programa de mano del XX Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Amigos Canarios de la Ópera, pp. 23-26.

ALMEIDA CABRERA, P. (1990). <<Antonia Mercé y Néstor: Apuntes epistolares para los Ballets Españoles>>. En *Homenaje en su centenario, Antonia Mercé "La Argentina*" [cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 37-40

ALMEIDA CABRERA, P. (1995). *Néstor y el mundo del teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.

ALVAR, M. (1973). <<La ópera de Zaragoza y Galdós>> *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, pp. 421-461.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2005). <<La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XX>> *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, núm. 2, vol. 28, pp. 1187-1242.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2008). L*a música culta en Canarias: exposición bibliográfica y documental*. San Cristóbal de La Laguna. Universidad de La Laguna.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. y LOTHAR HERNÁNDEZ, S. (2005). *La música en la sociedad canaria a través de la historia: I - Desde el período aborigen hasta 1600.* Madrid: Museo Canario.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2011). *La música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito,* Santa Cruz de Tenerife: Archivo Histórico Provincial de Tenerife.

APPIA, A. (2000). La *música y la puesta en escena*/ *La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

ARREGUI, J.P. (2009). *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

ARANZUBIA, A. (2004) *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Tesis doctoral). País Vasco: Universidad del País Vasco.

ARENCIBIA SANTANA, Y. (2012) <<Asociaciones culturales y artes escénicas. La Sociedad El Recreo y La Sociedad de Declamación Los Doce>>. En VV.AA. *Pancho Guerra y la escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Pancho Guerra-Parlamento de Canarias, pp. 91-129.

ARENCIBIA, Y. (2013). <<Dos asociaciones culturales grancanarias de principio del siglo XX. Apuntes de una historia cultural>> *Anuario de Estudios Atlánticos,* núm. 59, pp. 851-864.

ARENCIBIA DE TORRES, J. (1992). *Historia del Círculo de Amistad XII de Enero: 1855-1991*. Santa Cruz de Tenerife: [s.n.].

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. y MURGA CASTRO, I. (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939: teatro y danza*. Sevilla: Renacimiento.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (2016). *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*. Madrid: Cumbres.

B.R. (1999). *Historia del teatro en estas islas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

RÍO AYALA, J. del (1947). *Tirma. Romance de la conquista de la Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El siglo.

RÍO AYALA, J. del (1968). *Silvestre. Esperpento canario*. [Sin publicar]

BABLET, D. (1977). *The revolutions of stage design in the 20th century*. París: Leon Amiel.

BABLET, D. (1987). <<El pintor en el escenario>> *Cuadernos El Público*, núm. 28, pp. 11-24.

BENNAHUM, N. (2009). *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona: Global Rhythm.

BERENGUER, Á. (1988). *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

BERENGUER, Á. (2001). <<Galdós y el teatro de su tiempo>> En HERNÁNDEZ SANTANA, E. y MENDOZA de BENITO, A. I. (2001). *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-Casa Museo Pérez Galdós, pp. 49-62.

BENAVENTE, J. (1956). *Jacinto Benavente. Obras completas. Tomo 1*. Madrid: Aguilar.

BERMEJO, B. (1997). <<Apuntes sobre el nuevo arte de escribir teatro: la teoría teatral de Galdós en el contexto europeo>> VI *Congreso Internacional Galdosiano,* pp. 732-733.

BETANCOR PÉREZ, F. (1994). <<El espectáculo cinematográfico en Las Palmas de Gran Canaria en la década de 1920>>. *XI Coloquio de Historia Canario Americana*, pp. 413-427.

BETANCOR PÉREZ, F. (1996-a). <<El espectáculo, el gusto y sus transformaciones en Las Palmas de Gran Canaria a principios del siglo XX>> *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 2, pp. 195-201.

BETANCOR PÉREZ, F. (1996-b.). La arquitectura de las sombras: el mundo cinematográfico en Las Palmas de Gran Canaria (1864-1996) (Tesina de licenciatura). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria [Inédita].

BETANCOR PÉREZ, F. (2000). <<La Gran Canaria Film un exponente del auge cinematográfico grancanario en la década de 1920>> *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, pp. 253-270.

BOAL, A. (2013). *Teatro Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.

BORRULL, T. (1982). *La danza española,* Barcelona: Manuales Berenguer.

BOSCH MILLARES, J. (1954). <<Don Luis Millares Cubas, médico, escritor y humanista (Apuntes sobre su vida y obra>>. *En Revista El Museo Canario*, núm. 49-52, pp. 1-49.

BOSCH MILLARES, J. (1959). *Agustín Millares Torres. Su vida y su obra como compositor, novelista e historiador*. Gabinete Literario: Gran Canaria.

BOWLT, J.R., (2011). <<León Bakst, Natalia Goncharova y Pàblo Picasso>>. En *Los Ballets rusos de Diaguilev* (*1909-1929) Cuando el arte baila con la música* [cat. Exp.]. Madrid: Fundación La Caixa-Turner, pp. 91-105.

BLAKE, J. (2008). <<Su peineta, su chal, su flor: las bailarinas españolas e Natalia Goncharova>>. En *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936* [cat.exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 143-159.

BLOIN, B. (2006). <<Dido Pequeño teatro de Cámara de Madrid>>. En *Assaig de teatre: Revista de làssociació dìnvestigació teatral*, núm. 56, pp. 165-186.

BRAVO, I. (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

BRAVO , I. (1997). *Escenografía operística. Maquetas y figurines*. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo.

CABRERA, D.(1996). <<Historia versus cine: Tirma o la falsa crónica de la conquista de Canarias>>. En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 453-466.

CABRERA, D. (2004). << Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a barcos de la escuadra: una incógnita en la producción Lumière de 1896>>. En Re*vista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, pp. 7-16.

CAMACHO, E. (1996). <<El surrealismo escenográfico de Pepe Dámaso en La estatua y el perro>>. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 26-27.

CARNERO HENRNÁNDEZ, A. (2011). <<La producción audiovisual en Canarias>>. En CARNERO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J.A. *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, pp. 169-183.

CARPENTIER, A. (1986). *Obras completas de Alejo Carpentier. IX. Crónicas. 2. Arte, literatura y política*. Mexico: Siglo XXI.

CARPIO, R. (1987). *<<Una labor fascinante>>*. En *Programa XX Festival de Ópera*. Las Palmas de Gran Canaria: Amigos Canarios de la Ópera, pp. 29-30.

CARRASCO PINO, M. I. (1993). *Las sociedades musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX* (Tesina de licenciatura). Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna [Inédita].

CASONA, A. (1934). *La sirena varada*. Madrid: La farsa.

CASTELUCHO, A. Y CASTELUCHO, C. (1896). *Escenografía teatral: aplicación de la perspectiva a la decoración escénica del teatro, operando por el aumento visual de la planta de la escena*. Barcelona: A. y C. Castelucho-Miguel Parera.

CASTRO BRUNETTO C. J. (1990-a). *La música en Tenerife después de la Sociedad Santa Cecilia (1900-1931)* (Tesina de licenciatura). Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna [Inédita].

CASTRO BRUNETTO C. J. (1990-b). <<El regionalismo artístico en Tenerife a comienzos del siglos XX: Aportaciones musicales para su estudio>>. En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 1473-1479.

CATALÁN MARÍN, M.S.(2003). La escenografía de los dramas románticos españoles (1934-1850). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 119.

CATARINEU, R. y SABAU, R. (1898). *Los fiambres : juguete cómico en un acto y en prosa*, Madrid: Arregui y Aruej editores.

CORNAGO BERNAL, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor libros.

CORNAGO BERNAL, O. (2001). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DÁMASO, J. (1996). S/T. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 27.

DELGADO ALONSO, J.L. (2016). *La faceta cinematográfica de José Dámaso* (Trabajo Fin de Máster). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

DÍAZ BETHANCOURTH, J. (1996). <<Gran Canaria como decorado cinematográfico. Moby Dick (1954-55)>>. En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana,* pp. 469-485.

DIEZ GONZÁLEZ, A. (2017). Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de Ópera 1988-1997. Madrid: Fundación ESTEYCO.

DORESTE, V. (2007). *Ven acá, vino tintillo*. Las Palmas de Gran Canaria: Gráficas Atlanta.

DORESTE, V. (2008). *La del manojo de tollos. Las Palmas de Gran Canaria: Gráficas Atlanta.*

DOUGHERTY, D. (2001). <<Pensándolo bien: el teatro a la luz del cine (1914-1936)>>. En Anales de la literatura española contemporánea, núm.1, pp. 9-25.

ESPADA, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-INAEM.

ESPAÑA, R. (2011) <<Perdidos en Gran Canaria. La accidentada gestación de Tirma, conocida en Italia como La Principessa delle Canarie (1954)>>. En ESPAÑA, R. y ROCA ARENCIBIA, L. *Tirma*. La Laguna: Impulso Records. Texto que acompaña a la edición del DVD publicado en 2011, pp. 1-15.

ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1928). *Nuevo Escenario*. Barcelona: Lux.

FERNÁNDEZ, D. y JÁCOME, D. (2018). *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la Historia a la ficción dramática*. Madrid: Ediciones cumbres.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2007). <<Lazos dialógicos de Claudio y Josefina de la Torre>>. En VV.AA. (2007). *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 251-269.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2011). <<Autores y tendencias de la escena insular una aproximación al teatro canario del siglo XX>>. En *Anuarios de Estudios Atlánticos*, núm.57, pp. 499-524.

FINKENTHAL, S. (1980). *El teatro de Galdós*. Madrid: Editorial Fundamentos.

FUENTES PÉREZ, G. (2001). <<La música. Poema>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2001). Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. *Una mirada retrospectiva*. Tomo I y II. Madrid: Gobierno de Canarias, pp. 296-298.

FUENTES PÉREZ, G. (2014). <<Publicó, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX>> *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 891-908.

GAIG, J. (1964). *Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca.* Barcelona: Talleres de Grabado y Estampación de Música de A. Boitelau y Bernasconi.

GALLARDO PEÑA, M. (1994). <<El Teatro Guimerá en Santa Cruz de Tenerife: Historia de su construcción y evolución arquitectónica>>. En Anuario de Estudios Atlánticos, núm. 40, pp. 633-656.

GALLEGO, A. (1990).*Manuel de Falla y el amor brujo*, Madrid: Alianza editorial.

GALLEGO, J. (2016). *Filosofía y estética en el circo desde la perspectiva del concepto de Biopoder (Tesis doctoral)*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlo.

GALLEGO GÓMEZ, J. (2007). <<Galeradas y ediciones de Mariucha de Benito Pérez Galdós>>. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, pp. 185-192.

GARCÍA DE MESA, R. (2012). *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

GARCÍA DE MESA, R. (2014) <<Nuevas consideraciones sobre los intentos de representación de Tic-Tac , de Claudio de la Torre en París: los bocetos inéditos de Salvador Dalí y otras cosas>>. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 10, pp. 60-94.

GARCÍA DE MESA, R. (2016). <<El autor ante el espejo, de Claudio de la Torre. Estudio y edición crítica>>. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 13, pp. 187-226.

GONZALEZ, F. (2012). <<Guerra y el mundo del teatro>>. En VV.AA. *Pancho Guerra y la Escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Pancho Guerra-Parlamento de Canarias, pp. 193-351.

GONZÁLEZ, F. (2015). <<Pancho Guerra. Papeles para una vida>>. En GUERRA, P. *Teatro, radio y cine. Tomo III. Volumen 1*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 23-235.

GORDON CRAIG, E. (2011) *Del arte del teatro*/ *Hacia un nuevo teatro*. *Escritos sobre teatro I.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

GORDON CRAIG, E. (2012). *Un teatro vivo*/ *El teatro en marcha*/ *Escena. Escritos sobre teatro II*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

GOROSTIZA, J. (2011). <<1896-1900. El comienzo del cine en Canarias>>. En CARNERO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J.A. *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, pp. 13-34.

GRANDA, J. (2017). *RESAD. Historia de una escuela centenaria*. Madrid: RESAD. <<Escuela de actores de Canarias>>.

GRAU, J. (1930). *Los tres locos del mundo. Cuatro retablos de farsa escénica y El Cuento de Barba Azul,* Madrid: Aguilar editor.

GUERRA, P. (2015). *Teatro, radio y cine. Tomo III. Volumen 1*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

GUERRA, P. (2015). *Teatro, radio y cine. Tomo III. Volumen 2*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ, O. (1966). *Tierra de Cuervos*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta San Nicolás.

HERNÁNDEZ, O. (1968). *Y llovió en los Arbejales*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Arteara.

HERNÁNDEZ, O. (1970). *Como un sueño. Reportaje bíblico*. Las Palmas de Gran Canaria: Arteara.

HERNÁNDEZ, O. (1975). *Teo juega al tenis con las galaxias*. Las Palmas de Gran Canaria: Escelcer.

HERNÁNDEZ, T. (2010). *Lope. Las entretelas del Siglo de Oro* [cat.exp.]. Madrid: Museo Nacional del Traje.

HERNÁNDEZ GUTIERREZ, S. (1992). <<Crónicas del Teatro Pérez Galdós (1842-1928). Las Palmas de Gran Canaria>>. X *Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 970-992.

HERNÁNDEZ SANTANA, E. y MENDOZA de BENITO, A. I. (2001). *Electra de Pérez Galdós. Cien años de un estreno*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-Casa Museo Pérez Galdós

IRIARTE,T. (1779). *La Música*, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.

JOVELLANOS, M.G. (1983). *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Madrid, Cátedra.

JUÁREZ RODRÍGUEZ, A. (2007). Nuestro Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria: Patronato Fundación Canaria Teatro Pérez Galdós.

LEZCANO, P. (2016). La ruleta del sur. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

LEZCANO, R. (1996). *Historia del Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario (1956-1968)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

LEÓN CABRERA, C. (1989). E*l teatro de Alonso Quesada*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

LIFAR, S. (1962). *Traité de Danse académique. Dessins de Monique Lancelot*. París: Dole, Impr. Presse jurassienne

LLEANA BOUDET, R. (2011). *Teatro cubano: relectura cómplice*. California: Ediciones de la Flecha.

LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2008).<<El Teatro Municipal de Gáldar>> *Boletín de Patrimonio Histórico*, núm. 6, pp. 8-10.

LÓPEZ GARCÍA, J.S. (2010). <<Intervención y contemporaneidad. Una estrategia de revitalización de un teatro: La obra de Dámaso en Gáldar (Canarias)>> X *Congreso Internacional. Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y edificación. Nuevas perspectivas y dimensiones del Patrimonio*, pp. 697-702.

LORENZO, D. (2007). <<Introducción>>. En DORESTE, V.: *Ven acá, vino tintillo*. Las Palmas de Gran Canaria: Gráficas Atlanta, pp. 11-30

LUCKHURST, M. (2008). L*a palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*. Madrid: Fundamentos.

LUJÁN, N. y MONTSALVATGE, X. (2008). "*La Argentina" vista por José Clará. El arte y la época de Antonia Mercé.* Barcelona: Nortesur.

MAFFIOTTE, I. (1919). *Arrorró: Drama en tres actos*, Benitez: Santa Cruz de Tenerife.

MALLO, M. (03-1935). <<Escenografía>>. *Gaceta de Arte*, núm. 34. p.1.

MARTÍN, I. (1987). *Tres piezas rotas*. Murcia: Consejería de cultura y Educación-Editora Regional de Murcia.

MARTÍN, F.G. (2010). <<El cine en Canarias (1896-2010)>>. EN GONZÁLEZ, F.; VEGA, C.; MARTÍN, F.G. *La multiplicidad de la imagen. Multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 191-266.

MARTÍN, F. G. y FERNÁNDEZ, A. (1997) *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: San Cristóbal de La Laguna.

MARTÍNEZ ROGER, A. (2000). <<Appia: Un visionario viviente>>. En APPIA, A. La *música y la puesta en escena*/ *La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp.16-30.

MARTÍNEZ ROGER, A. (2004). <<Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética>>. En VV.AA. Adolphe Appia. *Escenografías* [cat.exp.]. Madrid: Circulo de Bellas Artes, pp. 17-44.

MARTÍNEZ SIERRA, G. (1911). *Canción de cuna*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.

MARTINEZ SIERRA, M. (1953). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México: Biografías Gandesa.

MARTÍNEZ VIERA, F. (1968). *Anales del teatro en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta editora católica.

MASCAGNI, P. (1950). *Cavalleria Rusticana.* New York: Broude Brothers.

MATELLANO, V. (2006). *Diseñado por… Yvonne Blake: figurinista de cine*. Madrid: Fundación Autor.

MEDINA ARENCIBIA, Y. (2013). *La escenografía de Francisco Nieva: Un renovador de la puesta en escena de los sesenta*. Vermont: Lulu.

MEDINA ARENCIBIA, Y. (2015). <<Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX>>. En VV.AA. *III Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el Cine en español y portugués*. Tomo II, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 20-32.

MEDINA ARENCIBIA, Y. (2016). <<El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis de su aportación a la historia de la escenografía>>. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana* (2014), pp. 1-13.

MEDINA ARENCIBIA, Y. (2017-a). <<Inéditos estudios de figurines de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938)>>. *Anuarios de Estudios Atlánticos*, núm. 63, pp. 1-18.

MEDINA ARENCIBIA, Y. (2017-b). <<Pintando sobre el escenario. Una aproximación al estado de la cuestión sobre la creación escenográfica en Canarias>>. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 1-*8.*

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983). *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1984). *El dramaturgo y los actores*. *Epistolario de Benito Pérez Galdós*, *María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MENENDEZ ONRUBIA, C. (1989). <<Galdós y el teatro de la Restauración>> *Actas del Centenario de Jacinta y Fortunata*, pp.197-204.

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (2006). <<Galdós ante la escena>>. En ARENCIBIA SANTANA, Y. y BAHAMONDE, Á. (eds.). *Galdós en su tiempo*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias, PP. 215-229.

MÉRINO, E. (2005). *El Reino de la Ilusión: breve historia y tipos de espectáculo: el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

MÉRINO, E. (2011). *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MILLARES CUBAS, A. y MILLARES CUBAS, L. (1903) . *Teatrillo,* Las Palmas de Gran Canaria: Imp. y Lit. de Martínez y Franchy.

MILLARES MIRANDA, I. (1965). <<Los Hermanos Millares>>. EN Millares, núm.6, pp. 165-195.

MILLER, S. (2001). *Galdós Gráfico (1861-1970). Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

MILLER, S. (2001). *Dibujos de Benito Pérez Galdós. Gran Teatro de la Pescadería*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

MIRANDA, C. (2001). <<En CARNERO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J.A. *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores, pp. 185-198

MOBARAK, A. (2013). *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Inédita).

MOLINA ROLDAN, C. (1996) <<Manuel Peñate Álvarez y sus obras de música conservadas en el Museo Canario>>. En *Revista de El Museo Canario*, núm 51, pp. 493-514.

MONTOLIÚ, P. (2000). *Madrid en la Guerra Civil. La Historia. Volumen I*, Silex: Madrid.

MORÁN RUBIO, I (1993). *Teatro teldense*. Telde: Ayuntamiento de Telde.

MORALES, T. (1984). *Las Rosas del Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular canaria.

MORALES, T. (2011). La *cena de Betania. Pasaje bíblico en un acto y en prosa*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran canaria.

MORILLEJO MUÑOZ (1895). *Tratado de perspectiva con aplicación a las bellas artes y artes industriales*. Madrid: Escuela tipográfica del Hospicio.

MORILLEJO MUÑOZ, J. (1923). *Escenografía Española*, Madrid, RABASF.

MURGA CASTRO, I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata* : (1916-1936). Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

MURGA CASTRO, I. (2012). *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1912-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MURGA CASTRO, I. (2017). *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata* [cat.exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes.

NAVARRO NAVARRO, D. (1966). *El horroroso incendio del teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria*. Madrid: Imnasa.

NAVARRO DE ZUBILLAGA, J. (1993). <<Espacio, arquitectura y escenografía en el Teatro de Galdós>>. EN VV.AA. (1993). *V Congreso Internacional Galdosiano,* pp.351-373.

NIEVA, F. (2000). *Tratado de Escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos-Colección Arte.

NUEZ CABALLERO, S. de la (1955). <<Tomás Morales, autor teatral. La cena de Bethania>>. *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 1 , pp. 29-51.

NUEZ CABALLERO, S. de la (1961). <<Algunos prosistas de fin de siglo en Gran Canaria>>. EN *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 7, pp. 341- 374.

OMAR WALLS, A. (1996). <<El Pepe Dámaso que todos llevamos dentro>>. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 19

OLIVA, C. y TORRES, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

OLIVA, C. (2005). <<Tic-Tac en el teatro de su tiempo>>. en VV.AA. *Azoga de tu huella: Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, *Vol. 2*. Málaga: Universidad de Málaga-Ayuntamiento de Málaga-Diputación Provincial de Málaga, pp. 361-378.

OLIVA, C. (1999). <<La escena universitaria española>>. EN VV.AA. *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones pp. 15-30

ORIVE, J. (1996). S/T. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 28-29.

ORIVE, J. (2010). *El Cuyás. Memoria de un espacio escénico singular*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

OROZCO, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta.

PADORNO, M. (1996). <<Cómo crecieron las palomas>>. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 11-12.

PAVÉS. G, (2014). <<El cine no es sino un juguete enorme. Un nuevo tríptico para Agaete>>. En VV.AA: *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Clave*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 39-44.

PAVÉS, G., (2014) <<El cine no es sino un juguete enorme. Un nuevo tríptico para Agaete>>. En VV.AA. *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Clave*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp.

PAVÉS, G. (2016). << José Dámaso. Un pintor tras las cámaras>>. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 1-10.

PAVIS, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

PAZ CANALEJO, J. (2006). *La caja de las magias: las escenografías históricas del Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

PELÁEZ MARTÍN, A. (1995). <<Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático>>. En PELÁEZ MARTÍN, A. (ed.) *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen Segundo. 1960-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 209-237.

PELÁEZ MARTÍN, A. (1998). <<Anotaciones a 150 años de escenografía para la Ópera en España>>. EN VV.AA. *La Ópera en España. La puesta en escena 1750-1998* [cat.exp.]. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, pp. 14-33.

PELÁEZ MARTÍN, A. (2007). *Giorgio Busato: Cuaderno de escenografías para la Ópera en el Teatro Real*. Ciudad Real: Museo Nacional del Teatro.

PELÁEZ MARTÍN, A. (2008). *José María Avrial y Flores: Los inicios de la escenografía romántica española*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.

PELÁEZ MARTÍN, A. (2009). <<El romanticismo en la escenografía española: Amalio Fernández.>>. En VV.AA. *La escenografía romántica*: *Amalio Fernández*. Albacete: Diputación provincial de Albacete.

PEMÁN, J. M. (1968). *El divino impaciente seguido de Cuando las Cortes de Cádiz*. Madrid: Escelicer.

PERDOMO ACEDO, P. (1935). <<Una generación literaria. Con motivo de la muerte de don Agustín Millares Cubas>>. EN *Revista el Museo Canario*, núm. 7, pp. 1-5.

PERDOMO HERNÁNDEZ, G. (1995). *La narrativa de Claudio de la Torre: Antología de relatos breves*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

PERDOMO HERNÁNDEZ, G. (2011). <<Introducción>>. En MORALES, T. *La cena de Betania. Pasaje bíblico en un acto y en prosa*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran canaria, pp. 15-31.

PÉREZ, F. (2011). *Divagaciones sobre Pérez Galdós y su teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Beginbook Ediciones.

PÉREZ GALDÓS, B. (1907). *Voluntad*, Madrid: Librería de Sucesores e Hernando.

PÉREZ GALDÓS, B. (1923). *Obras Inéditas. Volumen V. Nuestro teatro*. Madrid: Renacimiento.

PÉREZ GALDÓS, B. (2009). *Teatro 1. Realidad-La loca de la casa-Gerona-La de San Quintín-Los condenados-Voluntad*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ GALDÓS, B. (2010). *Teatro 2. Doña Perfecta-La fiera-Electra-Alma y vida-Mariucha-El abuelo*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ GALDÓS, B. (2011-a). *Teatro 3 Bárbara-Amor y ciencia-Pedro Minio-Casandra-Celia en los infiernos-Alceste*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ GALDÓS, B. (2011-b). *Memorias de un desmemoriado*. Valencia: El Nadir: Ediciones

PÉREZ GALDÓS (2012). *Teatro 4. Sor Simona-El tacaño Salomón-Santa Juana de Castilla-Antón Caballero-Obras juveniles-Apéndices*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ-RASILLA, E. (1999). <<La situación del Teatro Universitario desde 1939 a 1967>>. En VV.AA. *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, pp..31-54.

PÉREZ VIDAL, J. (1956). *Galdós crítico musical*. Madrid-Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón.

PINTER, H. (1961-1962). <<Versión de Trino Martínez Trives: El portero>>. En *Primer Acto*, núm. 29-30, pp. 47-67.

PITA CÁRDENES, A. (2002). *Gelu Barbu. El ritmo de los sentimientos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PONTE, L. da (1849). *Don Giovanni*, Barcelona: Imprenta del teatro principal.

PLANELLA Y COROMINA. J. (1840). *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona: Joaquín Verdaguer.

PLATERO, C. (07-1977). <<La Hija del Mestre, génesis de una película canaria". *Aguayro*, núm. 89, pp. 13-16.

PLATERO, C. (1988). *El cine en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

PLAZA CHILLÓN, J.L. (1998-a). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, "La Barraca" y otros montajes (1920-1937)* (Tesis doctoral)**.** Granada: Universidad de Granada.

PLAZA CHILLÓN, J.L. (1998-b.) <<Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, núm. 13-14, pp. 95-135.

PLAZA CHILLÓN, J.L. (2001). *Clasicismo y vanguardia en "La Barraca" de Federico García Lorca (de pintura y teatro),* Granada: Comares.

QUINTO, J.M. de (1999). <<Memoria personal sobre el teatro>>. En VV.AA. *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU*), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 63-110.

REVERÓN, A. (2007). *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

RÍOS , F. (1985). *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

RÍOS, F. (2007). <<Los teatros artísticos. La propuesta dramática de Claudio y Josefina de la Torre>>. En VV.AA. *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 237-249.

ROCA, C. (2015). *Homenaje a la escenografía argentina*. Buenos Aires: Eudeba, pp.135-165.

ROCA ARENCIBIA, L., (2011). <<Una conquista legendaria>>. En ESPAÑA, R. y ROCA ARENCIBIA, L. *Tirma*. La Laguna: Impulso Records. Texto que acompaña a la edición del DVD publicado en 2011, pp. 16-32.

RODRÍGUEZ, L. (1933). Plataneras. Comedia en tres actos. Santa Cruz de Tenerife: Valentín Sanz.

ROMERO FERRER (2017). La escenografía teatral del costumbrismo, el romanticismo y el naturalismo en la zarzuela grande y la ópera española. En VV.AA. Ó*pera, teatro*

lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

RUELA, E. (2012). *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades.* México: Escenología Ediciones.

RUIZ RAMÓN, F. (2011). *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ CASADO, A (1990). <<Producción coreográficas y sus estrenos>>. En *Homenaje en su centenario, Antonia Mercé "La Argentina*" [cat. Exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 164-229.

SCHLUETER, P. (2007). <<Josefina de la Torre. Itinerario de una huella> MEDEROS, A. [et. al.]: *Josefina de la Torre. Modernismo y Vanguardia*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 25-58.

SCHLUETER CABALLERO, P. (2016). *Pérez Galdós y la música*. Madrid: Clave intelectual.

SCHMIDT, R. (1969). *Cartas entre dos amigos de teatro*. *Manuel Tolosa Latour-Benito Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

SCHNEPF, M. (2008). <<A Reticent Retreat: Background Notes on the Creation of Galdós's Mariucha>> En *Decimonónica*, Vol.5, Núm. 1, pp.71-81

SAAVEDRA, S. (1989). *La sirena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filármonica de Gran Canaria.

SAAVEDRA ROBAINA, I. (1994). <<El asociacionismo lírico-musical en Las Palmas de Gran Canaria: Formación y primeras actuaciones de los Amigos Canarios de la Ópera>>. En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 374-392.

SAAVEDRA ROBAINA, I. (1998). <<Tres décadas de lírica en Las Palmas: etapas del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria (1967-1998). *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp.3134-3143

SAAVEDRA ROBAINA, I. (1999). <<El bienio Capobianco en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria (1975-1976). *El Museo Canaria*, núm. LIV-II, pp. 653-239.

SAAVEDRA ROBAINA, I. (2007). *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea* (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Inédita).

SALAS, P. de (20-01-1965). <<Gerardo Atienza>>. *El Eco de Canarias*, p. 12.

SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiesto y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., (2006) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos*, *fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

SÁNCHEZ PRATS, R. (1999). S/T. En VV.AA. *Mozart y Néstor: Don Giovanni (1931-1999).* Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, p. 6.

SANTANA GIL, I (1999). <<Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en los siglos XIX y XX>>. En *Revista de El Museo Canario*, núm. 54- 2, p. 537-597..

SANTANA GIL, I. (2012)<<La sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre (1934-1944)>>. En VV.AA. (2012). *Pancho Guerra y la Escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Pancho Guerra-Parlamento de Canarias, pp. 149-189.

SANTANA RODRÍGUEZ, S. (2000). <<Estudio moderno y estética del cinema en Las Palmas de Gran Canaria>>. *Revista El Museo Canario*, núm.55, pp. 171-298.

SANTANDREU, N. (2008). *El Teatro Pérez Galdós. Ecos de su historia*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1966). <<Agustín Millares Torres. Catálogo de sus obras musicales en orden cronológico>>. En *Millares*, núm. 9., pp. 123-135.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1977). *La música en Canarias: Síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1983). <<La creación musical en Canarias en el siglo XX>>. En MILLAREZ CANTERO, A. [et. Al]. *Canarias siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, pp. 227-272.

SIEMEN HERNÁNDEZ, L (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: Sociedad Filarmónica.

SIEMENS, L. (1996). <<Efemérides de seis compositores de Canarias en 1996>>. En *Revista de El Museo Canario*, núm 51, pp. 429-453.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1989). *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo- discurso del académico electo Lothar Siemens Hernández leído el día 8 de junio de 1984 con motivo de su recepción; y contestación de Lola de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife: Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1995). *Historia de la sociedad filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: Sociedad Filarmónica.

SOLÀ-MORALES, I. (1985). <<Arquitectura teatral>>. En VV.AA. Arquitectura teatral en España. Madrid: MOPU, pp. 13-25.

SUÁREZ LEÓN, S. (1919). *El Rosal Rojo*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta J. Martínez.

TORRE, C. (1927). <<Ha llegado el barranco (casi una tragedia)>>. En PERDOMO HERNÁNDEZ, G. (1995). *La narrativa de Claudio de la Torre: Antología de relatos breves*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 309-318.

TORRE, C. (1932). *Tic-Tac*. Madrid: Compañía Iberoamérica de Publicaciones.

TORRE, C. (1950). *Teatro*. Madrid: Editora Nacional, pp. 5-12.

TORRES SANTO, J. (2008). *La historia de una ciudad a través de su teatro*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

TUGAL, P. (1942). *Initiation à la danse*. París: Les Éditions du Grenier à sel.

TRUJILLO SEVILLA, J. (2007). *Breve historia de la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.

USTINOV, P. (1965). <<El amor de los cuatro coroneles>>. En VV.AA. Te*atro Contemporáneo. Teatro inglé*s. Madrid: Aguilar, pp. 457-541.

VV.AA. (1934). *Cuaderno conmemorativo del Concierto-Homenaje a Néstor de la Torre. Acto inaugural de la Sociedad*, Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Canaria.

VV.AA. (1975). *Ocho años de teatro universitario. 1967- 1975*. Murcia: Universidad de Murcia.

VV.AA. (1990). *Antonia Mercé: "La Argentina": Homenaje en su centenario, 1890-1990* [cat. exp.] . Madrid: INAEM, 1990 .

VV.AA. (1996). *Dámaso. Escenarios múltiples*[cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

VV.AA. (1999). *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones.

VV.AA. (1999). *Mozart y Néstor: Don Giovanni (1931-1999)*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor

VV.AA. (2011). *Ballets rusos de Diaguilev* (*1909-1929). Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.]. Madrid: Fundación La Caixa-Turner.

VV.AA. (2012). *Pancho Guerra y la Escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Pancho Guerra-Parlamento de Canarias.

VV.AA. (2017). 50 Aniversario. Amigos Canarios de la Ópera. 1967-2017. Las Palmas de Gran Canaria: ACO.

VENDRELL, E. (2011). <<Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española>>. En *Ballets rusos de Diaguilev* (*1909-1929). Cuando el arte baila con la música* [cat. exp.]. Madrid: Fundación La Caixa-Turner, pp. 181-193.

VILAGELIU, J. (2004) *En pos de la Ballena Blanca*. Las Palmas de Gran Canaria: T&B Editores.

VILCHES, M. F. y DOUGHERTY, D. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación.* Madrid: Editorial Fundamentos.

VILCHES, M. F. y DOUGHERTY, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos.

WILLARD, J. (1930). *El gato y el canario*. Madrid: La farsa.

YÁNEZ, O. (1996). <<Los molinos de Papel. Dámaso y el TEU>>. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 13.

YURFA, M. (1996). <<Después de la caída, 1965>>. En AA.VV. *Dámaso. Escenarios múltiples*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, p. 16.

ZUBIETA, M. (2013). *El lindo don Diego de Agustín Moreto. Cuaderno Pedagógico nº43*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

ZULUETA, C. de (1982). *Cartas sobre teatro (1893-1912). Benito Pérez Galdós-José de Cubas*. Madrid: Anales Galdosianos.

Bibliografía general

(1957). *Carlos Morón*. Las Palmas de Gran Canaria: Gabinete Literario.

ABAD, A. (1992). *Santiago Santana. Biblioteca de Artistas Canario*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias.

AGUDO PÉREZ, J. (1983). <<Colofón>>. En VV. AA. *Carlos Morón. Exposición Antológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, p. 10.

ÁLAMO, N. (1957-1959). *Crónica de un siglo (1844-1944)*. Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

ALEMÁN, A. (1999). Santiago Santana. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ALEMÁN, A. (2002). L*a relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Inédita).

ALEMÁN, S .(1987). *Néstor. Un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife: Labris.

ALEMÁN, S. (2008). *Las Palmas de Gran Canaria: Ciudad y Arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

ALCARÁZ ABELLÁN, J. y MILLARES CANTERO, S. (1995). <<El marco político e institucional (siglos XIX-XX). En VV.AA. Historia de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 487-532.

ALLEN, J (2000). *Modos modernistas. La cultura del modernismo en Canarias*. *1900-1925* [cat. expo.]. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo de Gran Canaria-Caja de Canaria.

ALLEN, J. (2001-a). *Imágenes para un siglo. Una cronología visual del arte en Canarias 1898-2000*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

ALLEN, J. (2001-b). *Costumbre y realidad: Costumbrismo y realismo en la pintura canaria (1860-2000)*. Santa Cruz de Tenerife: Obra social de La Caja de Canarias-Obra social y cultural CajaCanaria.

ALLEN, J. (2002) *Rostro de la Isla: el arte del retrato en Canarias (1700-2000)*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón.

ALLEN, J. (2003). *Francisco Suárez León. Pintor de la Realidad. Estudio monográfico.* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

ALLEN, J. y HENRÍQUEZ, M.R. (2003). << Fotografía La cena de Betania>>. *Moralia*, núm. 2, pp. 32-34.

ALLEN, J. (2005). *Frutos de la tierra: la naturaleza muerta en la pintura canaria (1855-2005)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-Casa de Colón.

ALLEN, J. (2008). <<Fin de Siglo. Modernismo y modernidad en Canarias (1900-1929).>>. EN ALLEN, J. y CASTRO BORREGO, F. *La modernidad y las vanguardias en Canarias. 1900-1939*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y deportes, pp. 19-102.

ALLEN, J. (2014). <<Crítica y opinión progresista en los albores de la Gran Guerra: Al margen de la vida y de los libros>> *Moralia*, núm. 12, pp. 22-29.

ALLEN, J. (2017). *Los Pasos Perdidos*. Pontevedra: Centro Atlántico de Arte Moderno.

ALIX, J. (2000). <<Plácido Fleitas. El escultor de sí mismo>>. En VV.AA.: *Plácido Fleitas. Naturaleza y escultura*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlantico de Arte Moderno, pp. 17-35.

ALIX, J. (2002). *Plácido Fleitas. Biblioteca de Artistas Canario*, Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ALMEIDA CABRERA, P. (1987). *Néstor (1887-1938). Un pintor cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

ALMEDA CABRERA, P. (1990). *Las Palmas XX. Arquitectura-Escultura-Pintura. I. Pintura*, Arucas: Ayuntamiento de Arucas.

ALMEIDA CABRERA, P. (1991). *Néstor. Biblioteca de Artistas Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobiernos de Canarias.

ALMEIDA CABRERA, P. (1993-a). *Jesús González Arencibia*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ALMEIDA CABRERA, P. (1993-b). *Rafaely: exposición antológica* [cat.exp.]. Museo Néstor: Las Palmas de Gran Canaria.

ALMEIDA CABRERA, P. (2004). *Juan Guillermo. Biblioteca de Artistas Canarios*. Arafo: Viseconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ALMEIDA CABRERA, P. (2010). *Lola Massieu*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapdre Guanarteme.

ALONSO, M.A. (1944). <<Índice cronológico de pintores canarios>> *Revista de Historia*, núm. 67, pp. 254-281.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, MD; SERRANO DE HARO SORIANO, A.; SOTO CABA, V. (2010). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aceres.
ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1975). *Mariano de Cossio. Su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.
ARENCIBIA SANTANA, Y. (1987). *La lengua de Galdós: estudio sistemático de variantes galeradas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
ARENCIBIA SANTANA, Y. (1998). "Benito Pérez Galdós, o el arte de la pintura" en ALLEN, J. (1998). *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-CajaCanarias, pp. 135- 160.
AREÁN, C. (1972). *Millares. Artistas Españoles Contemporáneos*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
ARENCIBIA SANTANA, Y. y BAHAMONDE, Á. (2006). *Galdós en su tiempo*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias.
ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. (1991). *La pintura contemporánea de Paisaje en las Canarias Orientales* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Inédita).
ARMAS AYALA, A. (1989). *Galdós: lectura de una vida*. Santa Cruz de Tenerife: Servicios de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
ALLOZA MORENO, M. A. (1981). *La pintura en Canarias en el siglo XIX.* Santa Cruz de Tenerife: Aula de cultura de Tenerife.
ALLOZA MORENO, M.A. (1998). *Manuel González Méndez. Biblioteca de aristas canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
BATISTA FALCÓN, C. C. (2003). <<Vida y obra del artista canario Carlos Morón>>. *Vector Plus: miscelánea científico-cultural*, núm. 21, pp. 43-50.
BARCIA, A. (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
BERNIER, J. (1983). *Juan Ismael (La Constancia Surrealista)*. Las Palmas de Gran Canaria: Colección Guagua.
BONET, J. M. (1992). *Millares*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
BOZAL, V. (1992). Summa Artis. *Historia General del Arte. Volumen XXXVI. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939).* Madrid: Espasa-Calpe.

BOZAL, V. (1992). Summa Artis. *Historia General del Arte. Volumen XXXVII. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990).* Madrid: Espasa-Calpe.

BOZAL, V. (2013) *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1900-1939*, Madrid: La Balsa de la medusa.

BRIHUEGA, J. (2005). << En la templada fábrica de sueños. Vázquez Díaz entre 1923 y 1939. Tres argumentos de reflexión para una revisión crítica>>. En VV.AA. *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969* [cat. exp.] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 55-79.

BRITO GONZÁLEZ, O. (1989). Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.

BRITTO, O. (1988). *Sergio Calvo, pintor* (Memoria de Licenciatura de licenciatura). Granada: Universidad de Granada [Inédita].

BRITTO, O. (1989). *Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931: La encrucijada internacional*. San Cristóbal de La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.

BRITTO, O . (1995). *Lola Massieu. Biblioteca de Artistas Canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

CABRERA, J. (1999). <<Apuntes para el descubrimiento del pintor en el campo del diseño y el interiorismo. Felo Monzón: la Ambición de otros espacios>>. en VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 142-148.

CALVO, S. (1997). *La vestimenta tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín-Fernández de la Torre*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria.

CALVO, S. (2005). *Cuatro Conferencias*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

CALVO SERRALLER, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.

CAÑADA MARTEL, G. (2017). La mujer y las artes plásticas en Canarias a través del contexto vital y profesional de Maruja Soto Tavío: Una propuesta pedagógica en femenino (Trabajo Final de Máster). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.

CASTRO, F. (10-1980). <<La generación de los 70. Equívocos y frustraciones>> *Liminar,* 6/7, , pp. 54-73.

CASTRO BORREGO, F. (1989). <<Prologo>> . En JIMÉNEZ JAÉN, M. (1989). *Felo Monzón. Síntesis Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 11-14.

CASTRO BORREGO, F. (1999-a). *Juan José Gil. Biblioteca de Artistas Canarios*. Arafo Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

CASTRO BORREGO, F. (1999-b). <<La ignota ficha de Canarias. Reflexiones sobre la pintura indigenista de Felo Monzón>>. En VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 17-22.

CASTRO BORREGO, F. (2001). *Lola Massieu. La persistencia de la pasión*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias-Obra Social y Cultural.

CASTRO BORREGO, F. (2008). << La vanguardia en Canarias>>.En ALLEN, J. y CASTRO BORREGO, F. *La modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 105-229.

CASTRO BORREGO, F.(2009). *César Manrique. Biblioteca de Artistas Canarios*. Valle de Güimar: Conserjería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

CABRERA ARMAS, L.G. y SUÁREZ BOSA, M. (2011). <<La implantación del nuevo modelo económico>>. En VV.AA. Historia Contemporánea de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Obra Social de La Caja de Canarias, pp. 45-58.

CANCIO LEÓN, T. (2000). Pedro Lezcano y su obra. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

CASTRO MORALES, F.; PERALTA SIERRA, Y. y QUESADA ACOSTA, A. M. (2011). *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

CARREÑO, P. (1990). *LADAC. El sueño de los arqueros*. Madrid: Gabierno de Canarias.

CARREÑO, P. (1992). <<La Escuela Luján Pérez en su época dorada>>. En VV.AA. *Canarias: Las Vanguardias Históricas.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 36-53.

CASALDUERO, J. (1974). Vida y obra de Galdós (1839-1920). Madrid: Gredos.

CIORANESCU, A. (1979). *Historia de Santa Cruz de Tenerife, Volumen IV*, 1803-1977. Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

CONDE MARTEL, C. (1992). *Nicolás Alfaro. Biblioteca de artistas canario*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

CORREDOR-MATHEOS, J. (1999). "Felo Monzón en el contexto del Arte Español". En VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp.. 233- 237.

CULLEN, P. (1952). *Nicolás Massieu. Pintor de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

DARÍAS PRÍNCIPE, A. (1985). *Arquitectura y arquitectos de las Canarias Occidentales. 1974-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.

DARÍAS PRÍNCIPE, A. (1991). *Arquitectura en Canarias, 1777-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Centro Cultural Popular Canaria.

DARIAS PRÍNCE, A. (1992). *Arte e historia en la sede del Parlamento de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias.

DESCHARNES, R y GILLES, N. (1992). Salvador Dalí: 1904-1989, Madrid: Taschen.

DIAZ-BERTRANA, C. (2013). <<Fernando Álamo- Carlos Díaz-Bertrana. Una conversación>>. En VV.AA. (2013). *Fernando Álamo (2004-2013),* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 53-68.

DOMÍNGUEZ JAÉN, S. (1999). <<Felo Monzón: entre el orden y la transgresión>>. En VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 73-81.

ESTÉVEZ, L. (1999). *La estampa en Canarias*:*1750-1970. Repertorio de Autores*. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias-Casa de Colón.

FERNÁNDEZ GARCÍA, A.M. (1997-a). *Catalogo de pintura española en Buenos Aires*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

FERNÁNDEZ GARCÍA, A.M. (1997-b). *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires (1880-1930),* Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

FRAGA, C. (1976). *Arquitectura neoclásica en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

FRAGA GONZÁLEZ, C. (1985). <<Dos pintores gaditanos en Tenerife>> A*nales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, p. 8.

FRAGA GONZÁLEZ, C. (1993). *Robayna. Gumersindo y Teodomiro Robayna*. *Biblioteca de artistas* canarios. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

FRANCO, O. (2001). *Voces de Lola Massieu*. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

FRANCO, O. (2005). *Diálogo a tres: el legado Massieu*.Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias.

FRANÇA, J. A. (1977). *Millares*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.

FRAY LESCO. (1915). <<Las Bellas Artes en Las Palmas. Notas para una conferencia>>. En RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1954). *Domingo Doreste. Crónicas de Fray Lesco*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, pp. 153-154.

FRAY LESCO. (1917). "Los decoradores de mañana". En RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1954). *Domingo Doreste. Crónicas de Fray Lesco*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, pp. 137-139.

GARCÍA ENGUITA (2003). *Monique Lancelot. Dibujos* [cat.exp.]. Puerto del Rosario: Cabildo de Fuerteventura.

GARCÍA MARTÍN, M. del C. (2001-a). *Las ideas estéticas de Domingo Doreste (1868-1940)*. Volumen I. (Tesis doctoral). San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna (Inédita).

GARCÍA MARTÍN, M. del C. (2001-a). *Las ideas estéticas de Domingo Doreste (1868-1940)*. Volumen II. (Tesis doctoral). San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna (Inédita).

GARCÍA MORALES, L.T. (2015). El *universo de Rafaely*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

GARCÍA PÉREZ, J.L. (1982). *Elizabeth Murray. Un nombre en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.

GARCÍA RAMOS, J.M. (1993). Fe*rnando Álamo. Biblioteca de Artistas Canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

GAUTIER, T. (1985). *Viaje por España*, Barcelona: Taifa.

GAYA NUÑO, J. A. y PIJOÁN, J. (1989). *Summa Artis. Historia General del Arte. Volumen XXIII. Arte Europeo de los siglos XIX y XX.* Madrid: Espasa-Calpe.

GÓMEZ AGUILERA, F. y CARMONA, E. (2006). *César Manrique. 1950-1957*. Madrid: Fundación César Manrique.

GONZÁLEZ, F. (2001-a). << Manolo Reyes. El trazo perdido de un dibujante>> Moralia, núm. 1, pp. 60-68.

GONZÁLEZ, F. (2001-b). *Felo Monzón. Escritos de arte*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

GONZÁLEZ, F. (2003). *El humor gráfico en Canarias. Apuntes para una historia* (1808-1998). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

GONZÁLEZ, F. (2009). <<*Florilegio*>>. Moralía, núm. 9, pp. 122-125.

GONZÁLEZ, F y DOMIGUEZ-JAÉN, S. (2010). *Fraternidad con el vacío. Jerónimo Maldonado*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

GONZÁLEZ, F. (2011). <<Apuntes para una biografía de Eduardo Millares Sall>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. y GONZÁLEZ, F. *Eduardo Millares Sall. Más allá de Cho-Juaá.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, pp. 11-27.

GONZÁLEZ, F. (2012). <<Líneas>>. *Moralia*, núm. 11, pp. 172-192;

GONZÁLEZ, F. (2015). <<Los orígenes de la abstracción en Canarias>>.En VV.AA. *El universo de Rafaely*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 34-41.

GONZÁLEZ (2017). <<Los años nómadas (1927-1957)>>. En ALLEN, J; GONZÁLEZ, F; SANTA ANA, M. De. La Escuela Luján Pérez. 100 años. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 31-94.

GONZÁLEZ BAUTISTA, M. E. (1995). *El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (Tesis doctoral). San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna (Inédita).

GONZÁLEZ MORALES, M. B. (2015). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario en Las Rosas del Hércules, de Tomas Morales* (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

GOPAR, J. (1999). *La memoria inventada.* Arrecife: Galería Punto de Encuentro con el Arte.

GUERRA PALMERO, R.A. y DOMÍNGUEZ PRATS, P. (2011). <<La implantación de la autarquía, la ruptura del puertofranquismo y el papel de la mujer>>. En VV.AA. Historia Contemporánea de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Obra Social de La Caja de Canarias, pp. 435-459.

GUIANCE MENDEZ, F. (1974). *Monique Lancelot* [cat.exp.]. *El maravilloso mundo del ballet*. Vigo: Sala de Arte Van Gogh.

GUIMERÁ PERAZA, M. (2003). *Biografía política e historia de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

HERNÁNDEZ GUTIERREZ, S. (1995). *Ars Natura Veritas. Pérez Galdós, creador y crítico*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S.A. y GONZÁLEZ CHÁVEZ C.M. (2009). *Historia cultural del arte en Canarias. Arquitectura para la ciudad burguesa. Canarias, siglo XIX.* Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

HERNÁNDEZ GUTIERREZ, S. (2006). <<Galdós, artista gráfico>>. En ARENCIBIA SANTANA, Y. y BAHAMONDE, Á (eds.). *Galdós en su tiempo*. Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias.

HERNÁNDEZ PERERA, J. (1983). <<El arte de Santiago Santana>>. En VV.AA. (1983). *La obra pictórica de Santiago Santana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, pp. 5-10.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1990). <<Escenografía urbana y arquitectura efímera en el desarrollo del Corpus en Las Palmas a mediados del siglo XIX>> *Anuario de Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, Fuerteventura,* pp. 174-187.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R (1992). *Manuel Ponce de León y la arquitectura en las Palmas del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1994). *Jesús Arencibia ilustrador de libros*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1996). *Manuel Ponce de León. Pintor grancanario del siglo X*IX. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica del País de Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1997). <<La pintura del siglo XIX: de la sacristía a los salones burgueses>>. EN VV.AA. (1997). *Introducción al Arte de Canarias, T. III: Pintura*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 23-40.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1998-a). <<Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX: El periplo artístico de ida y vuelta>>. EN ALLEN, J. (1998). *La pintura del siglo XIX en las Colecciones canarias. Los cimientos de la*

Modernidad [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria-CajaCanarias, pp. 39-66.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R.(1998-b). <<La pintura del siglo XIX en Canarias>>. EN VV.AA. (1998). *Gran Enciclopedia de el arte en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 385-424.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2001). Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. *Una mirada retrospectiva*. Tomo I y II. Madrid: Gobierno de Canarias.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2004-a). *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León. Tomo I* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre-Guanarteme.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2004-b). U*n artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León. Tomo II* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre-Guanarteme.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2004-c). *Recuerdos y Sensaciones: Álbum artístico del Deporte*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2005-a). *Nicolás Massieu y Matos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2005-b). *Patrimonio artístico de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2006). Bienes *muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria: un Patrimonio sin descubrir*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2009-a). <<Nuevas formas. Nuevas aportaciones. Los pintores canarios en la encrucijada del siglo XIX>>. En VV.AA. (2009). *El despertar de la cultura en la época contemporánea*, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 37-166.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2009-b). *Espacios íntimos: Colección Ramírez-Navarro*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2010).<<Seis espacios alrededor de un creador [El universo plástico de Felo Monzón]>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. y

MONZÓN, M. *El universo plástico de Felo Monzón* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, pp. 35-43.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2011). <<Descontextualizar la obra de arte. Mitos y anti-mitos de Eduardo Millares Sall>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. y GONZÁLEZ, F. *Eduardo Millares Sall. Más allá de Cho-Juaá.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, pp. 29-40.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2013). *Construcciones de Eva*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2014). <<El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900>>. En LÓPEZ GARCÍA, J.S. y HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. [Coords.]. *Lanzarote y su patrimonio artístico*. Lanzarote: Cabildo Insular de Lanzarote, pp.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2015). *José Luján Pérez: el hombre y la obra, 200 años después* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-San Martín Centro de Cultura Contemporánea.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2016). <<Nuevas aportaciones a la labor artística de Manuel Ponce de León (1812-1880). *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 62, pp. 1-22.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2018). <<Mujeres artistas de Lanzarote. La saga familiar Spínola (siglos XIX y XX)>>. En Anuario de Estudios Atlánticos, núm. 64, pp. 1-42.

HERRERA PIQUÉ, A. (1987). <<Presentación>>. En VV. AA. (1987). *Santiago Santana. Artista Integral*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, pp. 9-13.

HERRERA PIQUÉ, A. (2000). Miró Mainou. Las Palma de Gran Canaria: Centro Cultural de la Caja de Canarias.

HERRERA PIQUÉ, A. (2003-a). *Las Palmas de Gran Canaria: patrimonio histórico y cultural de una ciudad atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

HERRERA PIQUÉ, A. (2003-b). <<Ulises Parada, un artista de La Escuela Luján Pérez>>. En VV.AA. Ulises Parada. Paisaje Urbano, Las Palmas de Gran Canaria: CICCA, pp. 2-4.

IZQUIERDA, V. (2000). *La obra artística de César Manrique*. Arrecife: Cabildo Insular de Lanzarote.

JIMÉNEZ JAÉN, M. (1989). *Felo Monzón. Síntesis Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria.

JUAN ISMAEL (12-03-1934). <<Indagación de las Islas. Unas cuartillas del pintor Juan Ismael sobre el paisaje de Canarias>>. *Diario de Las Palmas*, p. 1.

KANDINSKY, V. (2003). *Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de elementos pictóricos*. Buenos Aires: Paidós.

LAFORET, J.J. y LUXÁN MELÉNDEZ, S. (2003). La economía canaria en la segunda mitad del siglo XIX: la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.

LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1993). <<La arquitectura subterránea grancanaria en texto decimonónicos>>. *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 1244-1257;

LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2001). <<Arquitectura y urbanismo en Canarias. Siglos XV-XIX>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. [et. al.]. *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva. Tomo I.* Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp. 97-124;

LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2004). <<La ciudad y el urbanismo del siglo XIX en Canarias>>. En HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2004). *Un artista para la ciudad y una época. Manuel Ponce de León.* Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, pp.19-28.

LÓPEZ GARCÍA, J.S. y HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2014) [Coords.]. *Lanzarote y su patrimonio artístico*. Lanzarote: Cabildo Insular de Lanzarote.

LOYOZA, El marqués de (1944). *Exposición de Artistas de la Provincia de Gran Canaria. Islas Canarias. Pintura, escultura y dibujo* . Madrid: Museo de Arte Moderno.

LUJÁN, J.A. (2013) *10 paseos con Dámaso*. Madrid: Mercurio Editorial.

LUXÁN MELÉNDEZ, S. de (1996). <<Agustín Millares Torres, historiógrafo de las Islas Canarias: Su proyecto de formación de una biblioteca isleña>>. En *Estudios de Historiografía Regional: Jornadas en Homenaje a Agustín Millares Torres*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, pp. 19-63.

LUXÁN MELÉNDEZ, S., MARTÍNEZ MILÁN. J., SOLBER FERRI, S. y SUÁREZ BOSA, M. (1995) <<Auge y crisis de los productos de exportación en el primer tercio del siglo XX en Canarias>>. Boletín Millares Carlo, núm. 14, pp. 101-117.

MACÍAS HERNÁNDEZ, A. M. y RODRÍGUEZ MARTÍN, J. A. (1995). <<La economía contemporánea, 1820-1990). En VV.AA. Historia de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 369-430.

MARCHÁN FIZ, S. (1994). *Summa Artis. Historia General del Arte. Volumen XXXVIII. Fin de siglo y los primeros <<ismos>> del siglo XX (1890-1917)*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARCHÁN FIZ, S. (1995). *Summa Artis. Historia General del Arte. Volumen XXXIX. Las vanguardias y sus sombras (1917-1930).* Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G. (1986). L*a primera imagen de Canarias: Los dibujos de Leonardo Torriani*. Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos.

MESA, T. (2011). <<Exposición de Victorio Mesa en Las Palmas de Gran Canaria. Segunda muestra individual que realiza en su historial artístico. 22 de junio de 1921>>. *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm.57, pp. 665-688.

MILLARES, M. (1998). *Manolo Millares: memorias de infancia y juventud*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

MONTELONGO PARADA, V. (1999). <<Elementos vegetales en la obra de Felo Monzón>>. VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 225-231.

MONTESDEOCA, D. (20059: T*esoros de las colecciones privadas de Las Palmas de Gran Canaria (1887-1938)* [cat. exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.

MONTESDEOCA, D. (2011). *Néstor Inédito. Colección de dibujos 1900-1937* [cat. exp.]. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

NAVARRO, J.D. (1931). *Recuerdos de un noventón. Memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria a principios del siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes.* Las Palmas de Gran Canaria: La verdad.

NUEZ CABALLERO, S. de la (2006). *Tomas Morales. Su vida, su tiempo y su obra*, La Laguna: Canaricard.

NUEZ SANTANA, J. L. de la (1982). *Vida y obra del pintor Juan Guillermo*, Madrid: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

NUEZ SANTANA, J. L. (1995). *La abstracción pictórica en canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

NUEZ SANTANA, J. L. de la (1999). "Abstracción y orden en la pintura de Felo Monzón" VV.AA. *Felo Monzón. Restrospetiva* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 167-174.

NUEZ SANTANA, J. L. de la (2003). <<Poesía y pintura en la escena española de los sesenta: la correspondencia Manolo Millares-Agustín Millares>>. En *Boletín Millares Carló*, núm. 28, pp. 71-99.

ONRUBIA PINTADO, J., RODRÍGUEZ SANTANA, C. G. y SÁENZ SAGASTI, J. I. (2007). *La conservación en la musealización de la Cueva Pintada. De la investigación a la intervención*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

ORTEGA ABRAHAM, L. (1983). *González Méndez*, Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma.

ORTEGA ABRAHAM, L. (1993). *Pepe Dámaso. Biblioteca de Artistas Canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias.

ORTIZ ARMENGOL, P. (2000). *Vida de Galdós*. Madrid: Critica.

PÉREZ VIDAL, J. (1952). *Galdós en Canarias (1843-1862)*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

PADORMO, E. (1995). *Juan Ismael. Biblioteca de Artistas Canario.* Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejeria de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias.

PADORMO, E. (1999) <<Cronología>>. En VV.AA. *Juan Ismael. Antológica* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 291-297.

PÁEZ RÍOS, E. (1966). *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de España: Madrid.

PERAZZONE, C. (2017). *Nicolás Massieu y Matos. Biblioteca de Artistas Canarios*. Gobierno de Canarias: Santa Cruz de Tenerife.

PÉREZ MINIK, D. (1952). *Antología de la poesía canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Goya.

PINTO GROTE, C. (1992). *Juan Ismael: Ocultaciones*. Madrid: La era de Gaceta de Arte-Viceconsejeria de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias.

PINTO TRUJILLO, C.E. (1991). *Juan Ismael. 40 pinturas realizadas entre 1932 y 1982 ahora reunidas para una invitación enigmática*. La Laguna: Viceconsejeria de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias.

PINTO TRUJILLO, C. E. (1998). <<Presentación del exquisito cadáver de Juan Ismael>>. En VV.AA. *Juan Ismael. Antológica* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 17-26.

QUEVEDO PÉREZ, A. (1987). <<Acercamiento a la obra indigenista de Santiago Santana>>. En VV. AA. (1987). *Santiago Santana. Artista Integral*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, pp. 35-44.

QUINTANA NAVARRO, F. y DÍAZ HERNÁNDEZ R. (2011). <<La radical transformación de la estructura productiva: una economía de servicios volcada hacia el turismo>>. En VV.AA. Historia Contemporánea de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Obra Social de La Caja de Canarias, pp.489-519.

REVERIEGO y ASOCIADOS, ARQUITECTOS S.L. (2008). <<El gabinete literario en Boletín de Patrimonio Histórico>>. En *Boletín de Patrimonio Histórico*, núm. 6, pp. 8-10.

RIPPER SOTO, L. (2005). *Vida y obra de Lía Tavío. Una artista entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1954). *Domingo Doreste. Crónicas de Fray Lesco*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1960). <<La escuela de artes decorativas de Luján Pérez>>. En *Revista Museo Canario*, núms. 75-76, pp. 139-188.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1973). *Sueño, seres y sombras*. Santa Cruz de Tenerife: Nuestro Arte.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1977). *La obra pictórica de Nicolás Massieu y Matos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1978). *Domingo Doreste, Fray Lesco (La vida y obra de un humanista canario)*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1982). *El pintor Juan Carló*, Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1983). <<Nuevo descubrimiento de un gran artista veterano. El mérito y la modestia de Carlos Morón>>. En VV. AA. *Carlos Morón. Exposición Antológica*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 3-5

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1987). <<Algunos capítulos de la vida del artista>>. En VV. AA. (1987). *Santiago Santana. Artista Integral*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, pp. 15-21.

RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1988). *Memorias de un hijo del siglo.* Las Palmas de Gran Canaria: La Caja Insular de Ahorros de Canarias.

RUMEU de ARMAS, A. (1997). *Luis de la Cruz y Ríos. Biblioteca de Artistas Canarios*, Arafo: Gobierno de Canarias.

SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1954). Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

SANTANA, A. (2013). <<Encarnaciones. (Apuntes sobre pintura, experiencias simbólicas y biopolítica a partir de de la obra de Fernando Álamo).>>. En VV.AA. (2013). *Fernando Álamo (2004-2013),* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 41-48

SANTANA, L (1973). *Plácido Fleitas. Artistas Españoles contemporáneos*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

SANTANA, L. (1975). *Plácido Fleitas. Dibujos y Bocetos.* Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

SANTANA, L. (1977). *Juan Guillermo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura.

SANTANA. L (1978). <<Artistas canarios. Santiago Santana>>. *Aguayro*, núm 103, pp. 17-20.

SANTANA, L. (1986) *Felo Monzón*, Madrid: Gobierno de Canarias, p.98.

SANTANA, L. (1986). <<Informe sobre Alonso Quesada>>. En QUESADA, A. *Obra completa. Tomo 1. Poesía*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 7-73.

SANTANA, L. (1988). *Plácido Fleitas*, Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

SANTANA, L. (1991). *Manrique*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

SANTANA, L. (1993). <<La teoría>>. En VV.AA. *Escuela Luján Pérez. 75 Aniversario*. Las Palmas de Gran Canarias: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 17-26.

SANTANA, L. (1994). *Diccionario (personal) del Arte canario contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria*: Edirca

SANTANA, L. (1998). *Arte indigenista canario*, Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes de Canarias.

SANTANA, L. (1999). *Felo Monzón. Biblioteca de artistas canarios*. Valle de Güimar: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

SANTANA, S. (1978). <<Algo de mí>>. *Fablas,* núm. 72, pp. 21-27.

SANTANA, S. (1983). <<Algo de mí>>. En VV.AA. (1983) *La obra pictórica de Santiago Santana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, pp. 23-26.

SANTANA, S. (1991). *Arquitectura rural Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Las Palmas.

SANTOS TORROELLA, R. (1978). *Néstor*. Barcelona: Espasa Calpe.

SCHNEPF, M. (2004). <<The Galdós Sketches: Quantity, Quality and Frequency>>. EN *Romance Quarterly*, pp. 193-199.

SCHNEPF, M. (2013). <<When Words Become Art: Sketches from the Gallery Proofs of Benito Pérez Galdós's Fortunara y Jacinta>>. En *Decimonónica*, Vol. 10, núm. 2, pp. 70-80.

SUÁREZ BOSA, M.; MARTÍNEZ MILÁN, J.; LUXÁN MELÉNDEZ, S. de; y SOLBER FERRI, S. (1995) <<Auge y crisis de los productos de exportación en el primer tercio del siglo XX en Canarias>>. *Boletín Millares Carlo*, núm. 14, pp. 11-117.

TORRE, A. (2004). *Manolo Millares: Catálogo razonado*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

TORRE, A. (2009). <<Cronología>>. En VV.AA. *José Dámaso. Obras desde 1951*. [cat.exp.]. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias-Obra Social y Cultural, pp. 177-211.

TORRE, I. (2013). <<Pintar un pétalo roto como roto está el lenguaje pictórico actual según Fernando Álamo (o atisbo de un prólogo gesticulado como mueca>>. En VV.AA. (2013). *Fernando Álamo (2004-2013),* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 13-31

TORRIANI, L. (1959). *Descripción e historia del Reino de Las Islas Canarias, antes afortunadas , con el parecer de sus fortificaciones*. T*raducción del italiano, con*

Introducción y notas, por Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

VV.AA. (1976). *Mario Antígono* [cat.exp.]. Galeria Vegueta: Las Palmas de Gran Canaria.

VV.AA. (1982). Homenaje a Jesús Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria: Escuela Universitaria de formación del profesorado de EGB.

VV.AA. (1983). *La obra pictórica de Santiago Santana* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón

VV. AA. (1987). *Santiago Santana. Artista Integral*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.

VV.AA. (1991-a). *Historia de Canarias. Volumen IV. Siglo XIX-XX*. Valencia: Prensa Ibérica.

VV.AA. (1991-b). *Jesús Arencibia. Exposición Antológica* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Turner.

VV.AA. (1993). *Escuela Luján Pérez. 75 Aniversario*. Las Palmas de Gran Canarias: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria.

VV.AA. (1995). *Historia de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria*: Cabildo Insular de Gran Canaria.

VV.AA. (1997). *Gaceta de Arte y su época* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (1998). *Juan Ismael. Antológica* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (1999). *Restrospectiva Miró Mainou* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (2005). Pintura 1958-1992. *César Manrique* [cat.exp.]. Valencia: Institu Valencià D'Art Modern.

VV.AA. (2006). *Lola Massieu. Homenaje de los Artistas Plásticos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

VV.AA. (2009). *José Dámaso. Obras desde 1951*. [cat.exp.]. Santa Cruz de Tenerife: CajaCanarias-Obra Social y Cultural.

VV.AA. (2011). *Historia contemporánea de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Obra social de La Caja de Canarias.

VV.AA. (2012-a). *Reinventar la Isla I: artistas canarios de la colección del CAAM (dos generaciones)* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (2012-b). *Reinventar la Isla 2: artistas canarios de la colección del CAAM (últimas generaciones)* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (2013). *Fernando Álamo (2004-2013)* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno,

VV.AA. (2013). *Fernando Álamo (2004-2013* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (2014). *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Clave* [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

VV.AA. (2017-a). *Pepe Dámaso* [cat.exp.]. Madrid: Centro Atlántico de Arte Moderno.

VV.AA. (2017-b). *Inquietud abstracta*: Lola Massieu [cat.exp.]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno: Las Palmas de Gran Canaria.

ZAYA, A. (1989). *Lola Massieu*, Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ZAYA, A. (1990). *Nicolás Masieu y Matos (1876-1954)*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ZAYA, A. (1992). *Millares. Biblioteca de Artistas Canarios*, Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ZAYA, A. (1992-b). Miró Mainou. Biblioteca de Artistas Canarios. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

ZAYA, A. (1999). *Convergencias-divergencias: aproximación a la reciente escena artística en Canarias*. Las Palmas de GRAN Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Webgrafía

<<CDN. La Compañía>>. Recuperado de http://cndanza.mcu.es/es/la-compania/cnd-la-compania-es (31-12-2017 15:04).

<<Circuito Insular de Artes Escénicas de Gran Canaria>>. Recuperado de http://www.circuitoinsulargc.com/modules.php?mod=portal&file=index (24-01-2018 15:42).

<<Comida>>. Recuperado de http://www.ddcompany.es/eventos/teatro/produccion-propiacoproduccion/comida/ (16-01-2018 12:05)

<<Contexto histórico. Arquitectura. Personajes históricos>>. Recuperado de http:--www.auditorioteatrolaspalmasgc.es-auditorioalfredokraus-es-historia.php?h=1&t=1 (22-03-2017 12:06).

<<Escuela de Actores de Canarias. Quienes somos>>. Recuperado de http://www.webeac.org/quienes-somos/ (23-01-2018 17:37).

<<Historia del Teatro>>. Recuperado de http://www.teatro-real.com/es/el-teatro/historia (01-02-2018 13:09).

<<Teatro Cuyás>>. Las Palmas de Gran Canaria: Teatro Cuyás. Recuperado de https://www.teatrocuyas.com/portal2014/modules.php?mod=portal&file=index&pag=0 (24-01-2018 15:43).

<<Teatro Pérez Galdós>>. Las Palmas de Gran Canaria: Teatro Pérez Galdós. Recuperado de http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/index.php (24-01-2018 15:50)

(2014). <<*Arquitectura*>>. Las Palmas de Gran Canaria: Gabinete Literario. Recuperado de http:--www.gabineteliterario.com-gab_arquitectura.php (22-03-2017 12:22).

(2015). <<*Historia*>>. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife-Fundación CajaCanarias. Recuperado de http:--www.teatroguimera.es-teatro-teatro-guimera-historia- (08-03-2017 14:03).

(2016). <<EFA master class with Paco Delgado. Narration through clothing>>. Recuperado de https://www.visegradfilmforum.com/2016/news/news-detail/article/paco-delgado/ (23-01-2018 12:16).

(22-01-2016). <<Costume Design: Dressing Eddie Redmayne as The Danish Girl>>. Recuperado de http://www.chapter1-take1.com/2015/12/costume-design-dressing-eddie-redmayne.html (23-01-2018 17:01).

(01-06-2016). <<El Cuyás luce un nuevo mural inspirado en la pintura de Felo Monzón>>. Las Palmas de Gran Canaria: Canarias7. Recuperado de http:--www.canarias7.es-articulo.cfm?Id=422008 (22-03-2017 11:39).

(14-02-2017). <<Tatiana Hernández, Pavo Delgado y Paco Rodríguez, canarios en los Goyas>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/cultura/2017/12/14/tatiana-hernandez-paco-delgado-paco/1008016.html (23-01-2018 12:14).

(05-02-2017). <<Paola Torres gana el Goya por el vestuario de 1898. Los últimos de Filipinas>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/05/paola-torres-gana-goya-vestuario/905991.html (23-01-2018 12:22).

(28-09-2017). <<El Cabildo promociona Gran Canaria como plató para rodajes en el foro profesional del Festival Internacional de cine de San Sebastían>>. Recuperado de http://cabildo.grancanaria.com/-/noticia-el-cabildo-promociona-gran-canaria-como-plato-para-rodajes-en-el-foro-profesional-del-festival-internacional-de-cine-de-san-sebastian (30-01-2018 20:52).

(29-10-2017). <<Noche de ánimas en el Guiniguada>>. *La Provincia/Diario de Las Palmas*. Recuperado de http://ocio.laprovincia.es/agenda/noticias/nws-621911-noche-animas-guiniguada.html (10-11-2017 14:50).

A.E.R (06-12-1928). <<Simphony hall. La Argentina>>. En Legado en línea Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 88. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:02).

ÁLAMO, F. <<Fernando Álamo>>. Recuperado de http://fernandoalamo.blogspot.com.es/ (15-01-2018 14:20)

ALBI, M. (04-09-2014). << El Ballet Clásico Eva Borg. La primera compañía de ballet clásico en España>>. Recuperado de https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/04/El-Ballet-Cl%C3%A1sico-de-Eva-Borg-La-primera-compa%C3%B1%C3%ADa-de-Ballet-en-Espa%C3%B1a (25-09-2017 11:04)

ALBI, M. (13-09-2014). <<El Ballet Clásico de Eva Borg (2). Eva Borg y Peter Van Dyk: bailando entre las ruinas>>. Recuperado de https://www.albidanza.com/single-

post/2014/09/13/El-Ballet-Cl%C3%A1sico-de-Eva-Borg-2-Eva-Borg-y-Peter-Van-Dyk-bailando-entre-las-ruinas (25-09-2017 11:05)

ALBI, M. (25-09-2014). <<El Ballet Clásico de Eva Borg (3). De Eva van Dyck a Eva Borg>>. Recuperado de https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/25/El-Ballet-Cl%C3%A1sico-de-Eva-Borg-3-De-Eva-Van-Dyk-a-Eva-Borg (25-09-2017 11:06)

ALBI, M. (30-09-2014). <<El Ballet Clásico de Eva Borg (4). Conversando con Raúl Cárdenes>>. Recuperado de https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/30/El-Ballet-Cl%C3%A1sico-de-Eva-Borg-4-Conversando-con-Ra%C3%BAl-C%C3%A1rdenes (25-09-2017 11:07)

ALCOLEA, F. (2014). <<Jorge Busato>>. Recuperado de http://wm1640482.web-maker.es/Pintores-extranjeros-en-Espanya/Jorge-Busato/index.php/ (15:15 19/02/2016)

ALFIERI, J.J. (1968). <<El arte pictórico en las novelas de Galdós>>. Alicante: Biblioteca Cervantes. Recuperado de http:--www.cervantesvirtual.com-obra-visor-anales-galdosianos--23-html-0254c9a6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_66.html#I_24_ (07-11-2016 14:30)

ALVAR, M. (1970). <<Novela y teatro en Galdós >>. Alicante: Biblioteca Cervantes. Recuperado de http:--www.cervantesvirtual.com-obra-visor-novela-y-teatro-en-galds-0-html-00f1d8f6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html (22-02-2017 15:17).

ÁLVARO QUINTERO, J. Y ÁLVARO QUINTERO, S. (1905). *Mañana de sol.* Recuperado de http://www.indiana.edu/~vida/doc/Manana%20de%20sol.pdf (17-03-2018 18:36).

BARDARI, G. (1835). *Maria Stuarda.* Recuperado de http://www.librettidopera.it/zpdf/mastuarda.pdf (28-12-2017 14:06).

BEAUDU, E. <<Théâtre. Theatre Femina Seconde série de Ballets Espagnols de la Argentina. Les Ballets espagnols de l'Argentina>>. En Legado en línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 48. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:46).

BENITO, L de. <<París. Los bailes españoles>>. En Legado línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 127. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:47).

DÍAZ BETHENCOURT, J. (2009). <<Canarias como reclamo cinematográfico. El cine como reclamo turístico>>. Recuperado de

http://memoriadelanzarote.com/contenidos/20090309122308cine.pdf (10-03-2018 00:15)

BOITO, A. (1887). *Otello*. Recuperado de http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf

CATALÁN DEUS, J. (04-02-2013). <<El lindo don Diego y los placeres del teatro>>. Recuperado de http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/02/04/llega-el-lindo-don-diego-con-el-respaldo-de-la-compania-nacional-de-teatro-clasico-moreto.shtml (23-01-2018 17:47).

DUCRAY, M. <<Les deux costumes portés par Mme Argentina dans Triana, Maquettes de M. Nestor>>. En Legado línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 127. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:47).

ESPINOSA, G. (04-02-2017). <<Ellas visten el cine: Paola Torres>>. Recuperado de http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-paola-20170203120451.html (23-01-2018 12:19).

ESPINOSA, G. (04-02-2017). <<Ellas visten el cine: Tatiana Hernández>>. Recuperado de http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-tatiana-20170203121635.html (23-01-2018 12:13).

GARCÍA SALEH, A. (31-01-2017). <<Paola Torres da la guerra en los Goya>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/cultura/2017/01/31/paola-torres-da-guerra-goya/904397.html (23-01-2018 12:20) .

GAVIÑO DE FRANCHY, C. (30-06-2013). <<Manuel Reyes Brito I>>. Santa Cruz de Tenerife: Gaviño de Franchy Editores. Recuperado de http:--lopedeclavijo.blogspot.com.es-2012-04-manuel-reyes-brito-i.html (07-07-2015 11:31).

GONZÁNEZ, M. <<Manolo González. Arte y escultura>>. Recuperado de http://www.manologonzalezescultor.com/ (06-02-2017 13:34).

HERAS, G. (2002). <<Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematrografico con el teatral>>. *XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Recuperado de https://elcinesigno.wordpress.com/2011/08/17/mestizajes-y-contaminaciones-del-lenguaje-cinematografico-con-el-teatral/ (30-01-2018 13-08).

HERRERA HERNÁNDEZ, M. (2009). <<Amores, amoríos y rumores en la vida de Galdós>> Alicante: Biblioteca Cervantes. Recuperado de http:--

www.cervantesvirtual.com-obra-visor-amores-amoros-y-rumores-en-la-vida-de-galds-0-html-0237dc4c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html (23-02-2017 13:25)

ILLICA, L. y GIACOSA, G. (1900). *Tosca*. Recuperado de http://www.librettidopera.it/zpdf/tosca.pdf (28-12-2017 14:00)

ILLICA, L. y GIACOSA, G. (1896). La bohème. Recuperado de http://www.librettidopera.it/zpdf/boheme_p.pdf (28-12-2017 14:02)

M.A. (16-02-2017). <<El teatro se rinde a María Araujo>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/16/teatro-rinde-maria-araujo/909438.html (23-01-2018 12:10).

MAETERLINCK, M. (1895). <<Maeterlink, Maurice: La intruisa, Los ciegos e Interior (Francia)>>. Recuperado de http://nohaydrama.blogspot.es/1252381320/maeterlinck-maurice-la-intrusa-los-ciegos-interior-francia-/ (02-05-2017 13-06)

MUÑOZ SECA, P. (1918). *La venganza de don mendo.* Recuperado de http://www.lobito.es/Mendo.pdf (09-03-2018)

ÓRDONEZ, M. (03-12- 2005). << El teatro de Pinter en España>>. Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/12/03/babelia/1133570351_850215.html (27-11-2015 12:31).

PÉREZ DE LA DEHESA , R. (1971). *<<Maeterlinck, en España>>. Alicante: Biblioteca Cervantes*. Recuperado de http:--www.cervantesvirtual.com-obra-maeterlink-en-espana- (03-05-2017 *13:10).*

PINILLOS, Y. <<EEW: Escénica Esencial Workshop>>. Recuperado de http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_22166400519a4277901f05964fdb68e7.pdf (23-01-2018 12:27).

PINILLOS, Y. <<Diseño de vestuario. Especialista en efectos sobre textil>>. Recuperado de http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_47d37de1da944e4ca788571eb6f2d481.pdf (23-01-2018 12:25)

PINILLOS, Y. <<Yaiza Pinillos. Vestuario escénico>>. Recuperado de http://www.yaizapinillos.com (23-01-2018 17:42).

RIVAS CHERIF, C. <<S/T>>. En Legado en línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 63. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:47).

ROCA ARENCIBIA, L. (29-02-2016). <<Delgado, en la cima de los Oscar>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/cultura/2016/02/28/delgado-cima-oscar/796307.html (23-01-2018 12:18).

SMITH, A.E. (1985). <<Catalogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España>>. Alicante: Biblioteca Cervantes. Recuperado de http:--www.cervantesvirtual.com-obra-catlogo-de-los-manuscritos-de-benito-prez-galds-en-la-biblioteca-nacional-de-espaa-0- (07-04-2017 11.21).

SCHNEIDER,L (08-07-1928). <<Les Premières. Théatre Femina. Les Ballets espagnols de l'Argentina>>. En Legado en línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 48. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 13:42).

TORÓN, S. (1922-a). *Duelo y Jolgorio (Escenas de la vida isleña)*. En Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Recuperado de http://mdc.ulpgc.es/cdm/compoundobject/collection/asautor/id/2424/rec/3 (09-03-2018 14:43).

TORÓN, S. (1922-b). *La familia de don Pancho, sus tertulias y el Inglés (Sainete isleño en un acto)*. En Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Recuperado de http://mdc.ulpgc.es/cdm/compoundobject/collection/asautor/id/2565/rec/4 (09-03-2018 14:46)

TORÓN, S. (1922-c). *La última de Frascorrita: Sainete Trágico en un acto, de costumbres isleñas.* En Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Recuperado de http://mdc.ulpgc.es/cdm/compoundobject/collection/asautor/id/2730/rec/2 (09-03-2018 14:46)

TORRE, A. de (2010). <<Pepe Dámaso Cine Club>>. Recuperado de http://www.delatorrealfonso.com/2010/09/25/pepe-damaso-cine-club/ (09-11-2017 12:25).

VELA DEL CAMPO, J. A. (20-02-1991). << Turandot, en Las Palmas>>. Recuperado de https://elpais.com/diario/1991/02/20/cultura/667004406_850215.html (03-01-2018 10:04).

VILLACASTÍN, L. S. (26-07-2013). <<Una ciudad de cine>>. Recuperado de http://www.laprovincia.es/agenda/2013/07/23/ciudad-cine/546838.html (23-03-2018 15:06).

WILLEM, L. M. (1986). <<Catálogo de los manuscritos de Galdós y de las galeradas de sus obras en la Casa-Museo Pérez Galdós>>. Alicante: Biblioteca Cervantes. Recuperado de http:--www.cervantesvirtual.com-portales-san_juan_de_la_cruz-obra-catalogo-de-los-manuscritos-de-galdos-y-de-las-galeradas-de-sus-obras-en-la-casa-museo-perez-galdos- (07-04-2017 11:18).

ZÁRRAGA, M (01-01-1929). <<La danza del corazón>>. En Legado en línea de Antonia Mercé "La Argentina", álbum 3, p. 89. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado de http:--digital.march.es-merce-fedora-repository-cam:379 (12-05-2017 14:00).

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

Capítulo 2. Más allá de la creación escenográfica: Los pintores están en los teatros

Fig. 1. Robayna, G. Reproducción de *Panorama. Escalera de la Ópera de París*. Temple sobre muselina. 216x117 cm. Colección privada. Extraída de FRAGA (1993), p. 64.

Fig. 2. Pérez Galdós, B. Reproducción de dibujo del Teatro Cairasco incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).

Fig. 3. González Méndez, M. Reproducción de *Una sonota*. 72x52cm. Óleo sobre lienzo. Colección Privada. Extraída de ALLOZA (1998), p.45.

Fig. 4. Hurtado de Mendoza, J. *Banda de Jazz*. 1918. Técnica mixta sobre cartón. 50x45,5 cm. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 5. Monzón, F. Reproducción de *Los Roncotes*. 1970. Tinta sobre papel. 17x26cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2010), p. 153.

Fig.6. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de movimiento dancístico*. 17,5x13 cm. Lápiz sobre papel. Museo Néstor.

Fig. 7. Tavío, L. Reproducción de Tango Flamenco. c.1920-1930. 30x22,5 cm. Carboncillo sobre papel. Extraída de RIPPER SOTO (2005), p. 182.

Fig. 8. Dámaso, P. Reproducción de *Bailarina*. 1951. Acuarela. Extraída de VV.AA. (1996), p. 31.

Fig. 9. Juan Ismael. Reproducción de *Arlequín de la paz*. 1949. Técnica mixta sobre papel. 41x30 cm. Extraída de VV.AA. (1999), p. 101.

Fig. 10. Escobio, E. *El circo*. 1955. Óleo sobre tabla. Colección de la artista.

Fig. 11. Morón, C. Reproducción de *Motivo circense*. 1961. Grabado. Colección privada. Extraída de ESTEVÉS (1998).

Fig. 12. González Méndez, M. Reproducción de *Retrato de Charles Camille Saint Saëns*. 1900. Óleo sobre lienzo. 91 x 70 cm. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Extraída de ALLOZA (1998), p. 53.

Fig. 13. Massieu y Matos, N. *Retrato de Tomás Morales*. 1919. Óleo sobre lienzo. 1,11x1,38 cm. Colección privada.

Fig. 14. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio retrato Conchita Supervía*. c. 1930. Lápiz sobre cartulina. 16x 25,5 cm. Archivo Museo Néstor.

Fig. 15. Soto, M. Reproducción de *retrato de Paquita Mesa.* 1933. Acuarela. Extraída de CAÑADA MARTEL (2017), p. 29.

Fig. 16. Millares, M. *Retrato de Alonso Quesada*. 1951. Óleo sobre lienzo. 64x53,3 cm. Centro de Arte Atlántico Moderno. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 17. Antígono, M. Reproducción de *Retrato de Gelu Barbu*. Colección privada. Extraída de https://www.facebook.com/BalletLasPalmasGeluBarbu/photos/a.468809316535364.1073741826.147123395370626/470588846357411/?type=3&theater (27-03-2017 12:19).

Fig. 18. Millares Sall, E. *Retrato de Saulo Torón*. 1972. Gouache sobre papel. 32,5x26,5 cm. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 19. Álamo, F. *Retrato de Lorenzo Godoy*. 1983. Acrílico sobre tela. 166x188 cm. Colección privada Familia Godoy.

Fig. 20. Dámaso, P. Retrato de Benito Pérez Galdós. 1990. Técnica mixta. 100x70 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 21. Reino, A. Reproducción de *Retrato de Ramón Sánchez Prats*. 1986. Óleo sobre lienzo. 92,5x73,5 cm. Colección Privada. Extraída de ALLEN (2002), p. 218.

Fig. 22. Ojeda Pérez, L. *Fachada del Teatro Cairasco*. Siglo XIX. FEDAC. Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00000286MO&suposi=1&codopac=OPFED&idpag=438183438&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 17:29).

Fig. 22. Ojeda Pérez, L. *Fachada del Teatro Cairasco*. Siglo XIX. FEDAC.

Fig. 23. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Fig. 24. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Fig. 25. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *diseño de decorado para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Fig. 26. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción *de croquis para la ubicación del nuevo Teatro de Las Palmas*. c.1867. Lápiz sobre papel. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 245.

Fig. 27. Luz Perestrello, J. da. Fachada del Teatro Pérez Galdós. c. 1900. FEDAC. Fuente: Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00007197MO&suposi=3&codopac=OPFED&idpag=530187835&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 11:20).

Fig. 28. Ojeda Pérez, L. Vista de la desembocadura del Barraco Guiniguada y del Teatro Pérez Galdós. c. 1890. FEDAC. Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00005728MO&suposi=3&codopac=OPFED&idpag=951336925&presenta=digitalyfedac (21-10-2018 11:27).

Fig. 29. Pérez Galdós, B. Reproducción del dibujo incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).

Fig. 30. Pérez Galdós, B. Reproducción del dibujo incluido en el *Álbum Gran teatro de la pescadería*. 1862. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de MILLER (2001).

Fig. 31. Martín-Fernández de la Torre, N. *Decoración del Salón Saint Saëns del Teatro Pérez Galdós*. 1925-1928. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:00).

Fig. 32. Martín-Fernández de la Torre, N. *Decoración del techo del patio de butacas y del dintel de la embocadura del escenario del Teatro Pérez Galdós*. 1925-1928. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:01)

Fig. 33. Gregorio, E. Parte de la decoración lignaria del Teatro Pérez Galdós en base a los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia_arquitectura.php?h=2&t=1 (27-03-2017 13:06).

Fig. 34. Placa conmemorativa del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a Sergio Calvo por su labor en la dirección de la restauración y reforma del Teatro Pérez Galdós entre 1978-1979. Colección privada Calvo González.

Fig. 35. Panorámica del Teatro Pérez Galdós y de la Plaza Stagno en la actualidad. Fuente: http://www.auditorioteatrolaspalmasgc.es/teatroperezgaldos/es/historia.php?t=1&h=1 (27-03-2017 12:51).

Fig. 36. Chirino, M. Reproducción del Logotipo del actual diseño del Teatro Pérez Galdós. Extraída de JUÁREZ (2007), p. 292.

Fig. 37. Reproducción fotográfica de Fernando Álamo y Juan José Gil durante el proceso creativo de la decoración del Teatro Guiniguada. 1989. Extraída de GARCÍA RAMOS (1993), p. 121.

Fig. 38. Dámaso, P. Decoración *Revelora* para el Teatro Municipal de Gáldar. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/La_obra_%E2%80%9CRevelora%E2%80%9D_del_artista_Pepe_D%C3%A1masoTeatro_Consistorial_de_G%C3%A1ldar_%284836610567%29.jpg (01-02-2018 13:00).

Fig. 39. Manrique, C. Auditorio de los Jameos del Agua. Fuente: http://www.cactlanzarote.com/cact/jameos-del-agua/#1457041927574-92070a65-4f2e (27-03-2017 13:50).

Fig. 40. Fachada del Teatro Guimerá rematado con el escudo de armas diseñado por Gumersindo Robayna. Fuente: http://www.teatroguimera.es/ (27-03-2017 13:54).

Fig. 41. López Ruíz, M. Decoración del techo del patio de butacas del Teatro Leal. Fuente: http://www.teatroleal.es/ (27-03-2017 13:58).

Fig. 42. Aguiar, *J. Boceto para la decoración del Teatro Real de Madrid. Orfeo y el alma liberada por el Éxtasis Lírico*. 1955. Museo Nacional del Teatro.

Fig. 43. J Arencibia, J. Reproducción de *boceto para la decoración del Teatro Real de Madrid*. 1963 ca. Lápiz sobre papel. Colección privada. Extraída de Almeida (1993), p. 136.

Capítulo 3. La situación de la escenografía en Canarias durante el siglo XIX

Fig. 1. Cruz y Ríos, L. de la *Figurín de la Reina consorte de España María Josefa de Amalia de Sajonia*. c.1830. Gouache y lápiz sobre papel. 44,7 x 27 cm. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 2. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín del Infante de España Francisco de Paula de Borbón*. c. 1830. Gouache y lápiz sobre papel. 45x27 cm. Biblioteca Nacional de España. Fuente: http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=luis+de+la+cruz+y+rios&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1

Fig. 3. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Infanta de España Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias*. c.1830. Guache y lápiz sobre papel. 45 x 26,6 cm. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 4. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Reina consorte de España María Josefa de Amalia de Sajonia*. c.1830. Gouache y lápiz sobre papel. 43 x 23 cm. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 5. Cruz y Ríos, L. de la. *Figurín de la Infanta de España Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias*. c. 1830. Guache y lápiz sobre papel. 41 x 23,5 cm. Biblioteca Nacional de España.

Fig. 6. Salvador Carmona, M., Reproducción del grabado basado en el dibujo de Gregorio Ferro. Siglo XVIII. Extraída de RIARTE (1779).

Fig. 7. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Portada cuaderno de los diseños para el Teatro Cairasco*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Fig. 8. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c. 1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 204.

Fig. 9. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.

Fig. 10. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.

Fig. 11. Ponce de León y Falcón, M. *Boceto de escenografía*. c.1845. Lápiz sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 205.

Fig. 12. Ponce de León y Falcón, M. Reproducción de *Boceto de escenografía*. c.1845. Acuarela sobre papel. 26,7 x 21 cm. Colección privada. Extraída de HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), p. 202.

Fig. 13. Eusevi y Valladares, A. *Boceto de escenografía* (presumiblemente para la ópera Aída). c.1887. Pintura al temple. 32x42 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Fig. 14. López Ruíz, M. Reproducción del *boceto de escenografía para el primer y segundo acto de Plataneras* de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraída de RODRÍGUEZ (1933), p. 5.

Fig. 15. López Ruíz, M. Reproducción del *boceto de escenografía para el tercer acto de Plataneras* de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraída de RODRÍGUEZ (1933), p. 67.

Fig. 16. Reproducción fotográfica del segundo acto de Plataneras de Leoncio Rodríguez. 1933. Extraída de RODRÍGUEZ (1933), p. 65.

Capítulo 4. La puesta en escena entre siglos: Los estudios escenográficos de Benito Pérez Galdós

Fig. 1. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del primer acto incluido en la copia del manuscrito de Realidad*. 1892. Lápiz sobre papel. 34,5x22,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig.2. Pérez Galdós, B. Reproducción de *plano escenográfico de Voluntad*. 1895. Extraída de PÉREZ GALDÓS (2009), p. 525.

Fig. 3. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del tercer acto incluido en la copia del manuscrito Electra*. 1901. Lápiz sobre papel. 29,5x21,5 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 4. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del primer acto incluido en el manuscrito original Pedro Minio*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,3x16,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 5. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en el manuscrito original de Pedro Minio*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,3x16,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 6. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto primero incluido en el manuscrito original de La loca de la casa*. 1893. 22,4 x 16,7 cm. Tinta sobre papel. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 7 . Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

Fig. 8. Pérez Galdós, B. *Plano escenográfico del segundo acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

Fig. 9. Pérez Galdós, B. *Estudios de escenografías del quinto acto incluido en la copia manuscrito Mariucba.* 1903. Lápiz sobre papel. 29,7x22,5 cm. Biblioteca Nacional.

Fig. 10. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Lápiz sobre papel 13,1x20,8 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 11. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Lápiz sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 12. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Tinta sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 13. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del primer acto de El abuelo*. 1904. Tinta sobre papel 11,5x16,9 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 14. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto cuarto incluido en la copia del manuscrito de Amor y Ciencia*. 1905. Lápiz sobre papel. 30 x22,4 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 15. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto segundo incluido en el manuscrito original de Zaragoza*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,9x17,1 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 16. Pérez Galdós, B. *Estudio de escenografía del acto tercero incluido en el manuscrito original de Zaragoza*. 1908. Lápiz sobre papel. 22,9x17,1 cm. Casa-Museo Pérez Galdós.

Capítulo 5. Tradición y vanguardia en la escenografía grancanaria: 1900-1944

Fig. 1. Reproducción fotográfica de Luis y Agustín Millares Cubas. El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 67.

Fig. 2. Ponce. E. Reproducción fotográfica de algunos miembros de la *Sociedad de Declamación de Los Doce*. Los que están sentados (de izquierda a derecha) son: Sebastían Suárez León, Carlos Luis Monzón Grondona y José Rodríguez Iglesias; y los que están de pie (de izquierda a derecha) son: Nicolás Bautista, Manuel Suárez Guerra, Antonio Cabrera Iglesias y Juan Pulido.1920. Colección privada Marianela Rodríguez Hernández. Extraída de VV.AA. (2012), p. 97.

Fig. 3. Fotografía del interior del pequeño teatro de la *Sociedad de Declamación de Los Doce* decorada por Miguel Rivero Montañés y Luis Carlos Monzón Grondona. 1906. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 4. Reproducción fotográfica del montaje del primer acto de *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1911. Extraída de MORENO (27-08-2000), p. 83.

Fig. 5. Reproducción fotográfica del montaje del segundo acto de *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1911. Extraída de MORENO (27-08-2000), p. 83.

Fig. 6. Ponce, E. Fotografía del montaje de *Mañana de Sol* de Los Hermanos Quinteros con escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona. 1912. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016436MO&suposi=651&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 12:28).

Fig. 7. Fotografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1918. Museo Néstor.

Fig. 8. Programa de mano de la velada teatral en la que se incluyó la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Museo Néstor.

Fig. 9. Reproducción fotográfica de la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 25.

Fig. 10. Reproducción fotográfica de la producción de *Interior* de Maurice Maeterlink con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1907. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 25.

Fig. 11. Fotografía de *¡Viva la vida!* de los Hermanos Luis y Agustín Millares con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1910. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016153MO&suposi=424&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 12:37).

Fig. 12. Reproducción fotográfica de *¡Viva la vida!* de los Hermanos Luis y Agustín Millares con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1910. El Museo Canario (Fondo Álvaro Talavera).

Fig. 13. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Sacrificios de Jacinto Benavente*. 1913. Lápiz sobre cartulina. 18x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 14. Fotografía de la producción de *Sacrificios* de Jacinto Benavente con decorado de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1913. Museo Néstor.

Fig. 15. Fotografía de Alonso Quesada, Tomás Morales y Saulo Torón. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Fuente: http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1993/rec/20 (13-03-2018 14:39).

Fig. 16. Programa de mano de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Archivo Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 17. Ponce. E. Fotografía de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig.18. Ponce. E. Reproducción fotográfica de la producción *La cena en casa de Simón* de Tomás Morales con escenografía de Nicolás Massieu y Matos. 1910. Extraída de <<El teatro en Las Palmas. La sociedad Los Doce>> (15-05-1910). Extraída de *Comedias y Comediantes*, núm. 15, p. 24.

Fig. 19. Fernández, A. *Boceto de escenografía para la ópera Parsifal de Richard Wagner*. 1913. Acuarela sobre cartulina. 25,4 x 37,5 cm. Museo Nacional del Teatro.

Fig. 20. Portada del programa de mano diseñado por Carlos Luis Monzón Grondona de la producción teatral *Homenaje del Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras españolas, D. Benito Pérez Galdós*. 1931. Colección del autor.

Fig. 21 Reproducción fotográfica del momento final de la producción *Homenaje de Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras españolas, D. Benito Pérez Galdós*. 1931. Archivo particular Marianela Rodríguez Hernández. Extraída VV.AA (2012), pp. 102-103.

Fig. 22. Martín-Fernández de la Torre, Néstor. *Boceto de escenografía para El amor brujo de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla*. 1915. Gouache y tinta china sobre cartulina. 26x30 cm. Museo Néstor.

Fig. 23. Reproducción fotográfica de Pastora Imperio y Victor Rojas ataviados con el vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre durante el montaje de *El amor brujo* de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 233.

Fig. 24. Reproducción fotográfica de Pastora Imperio ataviados con el vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre durante el montaje de *El amor brujo* de Gregorio y María Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. Extraída de BORRAS (22-04-1915), p. 17.

Fig. 25. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).

Fig. 26. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).

Fig. 27. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).

Fig. 28. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para María Kousnezoff. 1915. Extraídas de MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1916).

Fig. 29. Reproducción fotográficas de María Kousnezoff ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1915. Extraídas de SERVET (29-04-1916), pp. 8-9.

Fig. 30. Reproducción fotográficas de María Kousnezoff ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1915. Extraídas de SERVET (29-04-1916), pp. 8-9.

Fig. 31 Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.

Fig. 32. Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.

Fig. 33. Martín-Fernández de la Torre, N. *Maqueta para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Acuarela sobre cartulina. 24x50cm. Museo Néstor.

Fig. 34. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El Cuento de Barba Azul de* Jacinto Grau. c. 1915-1916. Lápiz sobre papel. 20x32 cm. Museo Néstor.

Fig. 35. Fotografía del montaje *La última de Frascorrita* de Saulo Torón estrenado en el Teatro-Circo del Puerto. 1922. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Disponible en: http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1869/rec/5 (09-03-2018 14:02).

Fig. 36. Fotografía del montaje *La última de Frascorrita* de Saulo Torón estrenado en el Teatro-Circo del Puerto. 1922. Archivo Personal en línea de Saulo Torón-Memoria Digital de Canarias. Fuente: http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asautor/id/1869/rec/5 (09-03-2018 14:02).

Fig. 37. Programa de mano del estreno en el Teatro Hamburguer Bühne de la producción de *El fandango de candil* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* basado en el libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. Museo Néstor.

Fig. 38. Martín Fernández de la Torre, N. Boceto de escenografía para *El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Acuarela sobre papel. 36x26 cm. Museo Néstor.

Fig. 39. Martín Fernández de la Torre, N. Figurín del personaje Primera tapa para *El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, temperada y Acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 40. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje Segunda tapada para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, tempera y Acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 41. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje de Manolo para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor

Fig. 42. Fotografía del montaje a producción de *El fandango de candil* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* basado en el libreto de Cipriano Rivas Cherif, música de Gustavo Durán y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1927. Museo Néstor.

Fig. 43. Programa de mano del estreno *Triana* en el Teatro de la Ópera Cómica de París de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Néstor.

Fig. 44. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Triana*. 1929. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel. 38x29 cm. Museo Néstor.

Fig. 45. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción de figurín para uno de los dos trajes personaje de *Soleá* para *Triana*. 1929. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 264.

Fig. 46. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín* para uno de los dos trajes *del personaje de Soleá para Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 42x26 cm. Museo Néstor.

Fig. 47. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín* para uno de los dos trajes *del personaje de Soleá para Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 40x31 cm. Museo Néstor.

Fig. 48. Néstor Martín-Fernández de la Torre y Antonia Mercé en las pruebas de vestuario para la producción Triana en la casa de costura *Callot Soeurs.* 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Fig. 49 Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* ataviada con uno de los dos diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre del personaje *Soleá* para *Triana*. 1929. Fundación

Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Fig. 50. Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* ataviada con uno de los dos diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre del personaje *Soleá* para *Triana*. 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Fig. 51. Reproducción fotográfica de uno de los dos trajes usados por Antonia Mercé La Argentina para el personaje de Soleá en Triana. Extraídas de ALMEIDA (1995), p. 265.

Fig. 52. Reproducción fotográfica de uno de los dos trajes usados por Antonia Mercé La Argentina para el personaje de Soleá en Triana. Extraídas de ALMEIDA (1995), p. 267.

Fig. 53. Martín Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco.* 1929. Creta, lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x42 cm. Museo Néstor.

Fig. 54. Reproducción fotográfica de la producción *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con diseño de escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Fig. 55. Traje para Antonia Mercé *La Argentina* a partir del figurín de Néstor Martín-Fernández de la Torre para danzas goyescas de Antonia Mercé *La Argentina*. c. 1928-1931. Museo Nacional del Teatro.

Fig. 56 . Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* a ataviada con el diseño de Néstor-Martín Fernández de la Torre para danzas goyescas de Antonia Mercé *La Argentina.* c. 1928-1931. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1564 (06-05-2018 14:07).

Fig. 57. Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* a ataviada con el diseño de Néstor-Martín Fernández de la Torre para danzas goyescas de Antonia Mercé *La Argentina.* c. 1928-1931. Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1564 (06-05-2018 14:07).

Fig. 58. Vázquez Díaz, D. Reproducción del lienzo *Posada de las ánimas*. c. 1924-1925. Óleo sobre lienzo. 50x41 cm. Colección privada Rafael Botí. Extraída de VV.AA. (2005), p. 182.

Fig. 59. Martín Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Acuarela sobre papel. 25x35 cm. Museo Néstor.

Fig. 60. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Acuarela sobre papel. 16x22cm. Museo Néstor.

Fig. 61. Martín Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía para El fandanga de candil de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán*. 1927. Lápiz sobre papel. 16x22cm. Museo Néstor.

Fig. 62. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudios de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 63. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Figs. 64. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 29x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 65. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 27x21 cm. Museo Néstor.

Fig. 66. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 27x21 cm. Museo Néstor.

Fig. 67. Martín Fernández de la Torre, N. *Figurín del personaje de La niña bonita para El fandanga de candil* de Cipriano Rivas Cherif y Gustavo Durán. 1927. Lápiz y acuarela sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 68. Madame D'Ora: Fotografía de Antonia Mercé *La Argentina* ataviada con el diseño de Néstor Martín-Fernández de la Torre en el *La niña bonita* para *El fandango de candil*. 1927.

Fundación Juan March (Legado en línea Antonia Mercé La Argentina). Fuente: http://digital.march.es/merce/fedora/repository/cam:1143 (06-03-2018 14:14).

Fig. 69. Recreación del traje de *La niña bonita* (interpretado por *Antonia Mercé La Argentina*) para *El fandango de candil*. 1990. Museo Nacional del Teatro.

Fig. 70. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de planta y disposición de luz para El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre cartulina. 25x30 cm. Museo Néstor.

Fig. 71. Fotografía de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Néstor.

Fig. 72. Fotografía de la producción de *Triana* del *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé *La Argentina* con argumento y arreglos musicales de Fernández Arbós (basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz) y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1929. Museo Nacional del Teatro.

Fig. 73. Martín-Fernández de la Torre. *Estudio de escenografía para Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 27x20 cm. Museo Néstor.

Fig. 74. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín para Salomé.* 1929. Lápiz sobre papel. 40x30 cm. Museo Néstor.

Fig. 75. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín para Salomé.* 1929. Lápiz, tempera y acuarela sobre papel. 40x30 cm. Museo Néstor.

Fig. 76. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín para El aventurero*. 1929. Lápiz sobre papel. 30x24cm. Museo Néstor.

Fig. 77. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín para El aventurero*. 1929. Lápiz sobre papel. 30x24cm. Museo Néstor.

Fig. 78. Programa de mano para el concierto de Conchita Supervía en la Sala Gaveau de París. 1931. Museo Néstor.

Fig. 79. Octavilla para el concierto de Conchita Supervía en la Sala Gaveau de París. 1931. Museo Néstor.

Fig. 80. Reproducción fotográfica de Conchita Supervía incluida en el programa de mano de su concierto en la Sala Gaveau de París ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1931. Museo Néstor.

Fig. 81. Reproducción fotográfica de Conchita Supervía incluida en el programa de mano de su concierto en la Sala Gaveau de París ataviada con los diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1931. Museo Néstor. 1931. Museo Néstor.

Fig. 82 . Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín para traje de bata andaluza para Conchita Supervía*. 1931. Lápiz sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 83 . Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de figurín para traje de bata andaluza para Conchita Supervía*. 1931. Lápiz sobre papel. 28x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 84. Diario de Gustavo Durán. 1931. Museo Néstor.

Fig. 85. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Don Giovanni. Acto I*. 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 30x40 cm. Museo Néstor.

Fig. 86. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para Don Giovanni. Acto I. Cuadro III*. 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 30x40 cm. Museo Néstor.

Fig. 87. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín de Don Giovanni. Premier costume.* 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x25 cm. Museo Néstor.

Fig. 88. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín de coro para Don Giovanni.* 1931. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 32x25 cm. Museo Néstor.

Fig. 89. Fotografía de Claudio de la Torre. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 90. Fotografía de Josefina de la Torre. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 91. Fotografía de uno de los montajes organizados en el *Teatro Mínimo* de Claudio y Josefina de la Torre. c. 1927-1939. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 92. Fotografía de uno de los montajes organizados en el *Teatro Mínimo* de Claudio y Josefina de la Torre. c. 1927-1939. Casa-Museo Pérez Galdós

Fig. 93. Fotografía de la producción *Ha llegado el barranco (casi una tragedia)* de Claudio de la Torre en el *Teatro Mínimo*. 1927. Casa-Museo Pérez Galdós.

Fig. 94. Mallo, M. Reproducción del boceto de escenografía para el montaje *Clavileño* con música de Rodolfo Halffter. 1935. Extraída de MALLO (03-1935), p. 1.

Fig. 95. Mallo, M. Reproducción del boceto de escenografía para el montaje *Clavileño* con música de Rodolfo Halffter. 1935. Extraída de MALLO (03-1935), p. 1.

Fig. 96. Programa de mano del estreno de *La zahorina* con música de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografías de Felo Monzón en el Teatro Víctoria Eugenia de San Sebastían. 1932. El Museo Canario.

Fig. 97. Programa de mano del reestreno de *La zahorina* con música de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón en el Teatro Pérez Galdós. 1932. El Museo Canario.

Fig. 98. Reproducción fotográfica del segundo cuadro del primer acto del montaje de *La zahorina* de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de ROSARIO (04-07-1999), p. 64.

Fig. 99. Reproducción fotográfica del primer cuadro del segundo acto del montaje de *La zahorina* de Víctor Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de SANTANA GIL (1999), p. 584.

Fig. 100. Reproducción fotográfica del segundo cuadro del segundo acto del montaje de *La zahorina* de Doreste, libreto de Domingo Doreste y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1932. Extraída de SIEMENS (1983), p. 252.

Fig. 101. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Museo Néstor.

Fig. 102. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Museo Néstor.

Fig. 103. Fotografía de la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. El Museo Canario.

Fig. 104. Parte del traje usado en la producción operística *Cavalleria rusticana* basada en la música de Pietro Mascagni, en el libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzett y en el diseño de escenografía de Felo Monzón. 1934. Museo Néstor.

Fig. 105. Portada del *Cuaderno Conmemorativo del Concierto-Homenaje a Néstor de la Torre (Acto inaugural de la sociedad)*. 1934. Biblioteca Insular de Las Palmas de Gran Canaria.

Fig. 106. Reproducción fotográfica de parte de los miembros de la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre. Destacamos de izquierda a derecha a Paquita Mesa, Tommy Christy o Christensen y Encarnación Millares Carló. Extraída de VV.AA. (2012), p. 151.

Fig. 107. Programa de mano de la producción *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* en la que Néstor Martín-Fernández de la Torre se encargó de la dirección y del diseño de la escenografía. 1934. Museo Néstor.

Fig. 108. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz de color sobre papel. 20,5x27 cm. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 109. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de escenografía Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz de color y tinta sobre papel. 20, 6 x27,3 cm. Casa-Museo Tomás Morales.

Fig. 110 Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción del *boceto de escenografía para el Festival Regional del Teatro Pérez Galdós.* 1934. Lápiz sobre papel. 21x26 cm. Extraído ALMEIDA CABRERA (1995), p. 211.

Fig. 111. Fotografía del montaje *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós* en la que Néstor Martín-Fernández de la Torre se encargó de la dirección y del diseño de la escenografía. 1934. Museo Néstor.

Fig.112. Fotografía que muestra a Néstor durante la confección de la escenografía corpórea para el *Festival Regional del Teatro Pérez Galdós*. 1934. Archivo Museo Néstor.

Fig. 113. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín para traje regional femenino de Gran Canaria*. 1934. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 47x30. Museo Néstor.

Fig. 114. Martín-Fernández de la Torre, N. *Figurín para traje regional masculino de Gran Canaria*. 1934. Lápiz y acuarela sobre cartulina. 47x30. Museo Néstor.

Fig. 115. Fotografía de pareja ataviados con el traje regional grancanario diseñado por Néstor Martín-Fernández de la Torre. Museo Néstor.

Fig. 116. Reproducción fotográfica de Paquita Mesa ataviada con el traje regional grancanario diseñado por Néstor Martín-Fernández de la Torre. Extraída de VV.AA. (2015), p. 235.

Fig. 117. Reproducción fotográfica del programa de mano de la representación de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. 1937. Extraída de https://www.todocoleccion.net/documentos-antiguos/1937-programa-cartel-teatro-guimera-tenerife-canarias-sirena-varada-casona-guerra-civil~x60107915 (21-03-2018 15:34).

Fig. 118. Reproducción fotográfica de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. c. 1936-1937. Colección privada Jenny Christensen Mesa. Extraída VV.AA (2015), p. 249.

Fig. 119. Reproducción fotográfica de *La sirena varada* Alejandro Casona, bajo la dirección Néstor Martín-Fernández de la Torre y protagonizado por Paquita Mesa y Pancho Guerra, en el Teatro Guimerá. c. 1936-1937. Colección privada Jenny Christensen Mesa. Extraída VV.AA (2015), p. 250.

Fig. 120. Martín-Fernández de la Torre, N. *Estudio de peinados para Una noche romántica.* 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 14x43 cm. Museo Néstor.

Fig. 121. Fotografía de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Museo Néstor.

Fig. 122. Reproducción fotográfica de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Extraída de MORENO (26-12-1982), p. 28

Fig. 123. Reproducción del programa de mano de la producción *Una noche romántica* con coreografía de Paquita Mesa y diseño de escenografía y vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937. Extraída de VV.AA. (2015), p. 259.

Fig. 124. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para el primer cuadro de La verbena de la paloma de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega*. 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 35x50 cm. Centro Atlántico de Arte Moderno (en depósito en el Museo Néstor).

Fig. 125. Martín-Fernández de la Torre, N. Reproducción del *Boceto de escenografía para el segundo cuadro La verbena de la paloma de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega*. 1937. Acuarela y lápiz sobre papel. 29x40 cm. Extraída de ALMEIDA CABRERA (1995), p. 217.

Fig. 126. Fotografía del primer cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Museo Néstor.

Fig. 127. Fotografía del segundo cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937. Museo Néstor.*

Fig. 128. Fotografía del tercer cuadro de la producción *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937. Museo Néstor.*

Fig. 129. Reproducción fotográfica de Paquita Mesa caracterizada en uno de los personajes femeninos de *La verbena de la paloma* basada en la música de Tomás Bretón, libreto de Ricardo de la Vega y escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. *1937.* Extraída de VV.AA. (2015), p. 171.

Fig. 130. Reproducción del cartel de la producción *La Gran Fiesta Pascual de la Isla* dirigida y con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1937-1938. Extraída de <<Cartel de Fiesta Pascual de la Isla>> (02-01-1938). *La Provincia*, p. 4.

Fig. 131. Martín-Fernández de la Torre, N. *Boceto de escenografía para La Gran Fiesta Pascual de la Isla.* 1938. Lápiz y cera sobre cartulina. 1937. Archivo Museo Néstor.

Fig. 132. Fotografía de la producción *La Gran Fiesta Pascual de la Isla* dirigida y con escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. C. 1937-1938. Museo Néstor.

Fig. 133. Martín-Fernández de la Torre, N. *Diseño de Rey mago sobre camello y su cortejo*. c. 1936-1937. Lápiz sobre papel. 35x22 cm. Museo Néstor.

Fig. 134. Fotografía de Felo Monzón caracterizada como el rey mago Baltasar para cabalgata navideña dirigida y diseñada por Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1936. Archivo Museo Néstor.

Fig. 135. Reproducción fotográfica Pancho Guerra, Paquita Mesa y Néstor Álamo. 1936. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV. (2012), p. 239.

Fig. 136. Fotografía del primer acto de la producción *La bohéme* con música de Giacomo Puccini, libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa y diseño de escenografía de Santiago Santana. 1940. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00078230MO&suposi=658&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 11:14)

Fig. 137. Reproducción fotográfica del cuarto acto de la producción *La bohéme* con música de Giacomo Puccini, libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa y diseño de escenografía de Santiago Santana. 1940. Extraída de VV.AA. (1983), p. 87.

Fig. 138. Portada del programa de mano de la velada artística en la que se representaron *La bohéme y Madama Butterfly en versiones parciales y modernas* que representa el diseño de la escenografía de Santiago Sanana. 1940. Colección del autor.

Fig. 139. Reproducción de la producción del cuento *El camino de los príncipes* de Pancho Guerra. 1940. Extraída de VV.AA. (2012), p. 286.

Fig. 140. Jøergense, C. Reproducción fotográfica de los personajes Pituso (interpretado por Paquita Mesa) y Pimpinela (interpretado por Lolina Lozano) incluidos en el cuento de Pancho Guerra *El camino de los príncipes* en base a los figurines de Luis Campanario. 1940. Archivo privado Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 293.

Fig. 141. Jøergense, C. Reproducción fotográfica de los personajes Las sombras y el perro Pirincho incluidos en el cuento de Pancho Guerra *El camino de los príncipes* en base a los figurines de Luis Campanario. 1940. Archivo privado Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 293.

Fig. 142. Programa de mano de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1941. El Museo Canario.

Fig. 143. Fotografía del primer acto de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste. 1941. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016404MO&suposi=621&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 11:41).

Fig. 144. Reproducción fotográfica del primer acto de la producción *Ven acá, vino Tintillo* de Víctor Doreste y diseño de Santiago Santana. 1979. Extraída deMORENO (04-05-1986), p. 33.

Fig. 145. Programa de mano de la producción *La del manojo de tollos* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1951. Colección del autor.

Fig. 146. Programa de mano de la producción *La del manojo de tollos* de Víctor Doreste con escenografía de Santiago Santana. 1951. Extraída de MORENO (04-05-1986), p. 32

Fig. 147. Reproducción fotográfica del cartel de la producción *¡Usted es Ortiz!* de Pedro Muñoz Seca con diseño de escenografía de Santiago Santana. 1941. Extraída de <<Cartel de *¡Usted es Ortiz!*>> (28-09-1941). *Falange*, p.4.

Fig. 148. Reproducción del programa de mano *Candilejas* con libreto de Pancho Guerra, dirección de Paquita Mesa y Tommy Christy y escenografía de Santiago Santana. 1943. El Museo Canario. Extraída de AA.VV. (2012), p. 313.

Fig. 149. Reproducción del programa de mano de la velada teatral *Matiné Otoñal* en el que se incluyo el drama *¡Qué tiempos aquellos, D. Mario!* de Pancho Guerra con decoración de Santiago Santana. 1943. Archivo el El Museo Canario. Extraída deVV.AA. (2012), p. 321.

Fig. 150. Reproducción fotográfica del montaje *¡Qué tiempos aquellos, D. Mario!* de Pancho Guerra con decoración de Santiago Santana. 1943. Archivo el El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 323.

Fig. 151. Reproducción del programa de mano de la revista musical *Boo Hoo* que contó con con la dirección escénica de Paquita Mesa, con la dirección musical de Tommy Christy, libreto de Pancho Guerra y escenografía de Ernesto Durán. 1938. El Museo Canario. Extraída de VV.AA (2012), p. 263.

Fig. 152. Reproducción fotográfica del acto *Cantar del amor romántico* de Irving Berlín que interpretó Josefina de la Torre y su coro de Boys. 1938. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA. VV. (2012), p. 267.

Fig. 153. Reproducción del programa de mano de la revista musical de Ti pi tin que dirigió Paquita Mesa y Tommy Christy y que contó con escenografías confeccionadas por Juan Guillermo. 1939. El Museo Canario. Extraída de AA.VV. (2012), p. 278.

Fig. 154. Reproducción fotográfica del quinto número de la primera parte de la revista Ti Pi Tin que se tituló Isla del Sur y que estuvo protagonizado por Paquita Mesa y sus bailarinas. 1929. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV (2012), p. 282.

Fig. 155. Reproducción fotográfica del primer número de la segunda parte de la revista *Ti Pi Tin* que se tituló *Café Maxim's* y que estuvo protagonizado por Paquita Mesa y su personaje la cupletista Pupa. 1929. Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de AA.VV (2012), p. 282.

Fig. 156. Juan Guillermo. Reproducción del pasquín protagonizado por Paquita Mesa en el papel de la cupletista Pulpa incluido en la revista *Ti Pi Tin*. 1939. El Museo Canario. Extraída de VV. AA. (2012), p. 277.

Fig. 157. Reproducción fotográfica de la *Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós.* 1935. Archivo Isabel Torón. Extraída de VV.AA. (2012), 154.

Fig. 158. Reproducción fotográfica de Paquita Mesa en el papel de Cansadra de Benito Pérez Galdós incluido en la *Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós. 1935.* Archivo particular Jenny Christensen Mesa. Extraída de VV.AA. (2012), p. 154.

Fig. 159. Reproducción del cartel del montaje *El gato y el canario* de John Willard con escenografía de Cirilo Suárez. 1940. Extraída de <<Cartel de El Gato y el Canario>> (31-08-1940). *Falange*, p. 4.

Fig. 160. Reproducción fotográfica del montaje *El gato y el canario* de John Willard con escenografía de Cirilo Suárez. 1940. Extraída de MORENO (26-12-1986), p. 29

Fig. 161. Reproducción del programa de mano del estreno del drama *La Umbría* de Alonso Quesada con escenografía de Felo Monzón. 1941. El Museo Canario. Extraída de VV.AA. (2012), p. 307.

Fig. 162. Reproducción fotográfica de Resurrección Acevedo en el papel de la abuela Demetria en el drama *La Umbría* de Alonso Quesda. 1941. Archivo particular Nena Artiles Acevedo. Extraída de VV.AA. (2012), p. 311.

Capítulo 6. El espacio escénico en Gran Canaria como campo de libre creación: 1938-1994

Fig. 1 Programa de mano de *La Fiesta del Libro* con escenografía de Sergio Calvo. 1937. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 2. Calvo, S. *Boceto de Escenografía para Cuando las Cortes de Cádiz de José María Pemán*. 1938. Gouache sobre papel. 27x39 cm. Colección particular Calvo Hernández..

Fig. 3. Calvo, S. *Boceto de Escenografía para Cuando las Cortes de Cádiz de José María Pemán*. 1938. Gouache sobre papel. 27x39 cm. Colección particular Calvo Hernández..

Fig. 4. Reproducción fotográfica del montaje *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca con escenografía de Sergio Calvo. 1939. Extraída de MORENO (26-12-1982), p. 29.

Fig. 5. Calvo, S. Reproducción del *Boceto de escenografía para El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca con decorados de Sergio Calvo. 1945. Extraído de MORENO (21-08-1983), p. 25.

Fig. 6. Fotografía del montaje escolar de carácter religioso en el Colegio Jaime Balmes con escenografía de Sergio Calvo. 1943. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 7. Hernández Gil. Reproducción de una fotografía del primer y tercer acto del montaje de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 8. Hernández Gil. Fotografía del cuarto acto del montaje de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. El Museo Canario.

Fig. 9. Torriani, L. Reproducción vestimenta de los aborígenes grancanarios. 1588. Extraída de https://proyectotarha.org/2016/06/15/el-estatuto-de-matar-las-ninas/ (12-10-2017 15.42).

Fig. 10. Fotografía del equipo técnico, artístico e interpretativo de *Tirma* de Juan del Río Ayala con dirección, escenografía y vestuario de Sergio Calvo. 1949. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 11. Fotografía de la producción *Fantasía canaria* de Martín Moreno con decorado de Sergio Calvo. 1950. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00016380MO&suposi=597&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 13:29).

Fig. 12. Fotografía de la producción *Fantasía canaria* de Martín Moreno con decorado de Sergio Calvo. 1950. FEDAC (Colección Martín Moreno). Fuente: http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informatico=00014155MO&suposi=86&codopac=OPFED&idpag=1819740815&presenta=digitalyfedac (06-03-2018 13:29).

Fig. 13. Programa de mano del montaje *El señor Guarisayo* con decorado y dirección de Sergio Calvo. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 14. Reproducción del cartel de la revista *Lluvia de estrellas* con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1951. Extraída de <<Cartel de Lluvia de estrellas>> (03-08-1951). *Falange*, p. 4.

Fig. 15. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 12x20 cm. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 16. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 14x20 cm. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 17. Calvo, S. *Boceto de escenografía atribuido a Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 13x19 cm. Colección particular Calvo Hernández..

Fig. 18. Calvo, S. *Boceto de escenografía atribuido a Lluvia de estrellas*. 1951. Gouache y lápiz sobre papel. 15x20 cm. Colección particular Calvo Hernández..

Fig. 19. Programa de mano del montaje *Molinos de Viento* con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1955. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 20. Fotografía del montaje *Molinos de viento* con dirección y escenografía de Sergio Calvo . 1955. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 21. Río Ayala, J. del. Portada del libreto de *Silvestre*. Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria.

Fig. 22. Calvo, S. *Boceto de escenografía para Silvestre de Juan del Río Ayala*. 1968. Gouache y lápiz sobre papel. 15,5x23,5 cm. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 23. Reproducción fotográfica del montaje *Silvestre* con decorado de Sergio Calvo. 1968. Extraída de SÁNCHEZ BRITO (01-08-1968), p. 24.

Fig. 24. Fotografía del montaje de *La ruleta al sur* de Pedro Lezcano con diseño de escenografía de Felo Monzón. 1957. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-036-001.jpg (21-10-2018 12:26).

Fig. 25. Fotografía del montaje de *Encuentro con el final* de Juan Marrero Bosch con diseño de escenografía de Felo Monzón. 1957. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-003-005.jpg (21-10-2018 12:25).

Fig. 26. Monzón, F. *Boceto de escenografía para La ruleta del sur de Pedro Lezcano*. c.1957. El Museo Canario.

Fig. 27. Reproducción fotográfica del montaje de *Oí crecer a las Palomas* de Manuel Padormo con decorado de Rafaely. 1959. Extraída de GARCÍA MORALES (2015), p. 13.

Fig. 28. Reproducción fotográfica de *El duendecillo Pif-Paf* de Carlos Guillermo Domínguez con decorados de Rafaely y Ulises Parada. 1960. Extraída de GARCIA DE LINARES, (04-1960), p. 15.

Fig. 29. Fotografía del montaje de *El duendecillo Pif-Paf* de Carlos Guillermo Domínguez con decorados de Rafaely y Ulises Parada. 1960. Fuente:

https://www.facebook.com/perspectivacgd/photos/pcb.392388864255580/392388584255608/?type=3&theater (25-10-2017 13:09).

Fig. 30. Fotografía del montaje correspondiente al primer acto de *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-005.jpg (21-10-2018 12:29).

Fig. 31. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *El amor de los cuatro coroneles* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-009.jpg (21-10-2018 12:30).

Fig. 32. Fotografía del montaje correspondiente al tercer acto de *El amor de los cuatro coroneles,* de Peter Ustinov con decorados de Rafaely y Ulises Parada. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-011-008.jpg (21-10-2018 12:30).

Fig. 33. Fotografía del montaje *La Loca de la casa* de Benito Pérez Galdós con decorado de Ulises Parada. 1962. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-019-001.jpg (21-10-2018 12:37).

Fig. 34. Fotografía del montaje de *El Lindo don Diego* de Agustín Moreto con decorado de Ulises Parada. 1966. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-028-005.jpg (21-10-2018 21:36).

Fig. 35. Fotografía del montaje *Germán o sábado de fiesta* de Juan Marrero Bosch con decorado de Ulises Parada. 1967. El Museo Canario. Fuente: http://www.elmuseocanario.com/images/imagenes/archivosprivados/es_35001_amc-tic/es_35001_amc-tic-029-023.jpg (21-10-2018 12:36).

Fig. 36. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Oír crecer a las palomas de Manuel Padorno*. 1956. Tinta sobre papel. 23x33 cm. Colección del artista.

Fig. 37. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Oír crecer a las palomas de Manuel Padorno*. 1956. Tinta sobre papel. 23x33 cm. Colección del artista.

Fig. 38. Reproducción fotográfica del montaje *Oír crecer a las palomas* con dirección y escenografía de Pepe Dámaso.. 1956. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12.

Fig. 39. Reproducción del programa de mano del *Ciclo de Arte Moderno* con dirección y escenografía de Pepe Dámaso. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12.

Fig. 40. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía para El parque cierra a las ocho de Martín Iniesta*. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 12

Fig. 41. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto de vidriera para el decorado de Escorial de Michel de Ghelderode*. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 14.

Fig. 42. Reproducción fotográfica del montaje *Escorial* de Michel de Ghelderode. 1959. Extraída de AA.VV. (1996), p. 14

Fig. 43. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 50x60 cm. Colección del artista.

Fig. 44. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 37x64 cm. Colección del artista.

Fig. 45. Dámaso, P. *Estudio del boceto de escenografía para Después de la caída de Arthur Miller*. 1965. Técnica mixta. 34x44 cm. Colección del artista.

Fig. 46. Reproducción del cartel del montaje *Después de la caída* de Arthur Miller con decorados de Pepe Dámaso. 1965. Extraída de VV.AA. (1996), p. 16.

Fig. 47. Dámaso, P. *Boceto de escenografía para Ceremonia para un negro asesinado de Fernando Arrabal*. 1969. Técnica mixta. 50x65 cm. Colección del artista.

.Fig. 48. Reproducciones fotográficas del montaje *Ceremonia para un negro asesinado* de Fernando Arrabal con decorado de Pepe Dámaso. 1969. Extraídas de AA.VV. (1996), pp.18-20.

Fig. 49. Reproducciones fotográficas del montaje *Ceremonia para un negro asesinado* de Fernando Arrabal con decorado de Pepe Dámaso. 1969. Extraídas de AA.VV. (1996), pp.18-20.

Fig. 50. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls. 1973. Extraída de AA.VV. (1996), p. 25.

Fig. 51. Dámaso, P. Reproducción del programa de mano del montaje *La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls con escenografía de Pepe Dámaso. 1973. Extraída de AA.VV. (1996), p. 25.

Fig. 52. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el montaje de *Mararia* de Rafael Arozarena. 1985.Extraída de AA.VV. (1996), p. 29.

Fig. 53. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el *Festival Encuentro Teatral Tres Continentes de Agüimes*. 1994. Extraída de AA.VV. (1996), p. 28.

Fig. 54. Dámaso, P. Reproducción del cartel para el montaje *La mordaza* de Alfonso Sastre. 1994. Extraída de AA.VV. (1996), p. 28.

Fig. 55. Dámaso, P. Cartel para *Noche de ánimas. Romeo y Julieta* o el infortunio del amor. 2017. Fuente: http://www.creativacanaria.com/romeo-julieta-infortunio-del-amor-sera-titulo-la-tercera-edicion-la-noche-animas-teatro-guiniguada/ (13-11-2017 15:09).

Fig. 56. Reproducción de cartel o figurín de Carlos Morón para *Como un sueño* de Orlando Hernández. 1962. Extraída de HERNÁNDEZ, O. (06-01-1962), p. 4.

Fig. 57. Programa del montaje *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con escenografía de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 58. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Cera sobre tabla. 22,5x17 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

Fig. 59. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Lápiz sobre papel. 32x21 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

Fig. 60. Morón, C. *Boceto de escenografía para el primero acto de El barbero de Temisas de Orlando Hernández*. 1962. Lápiz sobre papel. 32x2,5 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

Fig. 61. Fotografía del montaje correspondiente al primer acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 62. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 63. Fotografía del montaje correspondiente al tercer acto de *El barbero de Temisas* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1962. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 64. Morón, C. *Estudio de cartel para Tierra de Cuervos de Orlando Hernández*. 1963. Lápiz y cera sobre papel. 24,5x32cm. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 65. Morón, C. *Boceto de escenografía del segundo acto para Tierra de Cuervos de Orlando Hernández*. 1963. Lápiz sobre papel. 27x23 cm. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 66. Fotografía del montaje correspondiente al segundo acto de *Tierra de Cuervos* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1963. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 67. Programa de mano del montaje *Y llovió en los Arbejales* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1965. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 68. Morón, C. *Boceto de escenografía para Y llovió en los Arbejales de Orlando Hernández*. 1965. Lápiz sobre papel. 27,5x21,5 cm. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 69. Morón, C. *Estudio de escenografía para Y llovió en los Arbejales de Orlando Hernández*. 1965. Lápiz sobre papel. 25,3x20 cm. Biblioteca de la Universidad de Las Palmas.

Fig. 70. Fotografía correspondiente al montaje de *Y llovió de los Arbejales* con decorado de Carlos Morón. 1965. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 71. Fotografía correspondiente al segundo acto de *La escandalosa* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1966. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 72. Fotografía correspondiente al tercer acto de *La escandalosa* de Orlando Hernández. con decorado de Carlos Morón. 1966. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 73. Programa de mano de *Prometeo y los hippies* de Orlando Hernández con decorado de Carlos Morón. 1970. Casa-Museo de León y Castillo.

Fig. 74. Programa de mano del estreno en Madrid producción teatral de *La ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 75. Fotografía del montaje *La ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 76. Fotografía del equipo artístico de La *ventana* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1971. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 77. Programa de mano de la producción teatral *El encuentro* y *Zarandajas* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1973. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 78. Fotografía del montaje *Zarandajas* de Orlando Hernández con dirección y escenografía de Sergio Calvo 1973. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 79. Fotografía del montaje *Homenaje a Néstor* en el que participaron Sergio Calvo, Juan José Falcón Sanabria y Orlando Hernández. 1973. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 80. Fotografía de Trini Borrull. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 81. Ferrer, E (Atribuido a). *Estudio de escenografía para El amor brujo*. Lápiz y gouache sobre papel. 16x25 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 82. Ferrer, E. *Boceto de escenografía para el montaje Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca.* Gouache sobre madera. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 83. Fotografía del *Festival de Danza* de 1958 en el que se representó la producción *Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca* con decorado de Santiago Santana a partir del diseño de Emilio Ferrer. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 84. Parte del decorado de Santiago Santana a partir del diseño de Emili Ferrer del *Festival de Danza* de 1958 en el que se representa la producción *Luna Luna. Ballet gitano inspirado en el Romance de la Luna Luna de Federico García Lorca*. El Museo Canario.

Fig. 85. Santana, S. (Atribuido a). *Decorado para los Festivales de Danza de Trini Borrull*. Técnica mixta sobre papel. El Museo Canario.

Fig. 86. Arencibia, J. *Estudio de figurín para los trajes canarios*. Tinta y acuarela sobre papel. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 87. Fotografía de Trini Borrull ataviada con el diseño de vestuario de Jesús Arencibia. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 88. Fotografía correspondiente a uno de los *Festivales de Danza* de Trini Borrull donde aparecen toda una serie de estudiantes-bailarinas vestidas con el traje canario diseñado por Jesús Arencibia. Colección particular Marta Bolaños.

Fig. 89. Fotografía correspondiente a la versión dancística de *La verbena de la paloma* para los *Festivales de Danza* de Trini Borrull con los decorados de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1959. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 90. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 91. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer-Borrull.

Fig. 92. Reproducción fotográfica de Gelu Barbu. Extraída de PITA CARDENES (2002), p. 462.

Fig. 93. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para El Ballet Oeste Africano*. 1966. Extraída de VV.AA. (1996), p. 34.

Fig. 94. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para el ballet Harimaguada,* basado en el poema de Celso Martín Guzmán. 1970. Extraída de VV.AA. (1996), p. 34.

Fig. 95. Dámaso, P. *Reproducción del boceto de escenografía para el ballet de La fiebre y la muerte* de Pierre Henry. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 38.

Fig. 96. Reproducción del espectáculo *La fiebre y la muerte* de Pierre Henry que organizó *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu y decorado de Pepe Dámaso. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 39.

Fig. 97. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía de el ballet El amor de las tres naranjas* de Serguéi Prokófiev. 1972. Extraída VV.AA. (1996), p. 37.

Fig. 98. Reproducción del *boceto de escenografía del ballet Momente* de Karlheinz Stockhausen. 1972. Extraída de VV.AA. (1996), p. 38.

Fig. 99. Reproducción espectáculo *Momente* de Karlheinz Stockhausen que organizó el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con decorado de Pepe Dámaso. 1972. Extraída de VV.AA. (1996), p. 36.

Fig. 100. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía para el ballet Concierto para un Faycán* de Blas Sánchez. 1980. Extraída de VV.AA. (1996), p. 43.

Fig. 101. Reproducción fotográfica del espectáculo *Concierto para un Faycán* de Blas Sánchez que organizó Ballet Las Palmas de Gelu Barbu con decorado de Pepe Dámaso. 1980. Extraída de VV.AA. (1996), p. 44.

Fig. 102. Dámaso, P. Reproducción del *boceto de escenografía de Iguaya* de Juan José Falcón Sanabria. 1986. Extraída de VV.AA. (1996), p. 44.

Fig. 103. Reproducción fotográfica del espectáculo *Iguaya* de Juan José Falcón Sanabria que organizó el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu y decorado de Pepe Dámaso. 1986. Extraída de VV.AA. (1996), p. 45.

Fig. 104. Reproducción fotográfica del espectáculo *Pájaros de días líquidos* de Philips Glass que organizó el *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu con la intervención de Pepe Dámaso. 1988. Extraída de VV.AA. (1996), p. 46.

Fig. 105. Dámaso, P. Reproducción fotográfica de la maqueta para el *Ballet Miserere-Paraphrase de* Michael Nyman. *1994.* Extraída de VV.AA. (1996), p. 47.

Fig. 106. Dámaso, P. Reproducción del figurín para el ballet *Miserere-Paraphrase de* Michael Nyman.. 1994. Extraída de VV.AA. (1996), p. 48.

Fig. 107 Dámaso, P. Decorado para *El amor brujo 1915. Una mirada desde el siglo XXI: de Néstor a Pepe Dámaso*. 2012. Fuente: https://www.facebook.com/elamorbrujo1915/photos/a.1476434509235628.1073741825.1476432509235828/1483891198489959/?type=3&theater (10-12-2017 13:22).

Fig. 108. Fotografía de Lorenzo Godoy. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 109. Certificado de la formación de Lorenzo Godoy en Escuela de Danza de Gerardo Atienza. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 110. Portada del programa de mano de la primera producción del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* dirigido por Lorenzo Godoy. 1978. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 111. Reproducción fotográfica del montaje celebrado en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid *del Ballet Clásico de Eva Borg* con escenografía de Monique Lancelot. 1978. Extraída de <<Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid>> (27-05-1978). *La Provincia,* p. 6.

Fig. 112. Lancelot, M. *Figurín de Calisto para La Celestina*. 1978. Gouche y lápiz sobre papel. 50x35 cm. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 113. Fotografía del montaje celebrado en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid *del Ballet Clásico de Eva Borg* con escenografía de Monique Lancelot. 1978. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 114. Álamo, F. *Estudio de escenografía para el Homenaje a Lorenzo Godoy*. 1985. Collage. Colección del artista.

Fig. 115. Fotografía del montaje *Homenaje a Lorenzo Godoy* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Manolo Jiménez. 1985. Colección del artista.

Fig. 116. Álamo, F. *Figurín para David, el último*. 1983. Lápiz sobre papel. Colección del artista.

Fig. 117. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

Fig. 118. Álamo, F. *Guía de Luces para David, el último*. 1983. Colección del artista.

Fig. 119. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

Fig. 120. Álamo, F. Estudio de escenografía para *David, el último*. 1983. Rotring sobre papel. Colección del artista.

Fig 121. Álamo, F. *Estudio de escenografía para David, el último*. 1983. Rotring sobre papel. Colección del artista.

Fig. 122. Fotografía del montaje *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista.

Fig. 123. Álamo, F. *Retrato de Lorenzo Godoy*. 1983. Técnica mixta. 57x38 cm. Colección particular Godoy Barroso.

Fig. 123. Portada del programa de mano de *David, el último* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* de Lorenzo Godoy con escenografía de Fernando Álamo. 1983. Colección del artista..

Fig. 124. Portada del programa de mano de *Homenaje a Lorenzo Godoy* del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*. 1985. Colección del autor.

Fig. 125. Reproducción fotográfica de la *maqueta de El amor brujo* realizada por Manolo Millares. Extraída de FRANÇA (1977), p. 227.

Fig. 126. Dámaso, P. Reproducción fotográfica del *boceto escenográfico de Otello* de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito incluida en el V Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria de 1972. Extraída de VV.AA. (1996), p. 20.

Fig. 127. Dámaso, P. Cartel promocional de la producción de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi y Arrigo Boito incluida en el V Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. 1972. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 128. Dámaso, P. Reproducción del *figurín para Mary Sánchez*. 1994. Extraída deVV.AA. (1996), p. 64.

Fig. 129. Reproducción fotográfica de la clausura de la exposición antológica de Pepe Dámaso en el Castillo de la Luz en el que Mary Sánchez actúo luciendo un traje diseñado por el mencionado artista. 1994. Extraída deVV.AA. (1996), p. 65.

Fig. 130. Reproducción fotográfica de la producción *Mary, la más grande de Gran Canaria* con decorado de Pepe Dámaso. 2007. Extraída deGARCÍA SALEH (15-03-2007), p. 62.

Fig. 131. Tom, C. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Macbeth* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave y Andrea Maffei incluida en el VIII *Festival*

De Ópera Las Palmas. 1975. Extraída de https://www.facebook.com/215467060714/photos/a.10150778427275715.461480.215467060714/10152324223995715/?type=3&theater (28-12-2017 13:29).

Fig. 132. Reproducción fotográfica de la producción *Macbeth* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave y Andrea Maffei con decorado de Carl Toms incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de <<Premios de la crítica al Festival Las Palmas 1975>> (05-06-1975). *La Provincia,* p. 12.

Fig. 133. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Tosca* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 157.

Fig. 134. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción Tosca* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas*. 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 157.

Fig. 135. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción María Estuardo* de Gaetano Donizetti y Giuseppe Bardari incluida en el VIII *Festival De Ópera Las Palmas* . 1975. Extraída de ROCA (2015), p. 158.

Fig. 136. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el IX *Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de https://www.facebook.com/215467060714/photos/a.10150778427275715.461480.215467060714/10151754545600715/?type=3&theater (28-12-2017 13:39).

Fig. 137. Vanarelli, M. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de la producción La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa incluida en el IX *Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de ROCA (2015), p. 160.

Fig. 138. Reproducción fotográfica de la producción *Ana Bolena* de Gaetano Donizetti y Felice Romani incluida con decorado de Mario Vanarelli incluida en el I*X Festival De Ópera Las Palmas*. 1976. Extraída de AA.VV. (2017), p. 86.

Fig. 139. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de El trovador* de Guiseppe Verdi y Salvatore Cammarano incluida en el *XXI Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1988. Colección del arquitecto.

Fig. 140. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de Norma* de Vincenzo Bellini y Felice Romani incluida en el *XXIII Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1990. Colección del arquitecto

Fig. 141. Reproducción fotográfica del montaje de *Norma* de Vincenzo Bellini y Felice Romani con decorado de Ángel Colomina incluido en el *XXIII Festival de Ópera de Las Palmas* de *Gran Canaria*. 1990. Colección del arquitecto.

Fig. 142. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía de Turandot* de Giacomo Puccini, Guiseppe Adami y Renato Simoni incluida en el *XXIV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria.* 1991. Colección del arquitecto.

Fig. 143. Fotografía del montaje de *La bohéme* de Giacomo Puccini, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa con decorado de Ángel Colomina incluida en el XXVI *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1993. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 144. Colomina, Á. Reproducción fotográfica del *boceto de escenografía* de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y Jules Barbier incluida en el *XXVII Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1994. Colección del arquitecto.

Fig. 145. Fotografía del montaje de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach y Jules Barbier con decorado de Ángel Colomina incluido en el *XXVII Festival de Ópera de Las Palmas* de Gran Canaria. 1994. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 146. Programa de mano de la zarzuela *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 147. Fotografía del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 148. Fotografía que capta la construcción del decorado del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 149. Fotografía de la parte posterior del decorado del montaje *Marina*, de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón con decorado y dirección de Sergio Calvo. 1976. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 150. Calvo, S. *Boceto de escenografía de Doña Francisquita de Amadeo Vives*, *Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde*. Gouache sobre papel. 24x33 cm. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 151. Fotografía del decorado de la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con dirección y decorado de Sergio Calvo. 1977. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 152. Fotografía del montaje *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con dirección y decorado de Sergio Calvo. 1977. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 153. Fotografía del montaje *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con dirección y decorado de Sergio Calvo. 1977. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 154. Calvo, S. *Estudio de escenografía para Lucia Lammermoor de Gaetano Donizetti y de Salvatore Cammarano*. 1978.Gouache sobre papel. 14,5x21 cm. Colección particular Calvo Hernández.

Fig. 155. Fotografía del montaje de *Lucia Lammermoor* de Gaetano Donizetti y de Salvatore Cammarano estrenado con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1978. Colección particular Calvo Hernández.

Fig.156. Programa de mano de la ópera *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 157. Fotografía del montaje de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 158. Fotografía del montaje de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 159. Fotografía del público asistente al Estadio Insular durante la representación de *Rigoletto* de Guiseppe Verdi y Francesco Maria Piave con dirección y escenografía de Sergio Calvo. 1979. Colección particular de Calvo Hernández.

Capítulo 7. Los pintores abandonan los escenarios: 1989-2005

Fig. 1. Fotografía de la producción *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenada en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/estrenos-teatro/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/fotografias (16-01-2018 13:26).

Fig. 2. Portada del programa de mano de la producción *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenada en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/estrenos-teatro/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/otros-documentos (16-01-2018 13:26).

Fig. 3. González, M. *Estudio reconstructivo de la escenografía de Comida de Matin Van Veldhuizen*. 2017. Lápiz sobre papel. 21 x 29 cm. Colección del autor.

Fig. 4. González, M. *Estudio reconstructivo de la escenografía de Comida de Matin Van Veldhuizen*. 2017. Lápiz sobre papel. 21x 29 cm. Colección del autor.

Fig. 5. Reproducción fotográfica de la producción *Comida* de Matin Van Veldhuizen estrenado en el Teatro del Mercado con decorado de Manolo González. Extraída del Dossier de prensa *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

Fig. 6. Reproducción fotográfica de la producción *Comida* de Matin Van Veldhuizen estrenado en el Teatro del Mercado con decorado de Manolo González. Extraída del Dossier de prensa *Comida* conservado en el Centro de Documentación Teatral.

Fig. 7. González, M. *Boceto digital de escenografía para La zapatera prodigiosa*. 2005. Colección del artista.

Fig. 8. González, M. *Plano digital escenografía para La zapatera prodigiosa*. 2005. Colección del artista.

Fig. 9. Fotografía de la producción *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca estrenada en el Teatro Cuyás con decorado de Manolo González. 2005. Colección del artista.

Fig. 10. Fotografía de la producción *La Zapatera Prodigiosa* de Federico García Lorca estrenada en el Teatro Cuyás con decorado de Manolo González. 2005. Colección del artista.

Fig. 11. Portada de mano de la producción *Las damas del jueves* de Lolleh Bellon estrenado en el Teatro Imperial con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1988. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/las-damas-del-jueves-2427/documentos-on-line/otros-documentos (17-01-2018 13:49).

Fig. 12. Fotografía del montaje *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* de Fermín Cabal estrenado en el extinto Teatro Martín con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1983. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/esta-noche-gran-velada-9898/documentos-on-line/fotografias (17-01-2018 13:59).

Fig. 13. Fotografía del montaje de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Rainer Werner *Fassbinder estrenado en Teatro Reina Victoria* con escenografía de Ramón Sánchez Prats. *1985.* Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/las-amargas-lagrimas-de-petra-von-kant-487/documentos-on-line/fotografias *(17-01-2018 13:59).*

Fig. 14. Fotografía del montaje *Leticia o el perejil del amor* de Peter Shaffer estrenado en el Teatro Fígaro con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1990. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/leticia-o-el-perejil-del-amor-3751/documentos-on-line/fotografias (17-01-2017 14:00).

Fig. 15. Sánchez Prats, R. Reproducción de los *bocetos de escenografías para No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez con escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/otros-documentos (17-01-2018 14:04).

Fig. 16. Fotografía del montaje *No faltéis esta noche* de Santiago Martín Bermúdez estrenado en el Teatro Español con escenografía de Ramón Sánchez Prats y escultura de Manolo González. 1996. Fuente: http://teatro.es/profesionales/ramon-sanchez-prats-5905/estrenos/no-falteis-esta-noche-20673/documentos-on-line/fotografias (17-01-2018 14:05).

Fig. 17. Programa del programa de mano la zarzuela de *La sirena* de Sindo Saavedra estrenado en el Teatro Pérez Galdós con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1989. Fuente: https://www.facebook.com/766241880067339/photos/p.1025139027510955/1025139027510955/?type=3&theater (18-01-2018 16:28).

Fig. 18. Fotografía del montaje del segundo acto de la zarzuela de la *La sirena* de Sindo Saavedra estrenado en el Teatro Pérez Galdós con escenografía de Ramón Sánchez Prats. 1989. Fuente: https://www.facebook.com/766241880067339/photos/a.767325113292349.1073741828.766241880067339/1025127734178751/?type=3&theater (18-01-2018 16:28).

Fig. 19. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas.* 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 20. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas.* 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 21. Fotografía del montaje *Cosi fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo da Ponte con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXXIII Festival de Ópera de Las Palmas.* 2000. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 22. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 23. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 24. Fotografía del montaje *La favorita* de Gaetano Donizetti, Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe con escenografía de Ramón Sánchez Prats incluida en el *XXV Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*. 1992. Archivo Amigos Canarios de la Ópera.

Fig. 25. Fernández-Martín de la Torre, N. Parte del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.

Fig. 26. Fernández-Martín de la Torre, N. Parte del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.

Fig. 27. Fernández-Martín de la Torre, N. Partes del decorado de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. 1937. Gouache sobre papel adherido a tela. Museo Néstor.

Fig. 28. Reproducción fotográfica de la maqueta de Ramón Sánchez Prats a partir del boceto de escenografía para *Don Giovanni* (Acto I. Cuadro II) de Néstor Martín de la Torre. 1999. Extraíde de ORIVE (2010), p. 116.

Fig. 29. Traje de Fran Artigas para el personaje *Don Giovanni (Premier Costume)* usado en el montaje de *Don Giovanni* a partir de los figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1999. Museo Néstor.

Fig. 30. Traje de Fran Artigas para el personaje *Zerlina* usado en el montaje de *Don Giovanni* a partir de los figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1999. Museo Néstor.

Fig. 31. Fotografía de la producción *El lindo don Diego* estrenado en el en el Teatro Pavón de Madrid con figurinismo de María Araujo. 2013. Fuente: http://www.periodistadigital.com/imagenes/2013/02/04/lindo3.jpg (23-01-1018 16:45).

Fig. 32. Hernández, T. Fotografía del *traje para el personaje de Lope de* de la película *Lope*. 2010. Peris Costumes.

Fig. 33. Delgado, P. Fotografía del *figurín para el personaje Einer Mogens* de la película *The Danish Girl*. 2015. Fuente: http://www.chapter1-take1.com/2015/12/costume-design-dressing-eddie-redmayne.html (23-01-2018 17:01).

Fig. 34. Torres, P. Fotografía del *figurín para los personajes de los soldados españoles* para la película *1898: Los últimos de Filipina*. 2016. Fuente: https://www.premiosgoya.com/wp-content/uploads/2017/01/IMG_3566-copia-1.jpg (23-01-2018 17:06).

Fig. 35. Fotografía del montaje *Zanguán* con figurinismo de Yaiza Pinillos para el *Ballet Nacional de España* estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. 2015. Fuente: http://www.yaizapinillos.com/zagun-galera-fotografos-esp?lightbox=i261imn (23-01-2018 17:10).

Capítulo 8. Los pintores como cineastas en el siglo XX

Fig. 1. Reproducción de los fotogramas de la película de *La hija del mestre* dirigida por Carlos Luis Monzón Grondona. 1927-28. Extraída de MARTÍN (2010), p. 206.

Fig. 2. Fotograma de la película-documental protagonizado y dirigido por Millares, con la colaboración de su esposa Elvireta Escobio. 1970. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Ekqwn--r7xE (31-01-2018 10:33).

Fig. 3. Reproducción del cartel de la película Tirma dirigida por Carlos Serrano de Osma y Paolo Moffa. 1954-56. Extraída de MARTÍN (2010), p. 241.

Fig. 4. Documento justificativo del aumento del presupuesto inicial para la continuación del rodaje de *Tirma*. 1954. Archivo General de la Administración.

Fig. 5. Morón, C. Reproducción de *figurín para la película Tirma*. c. 1953. Extraída dePETER (29-04-1953), p. 7.

Fig. 6. Morón, C. Reproducción de *boceto de escenografía para la película Tirma*. c. 1953. Extraída dePETER (29-04-1953), p. 7.

Fig. 7. Morón, C. *Estudio de escenografía para la película Tirma*. c. 1953-1954. Lápiz sobre papel. 24x34 cm. Biblioteca de Las Palmas de Gran Canaria.

Fig. 8. Morón, C. *Estudio de emblema heráldico del guanartemato para la película Tirma*. c. 1953-1954. Lápiz sobre papel. 24x34 cm. Biblioteca de Las Palmas de Gran Canaria.

Fig. 9. Reproducción del fotograma de la película *Tirma* dirigida por por Carlos Serrano de Osma y Paolo Moffa. 1954-1956. Extraída de los contenidos extras que se incluyen en la edición del DVD publicado en 2011.

Fig. 10. Fotografía de Sergio Calvo, juntos a su mujer y su hija, durante la construcción de la reproducción del Castillo de la Luz para el campamento castellano para la película *Tirma*. 1954. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 11. Fotografía de la mujer de Sergio Calvo junto con una amiga durante la construcción del poblado aborigen para la película Tirma. 1954. Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 12. Maqueta de barco que sirvió de modelo para la construcción del galeón para la película de *Tirma.* Colección particular de Calvo Hernández.

Fig. 13. Calvo, S (Atribuido a). Reproducción del boceto de escenografía para la película *Tirma*. 1954. Extraída de PLATERO (1981), p. 148.

Fig. 14. Fotografía de Pepe Dámaso durante el rodaje de *La Umbría*. 1975. Filmoteca Canaria.

Fig. 15. Cartel de la película *La Umbría* dirigida por Pepe Dámaso. 1975. Filmoteca Canaria.

Fig. 16. Cartel de la película *Requiem para un absurdo* dirigida por Pepe Dámaso. 1979. Filmoteca Canaria.

Fig. 17. Reproducción fotográfica Miró Mainou y Gladys Alemán durante el rodaje de *Reviviscencia.* 1975. Extraída de ZAYA (1992-b), p. 94.

Fig. 18. Fotograma del capítulo *La morenaza* de *El Chou de Cho-Juaá* dirigido por Ramón Saldías y basado en los personajes de Eduardo Millares Sall. 1995. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0sDNhSUHD0E (10-03-2018 0:32).

Fig. 19. Fotograma del capítulo *La morenaza* de *El Chou de Cho-Juaá* dirigido por Ramón Saldías y basado en los personajes de Eduardo Millares Sall. 1995. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=0sDNhSUHD0E (10-03-2018 0:32).

ANEXOS

Documento 1. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1472.

19 de septiembre /93

Sr. Dn. Benito P. Galdós.

Muy Sr. Mio é ilustre compañero en agricultura doméstica: que feliz y contento le supongo por los bienes que el cielo en líquido elemento le ha enviado: que lleno estarán los estanques, y que regadito estará todo: cuanto me acuerdo de aquellos ratos de rebusca de judías y calabacines, y sobre todo de aquellos opíparos banquetes que con tanta explendidez dábamos a la enamorada pareja del género conejíl; y de la no menos, [ILEGIBLE] de refectorio, de la jente de plumas creo que no pueden quejarse del esmerado trato que les dabamos.

Espero que les seguirá tratando losmismo aun cuando no esté yo al cuidado, y que como [ILEGIBLE] [ILEGIBLE] en [ILEGIBLE] a mi recuerdo les obsequie en mi nombre y si quiere a mi costa con con unos [ILEGIBLE] –mitos y hojas de remolacha.

Supongo que ya estarán cojidas todas las mantequillas y demás jente no bautizadas, y supongo que si estará V. poniendo verde de judías blancas; que aproveche … y nada mas.

Cumplí (como ya sabrá V.) el encargo de entregar a Maria los dos actos de que yo era portador.

Aun no hé tenido tiempo de terminar las fotografías que trage de esas y de lo unico que e podido hacer, le remito unas pruebas en papel. Cuando V. benga ya le podré dar pruebas de las que salgan buenas (si las hay).

El señor Busato me encarga le salude de su parte, y le diga que tiene deseos de verle por aquí.

Un cariñoso saludo a sus señoras hermanas aquienes deseo buena salud y V. reciba un abrazo de su verdadero amigo

Antonio Fernandez

Documento 2. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1473.

Madrid 26 de mayo /94.

Señor Don Benito P. Galdós

Nuestro querido amigo: enterados de su grata fecha 24 del corriente, nos apresuramos á contestar á V. primero congratulándonos de su buena amistad y deseo de ayudarnos, y segundo, aceptando con gusto cuanto nos propone respecto al cobro de las 1000 ptas. para el día 8 de junio proximo.

Siempre agradecidos á sus bondades, y en espera de sus órdenes, se repiten como siempre suyos [ILEGIBLE] [ILEGIBLE] y amigos que le quieren.

Busato y Amalio.

Probablemente este año me iré á ayudarle en sus faenas agrícolas pues en el mes de Agosto, haremos en Bilbao, los del Círculo de Bellas Artes una gran Exposición de Bellas Artes patrocinada por el ayuntamiento de la hermosa villa, y yo como indibiduo de la sección de exposiciones del dicho Círculo, tengo que estar en ella para esta fecha, y aprovecharé la ocasión para ir a Santander a pasar dos o tres días con V.

Mis cariñosos afectos a sus señoras hermanas: á mi cuenta de V. un buen verde á los de Conejo y V. reciba un abrazo de de su hortelano y amigo.

Amalio Fernández

Documento 3. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1475.

2 de junio/94.

Sr. Dn Benito P.Galdós

Muy Sr. nuestro: suponemos que habrá V. recibido dos cartas nuestras, una manifestando a V. nuestra conformidad a su proposición de entregar 1000 ptas. el dia 8 del presente, y otra solicitando su apoyo é influencia con el ayuntamiento de Santander para un trabajo de decoraciones en el teatro del ayuntamiento de esa villa: con esta fecha nos dirijimos al sr. alcalde presidente solicitando datos para asistir con nuestra proposición a este trabajo.

Lo que le avisamos a V. para su conocimiento.

Siempre sus [ILEGIBLE] amigos.

Busato y Amalio.

Documento 4. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1479.

23. agosto_ 98

Sr, Dn. Benito P. Galdos. Santander.

Muy Sr. Mio y distinguido amigo a mi regreso del campo, me encuentro en el talle con que están haciendo obra en el local que tenía destinado para sus decoraciones de =Gerona= y al verlas, hé tenido un disgusto, puede V. figurarlo que estos trabajos se estropean al roce de los albañiles: por otra parte los trastos estaban apoyados en un muro en que han abierto unas ventanas y por consiguiente si han de dejar paso a la luz, es preciso quitarlas de ese sitio.

Yo he pedido al Sr. Monasterio un sitio donde colocar dichos trastos y me lo ha concedido siempre que no sea por mucho tiempo, pues el único local del que dispone, lo destina para el almacenamiento general del teatro Español o sea para el Sr. Guerrero. En vista de todo esto, yo le suplico, vea V. de dar una solucion a este asunto en el cual no puedo hacer mas de lo que hé hecho.

Si como supongo V. no quiere desacerlo (el decorado) y estando en buenas relaciones de amstad con el Sr. Guerrero, podría V. solicitarle de este permiso para guardarlo en su almacen en el cual tiene sitio suficiente para ello.

Suplicándole me conteste a esto [ILEGIBLE] se repite de [ILEGIBLE] y verdadero amigo y admirador [ILEGIBLE].

Amalio Fernández.

Documento 5. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1482.

Sr. Dn Benito P. Galdós

Mi querido amigo: para ver los bocetos de su Electra, avise hoy a Don Luciano Berriatúa, para que buscara a V. y en su compañía viniera al estudio.

Don Luciano ha benido, y al no haber encontrado a V. me dice le escriba, para suplicarle benga V. mañana a las 2 de la tarde, si le es posible.

El estará aquí a esa hora con Don Federico Valart quien el irá a buscar a su casa.

Felicidades y salud le desea su [ILEGIBLE] amigo y [ILEGIBLE] [ILEGIBLE] [ILEGIBLE].

Amalio.

26 Diciembre – 5 Tarde-.

Documento 6. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1483.

Sr. Dn Benito P. Galdós: esto marcha a gran velocidad: estoy terminando el Rompimiento de la Fábrica en que va escrito el _[ILEGIBLE]_ y espero me remita V. como se ha de escribir en griego: se lo suplico.

Mil felicidades para el año que ya ha gozamos, de su afectuoso amigo [ILEGIBLE].

Amalio

4 Enero - 901 – 10 ½ mañana

Documento 7. Carta de Amalio Fernández a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG1489.

14 de Febrero de 1918

Sr. Dn Benito Perez Galdós.

Querido Dn. Benito: ya tengo estudiado el decorado de su hermoso drama.

Las decoraciones de los actos primero y segundo, hechas en papel, sistema italiano, con exclusión de pisos , y toda construcción, [ILEGIBLE], 900 pesetas.

Las condiciones de pago las corrientes. Tamaño=Princesa=Madrid.

Rogando a V. se lo comunique a la señora Xirgú, para su decisión

Yo iré a ver a V. y precisaremos cuantos extremos sean necesarios para la pintura de dichas decoraciones, si ha lugar .

Con el cariño de siempre, le reitero la expresión de afecto y [ILEGIBLE].

Amalio Fernandez.

Documento 8. Carta de Eduardo Amorós a Benito Pérez Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. EPG6626.

Sñr. D. Benito Perez Galdos

Muy distinguido maestro.

Como entusiasta admirador, y constante lector de sus obras, no puedo por más que felicitarte, demostrándole mi mismo entusiasmo por el grandioso éxito alcanzado en su obra "Electra", valiente paladín de la libertad combatiendo francamente la infame reacción causa de la desdicha de nuestra patria.

¡Viva la libertad! ¡ Viva Galdos!

Encontrariarme altamente honrrado poseyendo un ejemplar de "Electra"y los bocetos de las decoraciones que ha hecho Amalio para pintar en esta el decorado que tiene la obra, solo, por ver realizados mis demostraciones de mi goces en demostración de mi gran entusiasmo por el eminente maestro Galdós gloria de nuestra España, ya que no puedo demostrarlo con frases retumbantes.

Artísticamente podré demostrar en esta, mi entusiasmo, y si V. me autoriza para pintar el decorado dandome instrucciones.

Cada día veo que es un nuevo triunfo para su "Electra" y eso me regocija. Siga adelante maestro y sepa que tiene aquí un entusiasta admirador, que incondicionalmente puede disponer de sus umildes servicios artísticos.

En espera de verme honrado con alguno orden suya, que su [ILEGIBLE].

[ILEGIBLE]

Eduardo Amorós

3. Febrero 1901.

Documento 9. Entrevista a Ana María y Pastora Calvo Hernández (hijas de Sergio Calvo). 11 de febrero de 2016

Pregunta: ***Para conocer el perfil familiar y artístico de Sergio Calvo: ¿Dónde nació? ¿Dónde se crió? ¿Qué recuerdos tienen que le dijera su padre?***

Respuesta de Pastora: *Él nació en la calle de los Reyes Católicos, en Vegueta, en el año veinte.*

Respuesta de Ana María: *Lo más cercano que yo recuerdo de mi padre es su casa de nacimiento. Una casa con patio, con flores, pajaritos,… Era el pequeño de una familia de seis hermanos. Su padre le marcó muchísimo. Le tenía una gran admiración.*

PA: *Era maestro.*

AM: *Por otro lado, quiso mucho a su madre. La cuido muy bien. Se hizo responsable de ella. De hecho los primeros recuerdos que yo tengo de la relación de mi padre con su familia, es él afecto que le profesaba a ella. Fue un hijo bastante preocupado y afectivo con ella. A pesar de ser el más pequeño, también fue también muy responsable y cariñoso con sus hermanos.*

PA: *Debido a las cuestiones de la Guerra, estaba muy preocupado por ellos.*

AM: *De hecho fue uno de sus mayores mortificaciones. Él sufrió mucho el impacto de la guerra en sus hermanos. Uno de ellos fue secretario general del Partico Comunista de Las Palmas. Estuvo detenido en Cádiz. Entonces las cartas escritas por el Conde Gamazo y Maura, que eran primos segundos y que se relacionan con mi abuelo, procuraron ayudarle. Cuando saltó la noticia de la aparición de los cadáveres en el Metropole, se nombra a mi tío Pablo… Y no sabían que había sobrevivido.*

También recuerdo a mi padre siempre muy preocupado por su trabajo, afectivo con su familia y no especialmente sociable de comer con amigos o salir… Era más bien familiar, aunque independiente que encontró a una mujer también independiente. Lograron un matrimonio en el que pudieron mantener sus caracteres especiales.

PA: *Aunque mi padre no era un hombre de salidas, si que su casa fue un encuentro de artistas donde se llegaba hasta hablar de política. Porque mi padre estaba muy preocupado por las cuestiones políticas.*

AM: *Antonio Gala estuvo aquí. Parte de la película que anda por ahí perdida, se rodó aquí… Las relaciones sociales mi padre las hacía más dentro que fuera. Invitaba a sus amigos y la calle era para él un punto de encuentro con lo laboral.*

PA: *Mi padre era un gran conversador y nunca tuvo diferencias con personas desde un punto de vista político.*

AM: *Aunque defendía muy fuerte su criterio.*

PA: *Mi padre era un gran demócrata y un gran humanista. Fueron las dos bases que rigió su vida. Desde antes de la llegada de la democracia, desde los setenta, que es lo que puedo recordar, su interés se encontraba en inculcarnos el respeto y la necesidad de relacionarnos con personas de diferentes ideas ya que creía que juntos se podía salir adelante. Aunque haya empezado en el partido comunista, siempre decía que las ideologías muy cerradas, encerraba al individuo.*

P: ***¿Pero militó en el Partido Comunista?***

AM: *Yo creo que mi padre no militó ni con partidos ni con ideologías. Él militó consigo mismo.*

PA: *Su hermano sí, pero a lo mejor él estuvo cerca… Pero era un hombre más socialista, más humanista.*

AM: *Yo no lo calificaría políticamente.*

P: ***¿Le pudo influir socialmente el hecho de ser hermano de un militante comunista?***

AM: *A veces lo he pensado… El hecho de haber sido muy especial en sus relaciones. Quizás por su carácter… Mi madre le decía que por su forma de pensar y de vivir, su pintura no fue entendida. Pero también porque él no comunicaba.*

PA: *Mi padre era un amante del arte, de la pintura… Le costaba encontrar a gente que realmente supiera y sintiera el Arte como él. No le importaba plantearse las cosas: el arte, el teatro o la escenificación, aunque eso no tuviera una consecuencia económica. Es más, prefería perder dinero. Por eso no centró su vida en el Arte, como para ganar dinero. Él tenía otras cosas. Porque para él era importante tener su obra cerca. Había tantos años de encuentro y de dialéctica entre el cuadro y él, que no se planteaba otra cosa.*

AM: *No había manera. Tuvo la gran suerte de tener esta casa. Porque si no se hubiera plantear tener esta colección. Era imposible. Él quería muchísimo a sus cuadros. Porque era su expresión y su pensamiento, donde hacían plástica sus sentimientos y revoluciones interiores. Realmente su pintura no tuvo cabida públicamente porque no quiso. Él quería ser independiente.*

PA: *También se preocupó de sus hijos y fue consciente de la época en que vivía. Quería que tuviéramos un pensamiento libre, nos inculcaba que estudiáramos. Si montaba una obra de teatro, nos llevaba para que trabajáramos con él. Para él, que nosotros recibiéramos todo lo que suponía el arte y la cultura, era su obsesión.*

AM: *Porque pensaba que íbamos a tener una riqueza organizativa. Y es verdad. Yo creo que lo consiguió. Con él descubrimos la música, desde chiquitita nos llevaba a los conciertos y con él fuimos a los museos de París y Londres. Su obsesión en los viajes era que fueran fundamentalmente culturales, aunque también había cabida para lo lúdico y las compras.*

PA: *Pudimos estar tres días metidos en el Louvre. Yo tengo el recuerdo de cuando nos explicó la Metamorfosis de Narciso de Dalí. A él le encanta este cuadro. Realmente, era*

consciente de la situación de la mujer y no podía haber soportado que fuéramos dependientes de un hombre.

AM: *Vivíamos rodeados de una burguesía rancia y el hecho que una familia, como la nuestra, hace cincuenta años, no fuera a misa estaba mal visto…*

PA: *Y, además, íbamos a un colegio de corte liberal y progresita, como era el Viera y Clavijo. Pese a ello, mi abuela, que vivía con nosotros, era la que nos llevaba a las procesiones y mi padre se lo permitía porque consideraba también era necesario para la formación.*

P: ***¿Qué recuerdan que él le contase sobre su formación?***

PA: *Mi padre fue un autodidacta. Podría haber sido un superdotado. Estudió en el Viera y Clavijo y en el de los jesuitas. Todo con sobresalientes. Era un tío muy hábil y con una capacidad creativa enorme. Mi padre podría hasta llegar a discutir con arquitectos e ingenieros. También es cierto que estuvo en la Escuela Luján Pérez, pero los cuadros que hacía con 16 y 17 años eran resultado de un carácter innato. Además, le gustaba viajar, leer y comunicarse con otros intelectuales. Por eso le gustaba mucho ir a Toledo y quedar con Victorio Macho, por ejemplo. Siempre su vida fue una constante búsqueda en mejorar y formarse.*

P: ***¿Y escenográficamente? ¿Cómo entró en contacto con la creación del espacio escénico y del mundo del teatro****?*

AM: *Yo creo que desde chico. Él contaba que con los hermanos Millares en el patio ya montaba teatro.*

PA: *De hecho, con doce años ya montó con sus compañeros de instituto Don Quijote.*

AM: *Mi padre entró en ese mundo de forma fácil, de una forma muy natural e innata. Mi madre tenía razón, ella decía: ¡Me he casado con un genio! Hoy le llamaríamos un niño precoz. Mi padre es que llegaba hacer todos los cálculos y planos y se lo firmaba un arquitecto. Pero la obra era suya.*

PA: *Mi padre fue un estudioso toda su vida, pero partía de una capacidad innata de las capacidades básicas para desarrollar todas las manifestaciones artísticas que llevó a cabo.*

AM: *Con 18 años ya tenía una exposición que vendió enteramente en Barcelona. Fue una exposición hecha en Barcelona. Y digamos que su mecenas, o quien lo llevó, fue el Conde de la Vega Grande. Eran vecinos y confiaba en él. Y no sé si había cumplido los dieciocho, ya estaba en Barcelona y vendió todo. Así que en Barcelona debe haber obra de mi padre.*

P: ***¿Qué supuso Néstor para tu padre? Porque a día de hoy cuando se habla de Sergio Calvo siempre aparece la coletilla "Discípulo de Néstor".***

AM: *Yo sé que le tenía un gran afecto y respeto. Lo sé.*

PA: *Parece que a Néstor lo conocimos.*

AM: *No era porque hablara mucho de Néstor. Pero tras una conferencia que él dio en el Museo Néstor en el que respondía a unos ataques hacia Néstor, su homosexualidad y hacía mi él mismo, no tengo muy claro si fueron vertidas en un artículo en el periódico o en un libro editado por el cabildo… Pero ahí me doy cuenta del gran afecto y respeto que tenía mi padre a Néstor. Valiente porque cuestiona que en el siglo XX aún se criticase la homosexualidad de un artista.*

PA: *Fue una conferencia bellísima y muy valiente.*

AM: *Todo es resultado de un libro que fue publicado por el cabildo llamado los trajes o vestimentas tradicionales. En uno de los capítulos Millares toca a mi padre. Y mi padre se cogió un disgusto tan grande, que estuve meses con él sentada en el patio mientras él preparaba su contestación. Y es que trataba a mi padre de comercial y de interesado. Le responde en una conferencia que luego fue publicada. Mi padre lo sufrió muchísimo. Yo trabajé muy de cerca esa publicación, pues hacía las veces de correctora.*

Mi padre me contó una anécdota sentimental. Porque Millares lo trata fatal en ese libro. Estoy super indiganada con el editor del Cabildo, no solo con que nombre a mi padre sino que además lo hace de Néstor. Era un libro donde se habla del debate de la vestimenta típico canario. Es un mal libro. Hecho con muy mala fe. Y ahí meten a mi padre. Ponen declaraciones de Millares que cuando mi padre lo lee, se irrita y me cuenta una anécdota: cuando hace teatro y pequeños escenarios en la casa de la calle cano de los Millares, el padre de Manolo le dice que su hijo quería dedicarse a la pintura. Y mi padre le enseña hacer los primeros trazos a Manolo Millares.

No quiero dejar de contar que ese respeto que tenía a Néstor también lo percibimos cuando mi padre nos enseñó y explicó su obra en un momento en que el museo estaba cerrado. Recuerdo que nos decía que mucha de la obra colgada eran trabajos de colaboración de él. Pero mi padre en ese aspecto fue muy humilde. La prueba de ello es que mi padre no tiene ninguna obra de Néstor. Nunca se llevó nada de él. Aunque mucha gente nos pregunta si mi padre tiene alguna colección de Néstor. Pero él llegó a colaborar en la construcción de El Pueblo Canario. Y no hay nada escrito que lo avale.

Creo que en la figura de mi padre se rebate el ser el lastre de Néstor. No hubo un entendimiento, nunca se ha llegado a explicar si era la continuidad o un imitador. Hay una confusión en la historia.

PA: *Él no se sintió un continuador de la obra de Néstor. Desde que tengo uso de razón yo nunca vi a mi padre hacer nada de Néstor. Hay cosas que tomó en sus inicios de él, es obvio. Pero es más un mote que le han impuesto que lo que su obra pictórica es realmente.*

AM: *En sus inicios, como discípulo que era de Néstor, la influencia es innegable. Pero Néstor era un hombre lírico y modernista y mi padre era un estrafalario y revolucionario. Su pintura no tiene nada que ver con el modernismo. Que su figura humana se parece a la de Néstor, pues puede ser.*

Por eso te digo que la historia de esta ciudad no se sabe porque se quiere. Nadie conoce la obra de mi padre. Todo el mundo piensa que mi padre se dedicó y se estancó en el tipismo. Él también es culpable y responsable. Él no quiso abrirse. Su pintura no tuvo cabida públicamente porque no quiso. Él quería ser independiente.

PA: *Durante el franquismo, él quiso pasar desapercibido. Y luego en la democracia, apareció demasiada gente. A pesar de ello, fue feliz en casa. Todo esto lo pintó aquí, en su casa. Su estudió lo tenía aquí. Vivimos el día a día con un loco artista. Nos hacía participe de todo: olores al óleo, de cómo se secaban, etc. Quiso que sus hijos fueran los transmisores de su vida, obra, pensamiento y preocupaciones. Aunque no de forma obsesiva, sino en una forma de comunicar su filosofía de vía.*

P: ***Sus primeros trabajos escenográficos fueron en los años treinta y cuarenta. Y por lo que tengo entendido, tras la muerte de Néstor, la sociedad cultural grancanaria vio en Sergio Calvo el continuador y legítimo heredero de la creación escenográfica en Canarias. Lo que le permitió trabajar con los más importantes personajes del primer tercio del siglo XX, como Carlos Luis Monzón Grondona, Sebastián Suárez León, Josefina de la Torre, Claudio de la Torre, Paquita Mesa. ¿Qué recuerdan que su padre les contara de esta época?***

PA: *Yo no conocí a ninguno de esos personajes, sé de ellos porque mi padre nos hablaba mucho de ellos. No tengo en mi recuerdo que haya críticado a nadie. Ni nos lo permitió a nosotros. A todas las personas preocupadas por la cultura y el teatro, les profesaba un respeto absoluto. Y la prueba está en el tema de Millares, que con respeto le contestó.*

AM: *De todas formas, no siempre mi padre cayó bien… Chirino y esa gente, no tenía empatía con él. Por el motivo que fuera. Y la prueba está en Millares. Aunque él reconoce que mi padre podría haber llegado a ser un gran artista pero que según él prefirió ser un burgués y un comerciante…*

P: ***¿Su padre vivió del arte?***

AM: *Realmente, mi padre tenía claro que se casó con una mujer jovencita, muy enamorado y le iba a dar todos los placeres del mundo. El no creía en el arte como negocio, o no lo entendió. No dejó nunca de pintar y la prueba está en su obra pictórica. Casi ni dormía. Mi padre trabajó muchísimo en su empresa familiar y luego construía.*

PA: *Su empresa familiar estaba dedicada a la venta de coches. Además tenía fincas en el que cultivaba tomates. En Tejeda, por ejemplo, trabajó también la almendra siendo el primero que llevó la máquina de partir las almendras al municipio. Y luego se dedicó a la construcción cuando comienza el turismo en Canarias. Con José Bosh Millares, mi padre y un socio catalán construyeron El Costa Canaria. Mi padre dirigió la obra, diseñó todas las maderas y jardines.*

P: ***En los cincuenta, Sergio Calvo había conseguido asentarse en el mundo cultural tras haber sido discípulo de Néstor. Pero se acercó a las nuevas generaciones, como Juan del Río Ayala, Martín Moreno y sus revistas con Federico Fabelo.***

AM: *Yo de todos esos el que más me marcó fue Juan del Río.*

PA: *Del Río era políticamente opuesto a mi padre, pues era falangista. Pero mi padre se movía por el sentido de las personas. Miraba a las personas por su sentir cultural y artístico. Ayala era mayor que mi padre, pero en esta época empezaron a surgir sus cosas.*

AM: *Mis padres se conocen gracias a Juan del Río. Porque la hija de este era íntima amiga de mi madre. Haciendo la obra de Tirma en el Teatro Pérez Galdós, donde mi madre actuaba, los dos se conocieron y al año se casaron. Por ello, nuestra relación los del Rio fue entrañable y casi familiar. Ellos tienen un mural de mi padre.*

Realmente, mi primer recuerdo de la escenografía de mi padre es Molino de Viento. Yo recuerdo que debía de tener tres o cuatro años mientras estaba sentada en el patio de butacas en pleno ensayo donde vi a mi padre dirigir. Y lo que me llamó la atención fueron las lavanderas y los molinos.

En el 62 y 63 se llegó a plantear una Doña Francisquita tras formarse un grupito en el Círculo Mercantil, pero al final no llegó a realizarse. Tendría yo unos diez años.

P: ***¿Qué saben de la situación de la danza en los sesenta?***

PA: *Los primeros grupos de bailes que estaban en las Palmas Trini Borrul y Tony Mitchell. Y las primeras escenografías para de ballet en el Teatro Pérez Galdós fue de Tony Mitchell y todo su grupo, en el que nos encontramos nosotros. Mi padre hizo esa escenografía. Yo recuerdo el claro de luna donde mi padre hizo unas hojas caídas. La música, además, no era reproducida sino que con música en directo que dirigió don José Prieto.*

AM: *Luego llegó Gelu Barbu. Un hombre maravilloso, muriéndose en la miseria. Lorenzo Godoy fue su discípulo que se suicidó debido a una depresión un día antes de casarme. Gelu está en una clínica abandonado. Se le murió su pareja y se hundió en la miseria. Se enfermó de alzhéimer. Estuvo con nosotros comiendo en las Canteras y tenía un aspecto horrible. Ahora está en la Clínica Cajal sin dinero. Su escuela no ha sido estudiada.*

P: ***¿Qué ocurrió con Sergio Calvo en los sesenta? Porque tuvo una proyección pública bastante reducida.***

AM: *Los años sesenta fue un tiempo de dedicación plena a la familia, a Tejeda, sus fincas y a la construcción del Costa Canaria. Además de ello, también pintaba.*

Para la construcción del Costa Canaria se constituyó una sociedad formada entre Luis Calvo, Juan José Millares Bosch, el catalán del que no me acuerdo el nombre y mi padre.

PA: *Trabajaba en su construcción de noche y de día porque por la noche se dedicaba a la confección de un mural, que con el paso de los años lo rompieron y lo destrozaron.*

AM: *Fue etapa bastante dura. De mucho trabajo. Para pintar esos dos murales, mi padre tuvo que haber tenido un gran entusiasmo.*

PA: *Se llevó un gran disgustó cuando lo destrozaron. También había un mural de Pepe Dámaso que se cargaron.*

AM: *Trabajaron al mismo tiempo. Él tenía en un punto del hotel un gran mural. Y en el comedor estaba el otro de mi padre. Después de trabajar todo el día, dirigiendo a los obreros y diseñando, lo pintaba.*

Luego está la matada de Fuerteventura. Se hubiese montado… Recuperó el Castillo de Caleta de Fuste y construyó en el sur de la Isla. Mi padre no paró en ningún momento, pues, además, siempre estuvo pintando. Y en todo esto estaba mi madre detrás, que jamás le cuestionó y siempre le apoyó.

P: ***En los setenta se produce sus mayores éxitos teatrales de Sergio Calvo y ustedes hasta colaboran con él. Dos son los personajes claves en esta etapa de su padre: Alfredo Kraus y Orlando Hernández. ¿Qué me puede contar de esta época?***

AM: *No sé de dónde sacó tiempo.*

PA: *Los años setenta fue el momento de mayor proyección de mi padre.*

AM: *Tuvo un gran afecto por Alfredo Kraus. Tuvo varias veces cenando en casa, con su mujer. También le profesaba una gran admiración por su comportamiento en la ópera puesto que en este momento Kraus tuvo la gran crisis social con nuestros Amigos Canarios de la Ópera. Estos lo pusieron a parir por cuestiones económica. Mi padre como era un defensor de todo, no entendía como se le podía juzgar a una persona como Alfredo, pues con las óperas de los setenta había sido el último en cobrar y cobró lo que se podía pagar. Para él fue una grata experiencia volver a trabajar con Alfredo. Nunca tuvieron ningún problema. Es más él se descojonaba porque mi padre le marcó la directriz que cantara un brindis sobre una mesa y lo hizo.*

PA: *Este momento coincidió con la llegada de la democracia. Yo recuerdo a mi padre que cuando montó sus óperas, las estudiaba a fondo puesto que las adaptaba a las necesidades del montaje, cambiando el guión cuando fuera necesario o hablando con el director musical para que la música, por ejemplo, estuviera acorde a la iluminación. Es más no llegaba a cansar de todas las veces que repetía la obra musical en su proceso de estudio. Aunque confiaba mucho en su equipo.*

AM: *Mi padre tenía claro toda la composición, la luz, la entonación y la fuerza que quería dar a sus escenas. Mi padre era el responsable de la luminotécnica, de la escenografía y de la dirección. En ocasiones adaptaba cuestiones para que el dialogo con el público fuera más cercano. Tenía su técnica, recurriendo a decorados corpóreos.*

Y luego nos tocaba la parte dura. Pintar los pisos... Yo pinté muchos de los pisos de la ópera con Sergio Pérez Pradilla. Recuerdo muchos domingos irnos a trabajar. Tenemos fotos de esta época muy bonitas.

Yo recuerdo el día de los estrenos, dando las entradas y las salidas a los cantantes, y ver aquella curva llena de gente, que gritaban y aplaudían. Fue muy impresionante. Fueron un éxito que cogió de improvisto a los Amigos Canarios de la Ópera. Fue tal la envidia

que llegaron a decir que era imposible que en el espacio donde se representó hubiera una buena acústica. Ellos no tuvieron en cuenta la profesionalidad de mi padre y como tal, él sabía hacer las cosas. El escenario estaba hecho de tal manera que no se escapaba ningún sonido.

P: *¿Quién decidía la elección de los títulos?*

AM: *No lo sé, pero detrás de todo esto, y de quien se habla poco, es Antonio Izquierdo. Era amante de la música y fue uno de los promotores de estas óperas. Él llamó a mi padre porque se apreciaban mucho y le propuso a los hermanos Kraus para que participaran en estos montajes.*

PA: *A mí se me ocurre que estaban en función de Alfredo, que cantaba esas óperas.*

P: *¿Los hermanos Kraus facilitarían contactos de otros intérpretes?*

AM: *No lo tengo claro. No tengo mucha idea, creo que no. Sé que Alfredo y Cecilia Núñez no se conocían. Ella me llegó a decir que nunca había trabajado con un cantante que le ayudara tanto como él.*

El proyecto era de Izquierdo y mi padre. Tengo claro que musicalmente, la elección de los títulos, no eran de mi padre y puede que influyera Alfredo.

P: *¿Qué concepto escenográfico llegó a desarrollar?*

AM: *No apoyó en estas óperas los telones pintados, sino la corporeidad porque creía en el cuerpo y la realidad. Consideraba que cuanta más realidad había, podría estar más cercano a su visión de las cosas. Estaba muy seguro de lo que hacía. Era grandioso y pomposo en su sencillez.*

PA: *Supongo que también influiría la capacidad económica, aunque es cierto que iba por esa línea.*

AM: *Francisquita era muy sencilla porque en su solo cuerpo escenográfico se desarrollaba tres escenas. Incluso el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria puso todo el material y la mano de obra. No hubo grandes riquezas y creo que los únicos que cobraron fueron los grandes intérpretes. Creo que estos montajes no tenían una finalidad económica… Lo mismo que te digo que cobro, te digo que no lo hizo… Lo mismo sucedió cuando se quemaron las pinturas de Néstor y yo me enteré hace cinco años que mi padre las restauró, luego me olvidé y una señora que está haciendo la historia del Teatro del Pérez Galdós me lo recordó. La primera vez que los catalanes Els Joglars viniendo a Las Palmas se prendió fuego parte del telón y unas pinturas de Néstor. Y el alcalde inmediatamente llamó a mi padre que se subió a un andamio, observó el destrozó y lo arregló sin que nadie se enterara. Y cuando restauraron el Galdós me llamaron desde Barcelona porque estaban asombrados de lo que había hecho mi padre y querían conocerlo. Luego en 1979 se tuvo que acometer unas nuevas reformas en el Teatro Pérez Galdós en el que mi padre tampoco cobró nada y recibió simplemente una plaquita. Llegó arreglar la boca escenario y la electricidad y no tuvo ninguna trascendencia.*

Llegó a recoger el can de plata porque el oro era de Benito Pérez Galdós, al que admiraba también mucho.

P: *¿Qué relación mantuvo con Orlando Hernández?*

AM: *Con La Ventana nos topamos con la censura. Yo era ayudante técnico de sonido y mi hermana participó en escena. Nadie cobró nada.*

PA: *Yo era la muerta. En Madrid aparecieron los censores que pidieron que mostraran la escena de la muerte.*

AM: *La obra cuando llegó a Madrid no tenía un fin económico, fíjate que se montó en el ABC en la calle del Prado. Era un escenario muy pequeñito.*

P: *¿La escenario era de Sergio Calvo?*

AM: *Era una escenografía bastante moderna y minimalista. Es que La Ventana era un texto bastante revolucionario. Y con cuatro palos y la oscuridad se resolvió el montaje. Había muy poco decorado, más attrezzo y los actores se comunicaban a través de la luz, que no eran muchos.*

P: *En los ochentas tuvo lugar sus últimos montajes, ¿Por qué creen que se produjo esta situación?*

AM: *Porque no hay corriente de entendimiento y prefirió apartarse. Pensaba que su generación estaba perdida. Fallecen personajes con los que conectaba, como Sergio Pérez Parrilla. Su generación se iba perdiendo. Y aunque tenía cualidades para seguir, la nueva corriente veía las cosas desde otro punto de vista. Era otra época. Aunque lo intentó porque tuvo varios proyectos: el Proyecto del Pérez Galdós, el de las Alcaravaneras, el de Las Canteras… Hubo unos intereses que estaban por encima de él. Son proyectos dignos de estudiar.*

PA: *En sus últimos años, en su ocaso, comenzó a perder la vista y sufrió muchísimo. No podía leer, escribir o pintar. Tuvo una gran pesadumbre. Se dedicó a mi madre. Pero, a pesar de los años, su cabeza estaba muy amueblada, llegando en sus últimos años a reorganizar y clasificar todos sus archivos y obras en su intención de ser recordado y de facilitar una visión ordenada de su trayectoria.*

Documento 10. Encuentro con el artista Fernando Álamo. 5 de mayo de 2016

Empieza hablar Fernando Álamo: *En Tenerife estuvo EXUCA, que fue lo primero que yo hice, que era el Teatro Universitario de Canarias. Después de Sabas Martín, que tenía un grupo que no recuerdo como se llamaba. Creo que le hice algo, pero no lo recuerdo. Y después había un teatro estable en el Círculo de Bellas Artes.*

Pregunta: ***¿Por qué se enfrentó a la escenografía?***

Respuesta de Fernando Álamo: *Por un afán de experimentación. Lo primero que hice, si no recuerdo mal, fue El mendigo y el perro, de Bertolt Brecht con EXUCA y yo tendría en esa época 17 o 18 años como mucho. Estaba empezando bellas artes y pasó alguien del grupo por ahí que manifestó que necesitaban a alguien. Y ahí me metí yo. No era ni siquiera escenografía. Era un cacharro. Y después... hace tantoS añoS... Después hice algo para una bailarina venezolana, pero no recuerdo lo que hice, ni la más remota idea. No sé si pinté un telón o puse un objeto en escena.*

Luego EXUCA se disolvió y se montó un nuevo grupo MUNTU. Y con ellos hice algo porque estaba en medio de todo eso... Hicimos una cosa muy rara que se llamaba Enyorró. Era una semana africana que organizaba un profesor de La Laguna.

P: ***¿Antes hiciste Oratorio?***

F: *Exacto. Eso era lo de Sabas Martín. Pero tampoco me acuerdo ni sé lo que hice.*

P: ***Por lo que he podido documentarme, hay dos etapas en tu evolución escenográfica. La primera de Tenerife, comprendido entre 1970-1973, y la de Gran Canaria, entre 1983-1999.***

F: *Llego a vivir a Gran Canaria allá por el año 76 y 77. Estoy un mogollón de años sin hacer nada. Casi diez años. Hasta que me encuentro con Lorenzo Godoy, quien llevaba el Ballet Contemporáneo de Las Palmas.*

Lo que si me acuerdo, y del que conservo algún material, es que hicimos un ballet que se llamó David, el último. Desgraciadamente fue lo último que hice con Lorenzo porque se suicidó al cabo de unos meses. Yo creo que en menos en un año.

Al año siguiente hicimos el Homenaje a Lorenzo, del que también hay algo de material; aunque tampoco es la panacea porque antes no había móviles, ni cámara digitales ni leches. Lo habitual era que hicieran fotos del espectáculo que encargaba el propio ballet. Pero no hay fotos que registren el proceso creativo de los materiales previos que se realizaban.

Después realicé colaboraciones puntuales. Telones que me pedían. Pero no que tienen interés escenográfico.

Realizar un telón sin medios, como se podía hacer aquí era complicado. Primero por el espacio, porque un telón de fondo del Pérez Galdós tenía unos 10 metros de alto por 12 o 14 de ancho, sino recuerdo mal.

Lo que sí es cierto es que mi obra, no sé si por eso, como consecuencia de eso, o al revés, ha sido un tanto escenográfica, casi como funciona un ciclorama.

P: *¿Realizaste telones pintado o decorado corpóreo?*

F: *La primera vez sí. Con EXUCA recuerdo un puño enorme comunista y una campana que pedimos prestada a alguien que no recuerdo.*

P: *¿Leí que propusieron un escenario circular?*

F: *Sí, en esa época estaba de moda ¿Breta paper? y el teatro de calle. Era lo que funcionaba.*

Trabajé también con La Cuadra de Sevilla, pero a otro nivel puesto que no realicé escenografía. Fui con ellos de gira. Ellos tenían un espectáculo, Quejío, en el que coincidimos en intenciones. Ellos se llevaban los cuadros y en los vestíbulos de los teatros en los que actuaban, colocaban unos cuadros y colocaban encima. Eran los cuadros de esa exposición (señala el cartel de la exposición de Paso Alto de 1972).

La vez que más objetos metí... Esto fue David, el último. Ahí sí metí. Coloqué unas columnas de tul que simplemente tenían un foco arriba y se iluminaban. Lo bueno es que se podían mover. Tendrían aros de metal arriba y abajo, no lo recuerdo como estaba hecho. La escenografía de esta forma se basaba en cortinas retorcidsa, era muy de la época. Aquí la implicación que más me interesó era pode trabajar con alguien sin demasiados parámetros escénicos establecidos. Llegué a utilizar cuatro colchones pintados que colgué y bajaban en algún momento. Esos colchones estaban pintados, al igual que las mallas de Ángeles Burgo y de Lorenzo. Lo curioso era el traje del ballet, que eran trajes de calles, otros llevaban alas negras de plástico. Todo fue decidido en colaboración con Lorenzo. Nunca tuvimos problemas. De hecho, estábamos planeando otro montaje que nunca se realizó debido a su desaparición.

Esto ya es en su homenaje. Creo que pinté un mogollón de telones... Lo menos 7 u 8 telones más las capas que sacaban.

P: *¿Nada de esto se conserva?*

F: *Telones conservo yo. Dos o tres telones enormes que están doblados por lo enorme que son.*

Vas a tener suerte. Tengo algo de material. Aunque es muy esquemático. Puede tener más material el hermano de Lorenzo Godoy: Juan Godoy.

P: *¿No te puso ningún problema cambiar de expresión creativo?*

F: *Todo lo contrario. Mi tendencia habitual es hacer obra de gran formato. Y yo haciendo escenografía me encontraba encantado.*

Realmente, bocetos es muy raro que haga. Yo apunto dos ideas. Y lo que me interesa, lo realizo. Mi sistema de trabajo no tiene nada que ver por ejemplo con Néstor. No hago figurines. Directamente digo: <<pon un traje negro, cortas ahí y pones ahí>>. Yo no estaba con esas pamplinas. Porque no sueles tener tiempo ni presupuesto.

Este es El David. Yo lo que hago es poner ideas.

Según algunos historiadores, que me traen sin cuidado, en el año 1976 realicé la primera acción Body art en España. Lo que hacía era a través de una proyección de diapositivas de un sacrificio de vacas y me hacía cortes pequeños. Había una banda sonora. De esta idea viene algo del David. Son cuestiones que por tendencias recurres a ciertos elementos. Sobre todo, porque en el Ballet no hay una línea argumental fijada, salvo en el ballet clásico; pero no en el contemporáneo. Pero yo me encontré con Lorenzo que me permitió desarrollar lo que a mí me interesaba y que era que en el resultado final del montaje hubiera algo de coherencia.

Muchas ideas se cogieron, otras no (puede que porque yo era demasiado radical). Lorenzo era bastante receptivo. Me permitió recurrir a colchones recogidos de la basura.

La importancia que tuvo este trabajo, sobre todo en prensa, es que fue relativamente radical a lo que se estaba habituado. Lo normal era un telón recogido con dos nudos, dos boberías y tres palos para allá. Cuando planteas estas cosas, es decir, dos tíos casi en pelotas con unas alas negras, colchones que bajan, una especie de palio, etc. (ayudado de la música, y de otros elementos); se consideró realmente rompedor con lo que hasta ahora se había hecho en ballet en Gran Canaria.

Yo sigo dándole vuelta acabada esta historia porque era un mundo que me interesaba en cuanto que me aporta elementos con los que puedo trabajar que en una tela no haces. Doy rienda suelta a todos los disparates.

Tras la muerte de Lorenzo, se produce un período de incertidumbre de si su ballet iba a continuar o no. Era un tío carismático. Poco educado en el sentido clásico del ballet, pero con ideas arriesgadas. Y eso me interesaba. Por eso empezamos a preparar un nuevo espectáculo. Ya estaba hasta escogida la música.

Había toda una serie de limitaciones de las que yo era totalmente ajeno. Por ejemplo, no entendía porque ponían tanta música clásica. Porque yo lo que quería poner era los Rolling Stone, por ejemplo. Hasta que me explicaron que era por el tema de los royalties. Después en el propio medio teatral me encontré limitaciones. El tramoyista te dice que el telón tiene que bajar de una forma porque es la única que hay. No era lo mismo que cuando experimentaba en el Paraninfo de la ULL y nos dejaban hacer todo lo que quisiéramos.

P: ***No tuviste formación ¿Verdad?***

F: Efectivamente. Fue directamente experimentando con el medio. Es más, llegó un momento en que llevé las luces. No tenía ni puta idea. Te tenías que poner en manos de experiencia de los oficiales del teatro: los electricistas y tramoyistas. <<¿Cómo se puede bajar esto? Ponle no se qué...>> Yo decía: <<quiero un foco nítido aquí>>. Y me respondían: <<No, no. Tienes que jugar con el ciclorama y la luz ponerlo así>>. Al final me acercaba a lo que quería, pero no era profesional y no tenía esa formación.

P: ***¿De modo que la realidad técnica me limitaba?***

F: *Bueno, más que limitarme. Me ponían en mi sitio. Nunca lo entendía como limitación.*

Hombre, en el Homenaje, ya me lo curré más, aunque de la forma más clásica. Tenemos telones de fondo y tenemos vestuario. Porque el mundo de los bailarines era muy ensimismado en su propio lenguaje. Romper ese mundo era muy difícil. Ahora es distinto. No porque no haga nada, sino por lo que consumo en TV o en el Teatro.

Por ello en el Homenaje a Lorenzo me lo plantee a la forma más clásica; como no podía luchar contra el medio, iba a usarlo.

P: *¿Lei que Jose Gopar diseñó las invitaciones?*

F: *No, las hice yo.*

P: *Me enseña el programa de mano del Homenaje a Lorenzo Godoy (que me lo regala y me lo dedica al final del encuentro)*

F: *Mira, hay material aquí. En el Refugio, cedido por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, pinté los telones.*

Hice varios telones. Ese era del primer número. Se usó el mismo telón para las fotos del programa. Participé haciendo esos escudos, pintando las faldas y capas. Aunque pondrá el nombre de quien lo hizo, pero era el modista.

Pinté varios telones. El segundo fue unos telones pintados con barro. Daba una especie de solidez tremendo. Creo que era para Himno de Malher. Después de había una especie de plaza de toro, para la Vals de Ravel. Y tres o cuatro telones, dos eran de gasa, creo, y otro pintado de rojo, que creo que lo conservo. Estaban separados y los bailarines salían con las capas. Había humo. Recuerdo que subió el telón. Y el público empezó a aplaudir. Entonces el tramoyista del teatro, creo que se llamaba Agustín, me dijo: <<Estarás encantado. Es la primera vez que se levanta el telón y la gente aplaude>>. Pues sería por lo que era.

Pero era muy contundente el de la música de Malher porque era innovador por el material que se usaba y la sensación visual que producía. Y el de la vals, lo hice con las mantas que servían antes para envolver y transportar los plátanos. Daban la sensación de burladero, de una plaza de toro.

Utilicé mantas, barro, gasas, cañas y medias de las bailarinas para los escudos ...

P: *¿Tan tradicional no era?*

F: *Hombre, era tradicional en el sentido de la narración.*

P: *Pero es que la utilización del barro para una escenografía no era lo habitual.*

F: *Cierto, porque podría haber utilizado una pintura marrón. Hombre, eso era distinto puesto que implicaba la experimentación con materiales siempre me ha interesado. Realmente la escenografía de las nubes es el más tradicional. De aquí me inspiré (indica una reproducción que tiene en su libro).*

Porque mira estos ya son boceto del movimiento de escena. Porque yo me lo apuntaba todo. Mira de aquí salió la idea del David: Del David de Miguel Ángel. Aquí apunté ideas que iba anotando. Pinté los colchones a brochazos.

Mira aquí está la guía de luces. ¡Ni puta idea de lo que estaba haciendo! Aquí están las columnas como iban y los posibles movimientos que tenían. Yo me lo curraba mucho.

P: *¿Aunque no fueras un profesional de la escena, esto (señalo el libro) denota una preocupación?*

F: Eso sin duda. Con esas quería columnas funcionase casi desde un templo griego hasta unas palmeras. Pero claro…

P: *¿Todo este trabajo lo pagó la compañía?*

F: *Hombre claro. Eso no tuvo ningún tipo de interés.*

Yo me lo curraba mucho. No tenía una preocupación artística, puesto que era realizado sobre la marcha ya que era una guía para no olvidarme de las cosas y para poder dar las pautas a los electricistas, por ejemplo; porque si no, no salía nada.

Esto ya fue para el ballet que no se hizo. Aquí están los bocetos del siguiente montaje que íbamos hacer. La verdad que nunca más los he vuelto a ver ni leer. Todo era experimentando y estética que me interesaba. Estaba bastante avanzado, hasta la música ya estaba elegida. Lo planteaba corpóreo.

Aquí es el telón del cielo, los escudos… Esto ya es el homenaje. La entrada de las capas… Aquí son las primeras ideas. Las faldas… Hay más material de lo que yo pensaba. Yo me lo curraba mucho, parece que no… Pero sí.

P: *¿En el homenaje al final hiciste los elementos de la tierra?*

F: *Pues sí… El cielo era el aire, el barro la tierra, el rojo era el fuego, el agua era la música juegos artificios de Hamler.*

P: *Pero ¿qué tiene de tradicional todo esto?*

F: *Para mí lo es, coño; porque es un medio tradicional. Es como cuando yo presento mis cuadros en una exposición o una galería. Los coloco e ilumino bien.*

P: *¿Y con María Eulate?*

F: *Hice con María Eulate un o dos telones me parece porque mi hija iba a clase de ballet con ella. Me lo pidió y lo hice.*

P: *¿Pero era un trabajo hecho y derecho con beneficios?*

F: *No, no. Fue de forma altruista. Yo realmente no he cobrado por estas historias. Era experimentación. No sé si puede vivir aquí de la escenografía… Pero teníamos un buen escenógrafo, Ramón Sánchez Prats. Cuando lo conocí venía de Madrid. Además, casualmente vivía en una casa que era el Taller de Luján Pérez, en la calle Santa Bárbara, que llegó a pertenecer a la familia de mi mujer.*

P: ***¿Qué relación hay entre tu obra pictórica con la escenografía?***

F: *En el sentido en el que te permite expresarte… Yo cuando empecé a pintar hace más de cuarenta años, mi tendencia fue hacer cosas bestialmente grandes o cosas muy pequeñas. Lo formatos intermedios me dan un poco de … No de pavor. Pero sí me quedo en tierra de nadie. Es como si pretendes realizar un gran almuerzo en tu casa para recibir a tu familia o amigos y te quedas con el aperitivo o el postre. Para mí eso no es un banquete. Doscientos platos sí lo es.*

Llega un momento en que cuando me planteo una exposición en un museo, si hay producción, estoy encantado porque voy a poner los cuadros más grandes que encuentre en el taller. Porque yo lo hablo muchas veces con Caty, con mi mujer: <<Si me da un telele mañana, ¿Qué coños vas hacer con estos cuadros tan grandes de casi 5 metros?>> Porque no hay casa que lo aguante. Y le digo: <<córtalo a trozos y véndelos a cachos>>. Pero es la tendencia que a mí me absorbe. Ahora mismo tengo una exposición en Madrid y hay tres cuadros de ese tamaño (señala un formato de gran tamaño) y el resto son… El galerista me dice: <<vale, estupendo. Tráeme tres cuadros de esos. A lo mejor vendemos alguno>>. Pero la galería vive de su comercio. Por eso tengo que hacer unas mariconadas de ese tamaño (señala los formatos más pequeños). Los hago y no son ni peor ni mejor. Pero para mí el nivel físico de trabajo es muy importante. Enfrentarme a una tela de pequeño formato no me supone esfuerzo. Bueno sí, es me supone el doble de esfuerzo mental que enfrentarme a una gigantesca. Porque en una gigantesca vas a saco. En un telón de teatro vas a saco. Tienes, además, una ventaja: la iluminación. Si no te gusta una parte, la oscureces y resaltas otra con la luz. Esa es la ventaja que tiene el pintar un telón. Pero a su vez tiene también la posibilidad de implicarte físicamente. A mí me encanta coger la escoba y pintar. No es lo mismo pintar eso con un pincel pequeño que tirar un cacharro enorme de barro y pintar, moverte…

Te planteas una serie de problemas a lo que no estás acostumbrado, pero también te supone un reto y como tal un aprendizaje. Te hablo de antes. Los telones pintados ahora están ya caducos cuando se consiguen proyectar con luces en los edificios. No sé sabe lo que va a pasar. Realmente hay una parte interesante.

El aspecto físico de trabajar sobre la escenografía a mí me interesó muchísimo. También es verdad que eso lo descubrí cuando entré contacto con el teatro. Ha sido una parte más de mi trabajo, al igual que he trabajo la cerámica, la obra pública, el mural… Ha sido este riesgo lo que me ha movido a mí a trabajar porque si no me hubiera hecho banquero o médico. Por eso elegí esta profesión, porque hay algo que te motiva hacerlo… Lo último que hago es experimentar con chocolate. El experimentar me permite avanzar en mi propia creación. Lo único que no he querido después de cuarenta años… Si quisiera vender, repetiría el mismo esquema… Eso a mí me interesa porque tengo que comer. Pero necesito cambiar siempre. A veces parece que hay saltos, pero no; lo que ocurre es que Llegó a un tope y requiero cambiar y experimentar con otros materiales o medios. Quieras que no, siempre sale tu mano… No voy a pintar máscaras de carnaval, porque no me sale; como mínimo experimento con el material y eso ha sido una constante que siempre he hecho.

Los materiales en mi trabajo son importantes porque si trabajas con un material nuevo, lo problemas son nuevos, los riesgos son nuevos y los resultados son nuevos. Y esa parte para mí es muy importante, no por solo el resultado, sino el proceso mismo de trabajo. Podría repetir mismos esquemas y hacer siempre lo mismo, pero no podría alcanzar el beneficio íntimo ni poder que mi trabajo trascendiera a otra persona, algo fundamental entre los artistas, el despertar algo de satisfacción en otra persona, al menos eso.

La creación escenográfica para mí ha tenido un fin de experimental con lo que obtuve la posibilidad de adaptarme a espacios muy grandes. Ese concepto de espacio finalmente se traduce en mi obra. Porque estoy seguro que no pinto lo mismo después de haber hecho escenografía que antes de hacerla. Lo tengo claro. Determinó, además, cuando era más joven, en los años ochenta, ahora no tanto, que me planteara la obra como una narración en sí misma: desde el tío que está delante hasta el personaje de la obra y el fondo. Esto en concreto está en mi etapa de los ochenta de plataneras y ninfas de los años.

Documento 11. Encuentro con el artista Mario Antígono. 21 de octubre de 2016

Pregunta: He leído en la prensa que usted trabajo en Gelú Barbu en dos montajes en los setenta. ¿Qué me puede contar sobre ello?

Respuesta de Mario Antígono: *El primer montaje con el que trabajé con Gelu Barbu tenía de base las pinturas de Francis Bacon. Él empezó hacer representaciones muy parecidas en las formas y en el retorcimiento de ese pintor.*

P*: ¿Eso es en cuanto al movimiento de los bailarines?*

M: Sí, sí.

Pregunta: ***Pero a mí lo que me interesa que me cuente es su trabajo concreto con Gelu, pues por lo que he investigado usted se encargó del maquillaje y de la escenografía. ¿No?***

M: *En realidad, los chicos y las chicas preguntaban el maquillaje para la interpretación... El actor siempre tiene esa visión de que tiene que estar muy guapo. A mí me daba igual. Yo les sugería en cuanto a formas a través de libros donde él se inspiraba de esos retorcimientos posibles de las figuras.*

P: ***Entonces, ¿la idea de basarse en Bacon partió de usted o de Gelu?***

M: *A mí me gustaba mucho Bacon. Me parece… Mira, te voy a decir una cosa. La verdad: El tema es el pretexto. No puede haber escena que no tenga que ver con la música. Por ejemplo, Gelu tenía una música de Francis de Lei de la obra Bilitis quien dirigió fotógrafo David Hamilton… Como la escenografía daba a entender que había un enamoramiento entre chicas, aunque no era evidente. Era el amor desde el punto de vista del lesbianismo. Gelu se inspiró en la música de Lei. Él metía collage: una música detrás de otra. La intrahistoria de Bilitis que era poesía.*

P: ***Bilitis fue en el 79. Fue su segunda colaboración con Gelu.***

M: *Fue hace mucho tiempo…*

P: ***Si recuerdas, cuando empezaste a trabajar con Gelu se produjo la escisión con Godoy.***

M: *Eso fue una revolución. Todos los bailarines son muy divos. Si no los escogen para la representación…*

Gelu era como creador muy disciplinado. Era muy militar. No hemos tenido a alguien tan relevante como Gelu Barbu. No sé cómo el tiempo pasa y todo se pierde.

P: ***¿Cómo planteaste el espacio escénico?***

M: *Con diapositivas de obras de Francis Bacon. Estas imágenes sugerían la escenificación movimiento de los cuerpos. La música era bastante ruidosa, como muy… No cinematográfica. Era muy experimental. El éxito fue Bilitis. Una vez leí una crítica sobre la película Bilitis…* [Parón porque se pone a ver la televisión]

El vestuario para Bilitis se basaba en el mundo clásico como danzarinas griegas.

P: *¿Decidió usted el vestuario?*

M: *Todo lo que hice fue con la supervisión de Gelu Barbu. Yo fui un objeto para su deseo. Materializaba sus ideas.*

P: *¿Gelu hizo la película de Bilitis?*

M: *La película la hizo la Metro-Goldwyn-Mayer que no tiene nada que ver con Gelu. Él vio la película porque yo insistí que escuchara la música de Francis Lai.* [Parón y se pone a ver la televisión]

Todo es visual y yo te hablo desde la memoria ni siquiera las fotografías que pudieran haber podrían ayudarte porque captan momentos precisos. Qué pena…

P: *Me extraña que cuando estudiabas el espacio escénico no hicieras un boceto o distribuyeras cómo iba a ser aquél sobre un papel o creases una escenografías. No sé cómo planteabas tu visión desde tu cabeza hasta el escenario.*

M: *Era todo en función de la persona quien coreografía. Que en esta ocasión era Gelu. Él tenía un amigo personal que se pasaban la rosca. Lo que decía uno, el otro firme. Era un señor que tenía mucho poder en el ballet pero no era…*

P: *¿Llegaste a pintar telones?*

M: *No. Todo era muy primario porque no había dinero. No tocamos más de lo debido. No había creatividad para gastar. Simplificamos. De ahí que utilizáramos diapositivas.*

Qué pena no poder describir como veía yo.

Cuando las demás personas son tan cómplices, tu creación disminuye porque acaparan…

P: *¿Pero a quién te refieres?*

M: *Era el amigo, el que se murió. Su pareja de siempre. Era su sombra*

Documento 12. Entrevista al artista Manolo González. Realizada el 11 de enero de 2017

Buenos días, Manolo. Te pongo un poco en contexto el motivo de mi encuentro contigo: Estaba trabajando la escenografía de Ramón Sánchez Prats y cuando me documentaba sobre su trabajo para la obra No falteís esta noche, me topé con tu nombre y una escultura tuya en su propuesta escenográfica. Por ello me decidí escribirte a través de tu Página Web Oficial y gracias a tu contestación, supe que también habías realizado escenografías teatrales, lo que fue una sorpresa para mí. Normalmente son pintores los que tradicionalmente llevan a cabo escenografías. Muy pocos escultores se enfrentan a esta disciplina. Así que mi primera pregunta es: ¿Qué te llevó a ti a hacer escenografías teatrales?

Respuesta de Manolo González: *En No faltéis esta noche no realicé una escenografía, sino que mi obra fue un atrezzo de la misma. Fue una participación. Ramón me la pidió y no recuerdo ni el porqué.*

P: *¿El dibujo del programa de mano es tuyo o lo hizo un diseñador?*

M: *No, yo creo que es un dibujo digital sobre la escultura. La escultura viajó hacia Madrid y ahí se quedó en casa de un amigo en la que yo me hospedaba.*

P: *He consultado las críticas del montaje, apenas hablan del todo aparato escenográfico.*

M: Es que yo no hice escenografía en este caso. Ramón me pidió mi escultura.

P: *Por lo que he visto en las fotografías de la producción, el foco de atención de todo el montaje es tu escultura.*

M: *Es que se convirtió en la imagen de la obra. No creo que la obra se representase más. La escultura no se movió mucho. Años después Ramón me la volvió a pedir para un asunto de cabildo. Pero no era escenografía fue por afecto a Ramón por lo que accedí a participar porque estaba fuera de todo el contexto teatral.*

P: *¿Pero hiciste la escultura para este montaje?*

M: *La hice para la serie Hedoné que se expuso en el Centro Insular del Cabildo en 1995. Fue la primera exposición en la que saqué toda obra realizada totalmente en malla. Ya la había hecho por primera vez en el 93, donde saqué las primeras, que habían salido algo chuchurridas porque no me había hecho del todo con la técnica y el procedimiento. No tiene nada que ver cuando me planteé hacer la siguiente exposición de 1995, que eran todas de malla a tamaño real. Fue una exposición muy sonada.*

Y Ramón no sé por qué entendió la pieza para el espacio escénico de la obra que había diseñado. Quizás porque estaba el elemento de un personaje trascendente que estaba y no estaba en la obra. No recuerdo bien. No tengo una intervención específica en la escenografía, sino que es Ramón quien la tiene y me dice: "quiero esa escultura, ¿me la

prestas? Después de esta experiencia, sí que realicé escenografías teatrales. La primera en el montaje Comida, que dirigió Natalia Menéndez.

P: *¿Y qué te llevó hacer la escenografía?*

M: *Porque ella me la pidió. Conocí a Natalia en Madrid, en ARCO 99, me parece que fue. Había llevado una escultura muy espectacular. Yo estaba experimentando en aquella época con los Sátiros de Néstor. Hice un sátiro porque tiene una carga erótica y sexual muy manifiesta. Cuando hice la escultura parecía un Drag Queen y tuve crisis con ella. Pero fue muy espectacular. Si hubiera llegado a cobrar por las fotografías que realizaron de ella en el stand de ARCO, habríamos logrado costear toda nuestra participación.*

P: *¿Quién llevó la obra?*

M: *La llevó mi galería. La galería Saro León. Y Natalia la vio y se le ocurrió. Me lo propuso, me dio el texto de la obra Comida y lo leí. No tengo una copia del texto. Y es que he sido un desastre en lo que ha sido la catalogación fotográfica y documental de mi obra. No me preocupo de lo que hice ayer, sino de lo que hago ahora o mañana. Es cierto que ahora soy más consciente y hago fotografías. Pero en cuanto a mi trabajo en la escenografía he sido un desastre. Sé que tengo material de Comida pero no sé donde están. De La zapatera Prodigiosa, mi siguiente trabajo escenográfico, sí lo tengo más controlado.*

P: *¿Cómo planteaste la puesta en escena en Comida?*

M: *Tras leerme y estudiar el texto, me reuní varias veces con Natalia. Ella venía mucho por Las Palmas también por el tema de la representación de los primeros Don Juan en Vegueta. La primera reunión que tuve con ella me dijo: "Mira para hacer esto, me voy a Ikea". Ella es bastante directa y tengo una relación estupenda con ella. Y es que yo le planteé en un primer momento algo bastante convencional. No hice una escenografía siquiera, hice un decorado en realidad. Y hay una diferencia entre un decorado y una escenografía. Tras soltarme esa frase, me hizo que estudiáramos juntos el texto y tras ello me dijo: "y ahora vete a tu casa y mira a ver". Tarde un par de semanas, en una nueva reunión en Madrid llevé una propuesta que le gustó. Planteé tres elementos de orden escultórico y fue un fue un hallazgo para mí intervenir en este formato.*

P: *¿Por qué?*

M: *Porque cuando llego a Madrid tras haber entregado los materiales y vimos mi maqueta…*

P: *Entonces, ¿Y hiciste maquetas?*

M: *Era una maqueta bastante rudimentaria. Todavía tengo las tizas por ahí con las que las hice. Me servían como elementos poliédricos sin tener que estar construyendo mucho. Es que estaba en un entorno totalmente ajeno al mío y me manejé con mí a veces forma chapucera de resolver las cosas.*

P: *¿Por qué no tenías ninguna formación del medio teatral?*

M: *Nada, yo hacía escultura. Recuerdo que no sabía si mi propuesta iba a gustar o no a Natalia. Pero le gustó y le pareció interesante. Yo preparé todas las piezas. Era una pieza de malla muy de orden escultural y dos estructuras metálicas realizadas con formas de prismas. Fueron elementos muy complicados para las actrices porque llegaron a cortarse debido a las esquinas afiladas.*

P: *¿No tienes bocetos escenográficos sobre este trabajo?*

M: *Como tú me hablaste de esto, no me preocupé en buscártelo. A ver si lo localizo y te lo mando. Bueno, en total hice tres elementos. Uno muy ordenado y otro muy convulso y complicado, como una trinchera casi. Y después la gran figura del padre que era la no presencia en torno en el que se articulaba el discurso de la obra.*

Cuando llegué a Madrid, donde se estaba ensayando la obra, y vi la escenografía montada, quedé bastante sorprendido. Y es que todo se realizó aquí, en Las Palmas de Gran Canaria, y luego mandamos todo el material para la Península.

P: Entonces, ¿Tú estabas en el proceso de creación de la escenografía?

M: *Sí, yo hice lo que era el monstruo, era una especie de presencia o fantasma que podría funcionar también para un Don Giovanni. Estaba siempre oscura. Por tanto, eran tres elementos: atrás estaba esa presencia que estaba hecho en malla y los otros eran de estructura metálica conformados como primas.*

La obra se basaba en el conflicto de tres hermanas con el padre ausente y transcurría en la casa de una de ellas. Se mantuvo la misma escena durante toda la obra. Era una especie de catarsis o terapia de grupo. La obra se estrenó en Zaragoza, pero también estuvo en Madrid, en Las Palmas… Yo la monté en Madrid en el Bellas Artes. Bueno, yo no, la montaron ellos porque tenían el director de montaje.

P: Por lo que me cuentas, deduzco que planteaste el espacio escénico de una forma bastante escultórica y corpórea. Nada que ver con un telón pintado.

M: *Cierto. Según Natalia, mi primera propuesta parecía sacada del Ikea, pues le había propuesto un espacio domestico con su saloncito, su cocina, etc., para que los personajes y la trama se desarrollaran según las pautas del texto. Pero al final lo que hice fue una especie banco muy ordenado a través de varios prismas muy acerado y otro elemento bastante encrespado también con varios primas.*

P: *Entonces, ¿los materiales usados en la escenografía eran metales y mallas? Porque la imagen que me cuentas de tu trabajo es bastante abstracta.*

M: *Todo era muy abstracto.*

A continuación, con un lápiz y un folio en blanco Manolo González se dispuso a rediseñar a mano alzada el espacio escénico que planteó en 1999 y narra lo siguiente:

M: *Si mal no recuerdo era elementos que se componía de primas ubicados en distintas formas. Era todo muy sencillo. Había un elemento ordenado a través de primas que ellas usaban a modo de banco en el que se sentaban y se relacionaban. Luego estaba el otro*

elemento que era una especie de tumulto con las mismas piezas de primas, unos de metro y diez, otros de metro medio u ochenta centímetros, de 30 x 30 centímetros, no serían más, y se montó una especie de trinchera, volcán o montaña con un hueco en medio. Ellas subían y bajaban por dicho elemento. La verdad que me llevé una sorpresa y satisfacción, no con el trabajo que yo había planteado, sino con el fenómeno que se generó en torno a las piezas y los personajes de la trama.

Vuelve a realizar un nuevo rediseño en otro folio y me explica lo siguiente:

M: *Recuerdo que la escena se planteaba de la siguiente manea: esta es la caja escénica, aquí estaba el gran cabezón enorme con elementos fálicos presente, pues parece ser que el padre había violado a una de las hijas. El banco estaba aquí colocado. Y el tumulto aquí construido con piezas cruzadas haciendo ver que estaba realizado de una manera caótica y arbitraria, aunque estaba todo bastante pensado. Recuerdo que en ocasiones, las actrices tenían que subir esa montaña y era bastante peligroso, por lo que había que tener cuidado con las esquinas y puntas. Pero al final no hubo ningún accidente grave.*

P: ***¿Cómo era ese cabezón enorme?***

M: *Estaba colgada y construida en malla. Era una gran figura a modo de mascara puesto que era solo la representación de una cabeza. A mitad, en un momento oportuno de la obra, se iluminaba y aparecía. Era un momento bastante bestial. Siempre me recordó a El Holandés Errante. Era una especie aparición espectral que aparece y desaparece. Todo estaba iluminado por Emilio Camacho, profesor de la RESAD.*

La historia comenzaba a través de una conversación banal pero a medida que transcurría la misma comenzaba a formarse el follón y al final de la trama se llegaba un silencio sepulcral que producía una sensación bastante desagradable.

P: ***¿Tan solo había una única escena?***

M: *Sí, había mundo ordenado que era el banco en el que ellas comienzan y luego estaba el caos que era ese tumulto. Lo único que aparecía y desaparecía era ese cabezón a través de la iluminación. El espectador llegaba a ver en un principio la caja negra del escenario donde se ubicaba el orden, ese banco, y el caos, el tumulto.*

P: ***¿Al final este espacio escénico es bastante escultórico?***

M: *No, era muy plástico.*

P: ***Pero estaba acorde a tu especialidad artística, ¿No?***

M: *Sí, al final no había decorado sino elementos escultóricos que formaban parte del entorno en que iba a suceder la obra. Apenas había atrezzo, salvo algunas copas o botellas obtenidas tras visitar algunas tiendas o consumir vino en alguna cena. A mí lo que me fascinó y sorprendió fue cómo Natalia entendió las posibilidades de mi propuesta y lo convirtió en un espacio doméstico a través de esos elementos y del diálogo de los personajes; pues consiguió hacer a través de dos elementos constructivos, uno ordenado y otro caótico hechos con prismas metálicos, y de un elemento escultural, como era gran cabezón en malla, crear un espacio doméstico y un espacio infernal cuando aparecía*

dicha cabeza. Así que yo me quedé impactado con las posibilidades de mi trabajo en mano de los profesionales del medio teatral. Por eso fue cuando dije el hallazgo que supuso para mí de trabajar en este entorno que era totalmente ajeno.

P: *¿Tú también planteaste el vestuario de la obra?*

M*:* *No, yo no.*

P: *¿Qué pasó luego con todo este material tras el montaje?*

M: *Se quedó todo en Madrid. Además, no era mío. Era de la productora de la obra. La cabeza, si no me equivoco, la tiene el escenógrafo Alfonso Baraja en Madrid.*

P: *En el 2005, hiciste La zapatera prodigiosa de Lorca, ¿Qué te llevó hacer la escenografía para esta obra?*

M: *Me la pidió Quino Falero. Yo no soy el que el que voy a buscar este tipo de trabajo, sino que me lo han planteado. Y La Zapatera Prodigiosa la planteé menos abstractamente que Comida.*

Vamos al ordenador de Manolo González donde me enseña diseños realizados por ordenador del espacio escénico y fotografías del montaje. Me comenta lo siguiente:

M: *No subestimo para nada este trabajo. Siempre lo he considerado una intervención completamente ajena a lo mío. Por ello no está en mi currículo. Pero debería ponerlo en orden e incluirlo porque al fin y al cabo es una obra mía.*

La Zapatera Prodigiosa en el fondo era esto: Había un espacio doméstico que a través de una gran ventana y puerta daba a una plaza pública en el que coloqué un tubo blanco de plástico de vertical sobre una tarima que hacía las veces de suerte de obelisco, es decir, de un elemento referencial de un espacio público o de plaza. Se relacionaba lo público y lo privado. Luego también incluí cuatro módulos de celosías que se movían durante la obra según lo requiriese la trama y los personajes, pues parte de los amoríos transcurrían en ellos.

P: *De modo que no planteaste una escenográfica acorde al momento histórico de la obra.*

M: *El espacio que planteé no sirvió para identificar la época histórica.* Eso lo dio el vestuario.

La verdad es que es divertido. No he vuelto hacer más trabajos de este tipo. Pero es divertido ahora que lo pienso porque al final tienes que manejar elementos que sean funcionales, referenciales y estéticos. Funcionales para que la obra se pueda desarrollar y referenciales para que identifique algo.

En este caso, Quino introdujo mucho juego en torno a las celosías y las entradas y salidas de los personajes. También lo fue el comadreo en torno a la ventana vacía construida mediante una estructura con palos de madera. Había una puerta y una ventana perfectamente definidas. Tenían un dintel más para darle un mayor peso arquitectónico,

pero sin serlo puesto que al fin y al cabo estaban completamente vacías. Fue una escenografía que funcionó bastante bien pese a que fue bastante económica.

P: Había leído en la prensa de la época que la producción fue bastante cara…

M: *Puede ser que la escenografía no fuera un asunto primordial en la obra puesto que al final el decorado eran dos tarimas que hacían de espacio público, cuatro palos y cuatro celosías. No recuerdo cuánto costó porque yo no lo pagué. Esto era honorarios por diseño.*

P: ***Viendo las imágenes, veo que tu trabajo fue bastante conceptual y tiene un sentido abstracto también.***

M: *Sí, no hay nada de elementos de decoración. En este caso no hay ningún elemento escultórico. El espacio escenográfico de Comida era mucho más emocional que el de La Zapatera prodigiosa que era más aséptico.*

P: ***Las críticas teatrales, por lo general, dedican muy pocas líneas al espacio escenográfico. Y en esa obra en concreto, las críticas apenas dedican atención a tu trabajo. ¿Te preocupó ello en algún momento?***

M: *No, la verdad que no. Tengo un punto de vanidad, pero no en ese sentido. No peco de falsa modestia*

P: ***¿No te cierras a hacer alguna escenografía en el futuro?***

M: *No que va, no me cierro. Me apetecería muchísimo montar algo de Da Ponte, por ejemplo. Además, cuando se montó la Sociedad Wagneriana en Las Palmas y en Aula de Wagner, (en la que estaba Sonia Mauricio dirigiéndola y luego Guillermo García-Alcalde), me dijeron que me animara como trabajo prospectivo hacer una propuesta escénica de El anillo del nibelungo. Y estuve con Juan Mendoza trabajando en ello. En ellos seguí trabajando en la misma línea de Comida puesto que entendí como yo me acercaría a la creación del espacio escenográfico.*

Documento 13. Entrevista a Juan Godoy Barroso (hermano de Lorenzo Godoy). 13 de febrero de 2017

Buenos días Juan Godoy, como bien sabes que no se ha hecho ningún estudio científico sobre Lorenzo Godoy. Mi tesis doctoral versa sobre la relación pintores y teatro en Canarias. En la parte de danza, en Gran Canaria, la danza como tal comenzó a partir de los años cincuenta…

Respuesta de Juan Godoy: *Y el primer canario que destacó en la danza fue Lorenzo Godoy. La Historia de danza en Canaria comienza por esta época.*

Lorenzo nació en 1945 y su primer profesor de danza fue Gerardo Atienza. Antes se marchó a África, donde trabajó seis o sietes meses. Mi madre se volvió loca y lo hizo volver porque su estancia coincidió con la independencia de Argelia. Tras ello regresó a Gran Canaria, donde trabajó como escaparatista en Almacenes Cuadrado, una tienda de moda ubicada en Triana hasta hace unos veinte, al mismo tiempo que estaba en la Escuela del Maestro Atienza. De ahí se marchó en París.

Pregunta:*¿Estuvo mucho tiempo en París?*

J: *Estuvo un tiempo, sí. Más estuve yo. Él se vino en el año 1971 y se fue con Gelu Barbu.*

P: *¿Qué hacía en París?*

J: *Estudiaba en una escuela de danza y trabajaba al mismo tiempo en una de las grandes tiendas de París haciendo lo mismo: montaba los escaparates y maquillaba lo maniquíes. Él siempre tuvo metido el teatro metido en su ser.*

P: *¿Gerardo Atienza tenía una escuela como tal?*

J: *Sí, la tenía en la Casa Ford en frente en la Iglesia del Pino, en Las Palmas de Gran Canaria. También estaba Trini Borrull que impartía clásico español pero no admitía a chicos porque las madres de las alumnas quitaban a sus hijas de la escuela en el caso que lo hicieran. Yo conocí a Trini Borrull mucho antes de eso porque casó en la Iglesia de Agaete con un tal Mateo y yo le serví como monaguillo.*

Se vino Lorenzo en el 71, creo que fue. Pero siempre tuvo un píe allá, donde estaba yo. Yo me marché en París en 1965. Le tuve que parar el carro porque le decía a sus alumnos te vas a un curso de danza y te quedas en casa de mi hermano.

En Agaete tengo todo el material de mi hermano desde que llegó de nuevo y empezó a trabajar con Gelu Barbu hasta que se separó de él. El fotógrafo de él era Rojas Fariñas. Pero murió y su mujer también hace poco tiempo. Y me prestaron cinco películas en negativos con fotos de él. Las llevé a un laboratorio y me las pasaron a un pen drive. Y cuando alguien me las pide, se las dejo.

Aquí en Las Palmas solo le han puesto su nombre a una plaza, detrás de la casa en la que él vivió… Pero antes, cuando yo llegué de París, en 1997, tras casi treinta años,… Yo la última vez que lo vi fue en 1984, en París, antes de…

P: ***He tenido que hacer un análisis de la prensa sobre este asunto porque no existe ningún estudio sobre la danza en Canarias, algo que es tan importante en nuestra cultura…***

J: *Eso se valora ahora, en aquella época no le daban mucha importancia. La danza era símbolo de homosexualidad. Y el que salía de bailarín ya tenía un estigma puesto. No me explico como mi hermano se lanzó sin miedo al mundo de la danza. Mi hermano nunca le tuvo miedo a nada. Él se iba a Madrid a buscar sus funciones y se metía por los ministerios, así por las buenas. Cuando llevó su compañía a México, terminaron las actuaciones y una señora se negó a pagarle. Y él, ni corto ni perezoso, solicitó la ayuda del embajador de España y al día siguiente ya tuvo el cheque.*

P: ¿Y usted conoció a Monique Lancelot y a Eva Borg?

J: *Yo las conocí, conocí también a Nina Vyrouvoba, Edméé Redouin, Jocelyn Auriel y a Yura* Kniazeff, hijo de Vyrouvoba…

P: ¿A muchos se los trajo porque estaba preocupado por la pedagogía de la danza?

J: Él se trajo lo mejorcito que había en profesores. Aunque no todo el mundo estaba dispuesto a venir porque venir aquí era complicadísimo. *Nina Vyrouvoba vino varias a veces a Gran Canaria y en una de ellas dio algunas conferencias en la Casa de Colón. También trajo al hijo para dar clases aquí.*

P: ***Lorenzo, cuando creó su compañía, hacía danza contemporánea. Pero con Gelu hacía danza clásica, ¿no?***

J: *La libertad de movimientos lo llevó a cabo en su compañía. Antes practicaba danza clásica. Luego buscó su estilo. Los estudios eran de danzas clásicas, había muy pocas escuelas de baile moderno porque su base es la clásica. La base del contemporáneo es la danza clásica.*

P: ***Cuando se marcha en 74 a Barcelona al Festival de Sitges, se da cuenta que…***

J: *Su formación no estaba completa. Eso de Sitges estaba Nina Vyrouvoba. Él la llamaba mi reina y ella a él príncipe. Creo que estaban enamorados platónicamente el uno del otro. También trajo a una gran bailarina de la ópera de París: Jocelyn Auriel . No recuerdo en que año fue que había un curso de baile en Tenerife y cuando terminaron, se las trajo para aquí, tanto a Nina como ¿Yoseline?, quienes durmieron en mi departamento.*

¿Qué más le puedo decir de Lorenzo? Él siempre estuvo muy arraigado a su madre y a Agaete. Su ancla la echó aquí, en la Isla.

P: ***¿Tienes imágenes del montaje en Homenaje a Millares?***

J: *Yo no estaba aquí. Hay videos pero están en Beta. Él era muy amigo de Elvireta. Y un sobrino de ella bailó con él, Óscar Millares.*

A mí me costó muchísimo readaptarme a la ciudad cuando volví. Lorenzo y yo era completamente diferente. Nos queríamos, pero no podíamos estar juntos porque

discutíamos bastante. No vivimos juntos en París. Yo vivía en la Rue de Moscú en el número 17 y él en la misma calle pero en el número 48.

P: *Por lo que he podido leer, él podría haber transformado todo el panorama de la danza en Canarias.*

Se levanta. Va a una bolsa que tiene en el suelo y me entrega el proyecto que presentó al Gobierno de Canarias que presidía Jerónimo Saavedra y afirma:

J: *Lo intentó. Este es el proyecto que presentó al gobierno de Canarias, de la época de Jerónimo Saavedra. Los originales de Lancelot están en Agaete.*

P: *¿Este fue el proyecto que firmo con Trini?*

J: *Trini hizo un estudio, pero no presentó ningún proyecto. Este es el proyecto que Lorenzo presentó para crear la Escuela Oficinal de Danza de Canarias. Pero se murió de risa en la oficina de un funcionario mientras que Jerónimo Saavedra le hacía promesas. Le decía ya tengo el lugar, ya tengo el presupuesto. Pero se dio cuenta que todo era mentira.*

P: *Este dibujo es de Lancelot. Es el logo de la compañía.*

J: *Todo es de Lancelot. Con Eva Borg bailó en el Palacio de Congreso de Madrid en la primera Celestina adaptada en ballet de la Historia. Tengo en Agaete el diseño del vestuario que hizo Lancelot.*

P: *¿Tiene usted el traje?*

J: *Pasó algo muy raro porque cuando nosotros llorábamos su muerte en Agaete, alguien se encargó de saquear la escuela. Tengo de Lorenzo muy poca ropa. Alguien me puso sobre la pista que cuando nosotros estábamos en Agaete de que hubo dos personas que entraron a saquear la escuela cuando la policía quitó el precinto de la puesta.*

Muchos de sus alumnos tuvieron carrera posteriormente: en el ballet nacional, en Alemania, EEUU, etc. La verdad que cuando vacíanos la escuela tuvimos otro trauma. Uno de sus alumnos y un señor de La Caja de Ahorro me ayudaron. La Caja de Ahorros colaboró mucho con él. Un día me llaman de La Caja de Ahorro y me dicen: "esos decorados de Millares se lo están llevando y son de La Caja". Eran fotos de cuadros de Millares.

Todo el vestuario lo puse en un apartamento que teníamos en Madera y Corcho. Manolo Jiménez cada vez que venía me preguntaba dónde estaba el vestuario. Pero él sabía dónde estaba. Pues bueno, se metieron unos ratones ahí dentro… Luego me veía Manolo en la calle y se escabullía. No me enfrentaba. No tengo pruebas de nadie. Pero…

P: *El separarse de Gelu se consideró un bombazo en la sociedad isleña de Gran Canaria.*

J: *Destruyó a Gelu. Se replegó en sí mismo. Se hizo pequeñito. Siguió con su escuela…*

Tras la desaparición de Lorenzo, luego La Caja de Ahorro buscó a alguien para que siguiera con su Escuela. Manolo Jiménez, Raúl Cardenes y Heather Robertson dijeron que no. Y buscaron a alguien de fuera de la Isla: Anatoli Janowsky.

Lorenzo siempre rechazó trabajar para La Caja de Ahorros a cambio de un sueldo. Decía que un artista es libre, no trabaja para nadie, trabaja para el Arte. Aunque ellos le prestaron el local de la calle Terrero a cambio que hiciera propaganda de La caja e incluyera su logo en sus espectáculos. Les hacia publicidad a cambio del uso del local. Pero con Anatoli lo consiguieron.

P: *¿Qué me puede decir de Monique Lancelot?*

J: *Murió hace tiempo. Era mayor. Era pareja de Eva Borg.*

P: *¿Ellas intentaron con la compañía que crearon se convirtiera en una compañía nacional?*

J: *Lo mismo. El mismo caso. Mónica era muy simpática. Pero la gente aquí es mala. La llamaban la carromato. Ella ilustró la gramática de la danza que escribió Serge Lifar. Su obra está diseminada por todas partes. La vida de los artistas es muy dura. Además del figurín, tengo algunos dibujos de ella del estilo del logo de la compañía, incluso uno en una jarrita plateada realizada con cincel.*

Me enseña fotos de los negativos que le dejaron la familia. En una aparece Lorenzo fumando y afirma: *Fumaba como una chimenea.*

Documento 14. Entrevista al arquitecto Ángel Colomina. 1 de julio de 2017

Tras nuestra presentación y comentar nuestros objetivos, el arquitecto Ángel Colomina empieza nuestro encuentro con la siguiente afirmación:

Repuesta de Ángel Colomina: *En mi caso, yo no soy escenógrafo porque no fue mi profesión. Sin embargo, sí soy un gran aficionado a la música que ha visto muchas óperas y escenografías. Tengo mi criterio sobre lo que debe de ser o no una escenografía pero yo no soy escenógrafo porque ser escenógrafo es desarrollar una profesión como la copa de un pino, enormemente compleja y tiene que tener unos estudios distintos a los de arquitectura. Aunque no son incompatibles. Un arquitecto puede hacerse escenógrafo y un escenógrafo puede hacerse arquitecto.*

Yo lo que hice, no lo hice como escenógrafo sino como un arquitecto aficionado a la ópera como resultado de un momento de crisis económica de la asociación Amigos Canarios de la Opera de los que era muy amigo. Era imposible volver a los presupuestos de las óperas elegantísimas y estupendas de Capobianco; y el poco dinero que tenían permitía traer unos telones de Italia que entre su alquiler y coste del transporte… Pues podría ser un dinero que se podría utilizarse para lo que hice yo. Los telones que venían de otros teatros había que doblarlos o cortarlos porque no cabían en el Teatro Pérez Galdós al ser un teatro pequeñito.

Pregunta: ***Según he podido documentar, comenzaste hacer escenografías para ACO en 1988 y la última en 1994. En una primera etapa hiciste El trovador...***

A: *La primera de todas las que hice fue El trovador pero hice un montón. He trabajado con Constantino Jura, Iturri, Giampaolo Zennaro, Horacio Rodriguez Aragón, etc.*

P: ***Aunque estudio fundamentalmente la escenografía, en el caso de los Festivales de ACO a lo largo de su historia y su gestión, se puede comprobar que ha predominado la figura del cantante, ¿no crees?***

A: *Claro. En la evolución de la ópera, según yo he podido saber, su estrella ha sido siempre el cantante porque sin él no hay opera. Se dice que la ópera es un teatro cantado, un drama musical... Pero ha habido épocas en el que primaba la voz y llegaba a sobrar todo lo demás. Era la época belcantismo, donde el director estaba sometido a la diva o al divo. Luego fue evolucionando y se hicieron con el mando los directores de ópera. Entonces empezamos a ver montajes de otro tipo donde el cantante está sometido al director. Aquí empieza Wagner quien dice que las cosas son como él dice y a partir de ahí muchos siguen su ejemplo. Ello implica que el maestro de escena adquiera protagonismo donde lo importante no es solo lo sonoro sino también lo visual, ¿Por qué? Porque aparece la televisión, desaparece la radio y la juventud se educa visualmente. Y ahora tú ves un montaje operístico y se trata de un espectáculo visual que puede no tener nada que ver con el argumento ni la música.*

Yo no juzgo nada. Pero cuando el compositor pedía un jardín, había un jardín. Si había un palacio con un trono, había un palacio con un trono . Yo estoy a las órdenes del

compositor y del libreto. Esta es mi opinión. Muchos la consideraran retrograda... Pero bueno. En cualquier caso, la escenografía de no significar nada y ser un telón pintado en el belcantismo ha pasado a ser los esencial porque estamos en una era visual. Nos hemos convertidos en seres visores en vez de auditores. Eso se nota en las producciones.

P: *Entonces tu concepto a la hora de hacer escenografías es ser fiel al libreto, ¿no?*

A: *En mi caso, sí. Además, hubo ocasiones en las que yo no conocía al maestro de escena porque me encargaban las escenografías antes de saber quién iba a serlo. De modo que tenía que guiarme por el libreto, lógicamente. Luego, el maestro de escena lo veía bien o mal y se corregía si era necesario.*

Mi obra no se puede llamar escenográfica ni a mi escenógrafo. Era un juego o experimentación para resolver la situación de los escasos recursos económicos, escasos medios y una distancia enorme con respecto a Europa para traer los materiales que ACO sufría para celebrar los festivales.

P: *¿Fue rentable la realización de escenografías propias?*

A: *Pues mira, lo que está claro es que no perdimos dinero nunca. Por ejemplo, Aída costo 500.000 pesetas, menos que un alquiler; y lo que hice fueron cuatro columnas que las moví en todas las posiciones posibles ayudado por la iluminación. Luego, Turandot lo hice como un cuento recortable que fue baratísimo y quedo muy divertido porque parecía un cuento infantil.*

El móvil era poder cantar entre una escenografía más o menos fiel y fundamentalmente económica porque no teníamos un duro.

P: *¿Formaste parte de la administración de ACO?*

A: *No. Yo era muy amigo de toda la junta directiva. Pero no formé parte de los Amigos Canarios de la Ópera. Pero lo que les decía que entre lo que cuesta el transporte y el alquiler, por que no hacemos algo. Aunque no sea bueno.*

Tengo que decir que la persona que se puso en contacto conmigo para que yo intentara hacer algo fue Juan Cambreleg, en su momento presidente de ACO, quien me ofreció unas entradas para ver una ópera en Salzburgo. Antes de hacer escenografía, había estado en ciudades con teatros de gran peso y había asistido a espectáculos importantes, como Bayreuth, París, Londres, Nueva York, Budapest, etc. Yo he viajado para asistir a óperas y conciertos antes que comer cochinillo.

Paso una cosa muy curiosa, como Las Palmas de Gran Canaria, Oviedo, Bilbao o Palma de Mallorca tenían teatros iguales, Jorge Rubio y ACO empezaron a poner en contactos a estos teatros entre sí. La propuesta para ellos se basaba en que si un montaje costaba un millón y medio, por decir una cifra, en vez de pagarlo todo un solo teatro, se propuso que cada uno de ellos invirtiera para producir el mismo montaje. De este modo llegaron las coproducciones, como Los cuentos de Hoffmann, una coproducción entre Oviedo, Las Palmas de Gran Canaria y Palma de Mallorca; La bohème, entre Oviedo y Las Palmas de Gran Canaria.

De modo que pasamos de no tener ninguna producción propia a hacerlas y hasta a coproducir con otros teatros.

P: ***¿Cuál es tu preferencia escénica? ¿Los decorados corpóreos o los telones pintados?***

A: *Yo siempre preferí el espacio. A mí me gusta el espacio. Un telón pintado cuesta una fortuna. Por ejemplo, un árbol como el de Tristán e Isolda de Jean Pierre Ponnelle cuesta más que la catedral de Burgos. En mi caso, necesite representar un árbol para Norma y lo que hice fue mandar a un fotógrafo al campo para que retratara una encina y reprodujimos fotográficamente a tamaño natural sobre el escenario. Parecía un árbol dentro del teatro. En realidad es un telón porque está colgado del techo y era un papel fotográfico. Se trataba de una foto recortada de un árbol que para que no volase la pegamos sobre un tablero muy fino.*

Era mucho más barato hacer una fotografía a tamaño natural del árbol. Recurrimos a fotografías para Puritani y Sor Angelica, donde utilice una fotografia de una Madonna que realizo José María Trigueros que me ayudo en estas tareas fotográficas.

P: ***Entonces, ¿recurrías a los materiales en función de lo que fuera más económico?***

A: *Claro. Siempre teníamos que buscar la economía. En realidad, mi experiencia como arquitecto me ayudo bastante y sabia como falsear un estuco para que pareciera un mármol y costase la mitad.*

P: ***Observando las fotografías de tus montajes, por lo general predomina el decorado corpóreo…***

A: *Si. El telón pintado nunca predomino en mis montajes porque hay muy pocas personas que se dedique a pintar telones y, además, es muy caro. Después hay que cuidarlos mucho, aunque tienen una ventaja enorme debido a su fácil transporte porque los doblas y listo. Teníamos cicloramas donde jugábamos con las luces, que las alquilábamos porque no estábamos sobrados de focos.*

Realmente, en la escenografía el espacio es lo más importante. Como en arquitectura ocurre lo mismo, pues por eso un arquitecto puede aproximarse al mundo escénico. Normalmente hice corpóreos porque me gustaba que la escena fuera muy amplia. Una escenografía en definitiva es un problema espacial. Lo que pasa que en el teatro ocurre una cosa que no sucede en la arquitectura y es que tu puede meter el mundo en el escenario. Es meter lo enorme en lo pequeño. ¿Y cómo se hace? Pues a través de trucos escénicos: fuerzas perspectivas, iluminaciones, etc. Porque lo más importante del espacio es la luz. Tú apagas la luz y se acabó el espacio. De la misma manera, donde no hay nada, sin enciendes una linterna ya creas un espacio. Entonces, el espacio escénico se crea más con luz que con escenografía.

La base de toda la escenografía es que pueda ser bien iluminada porque solo la luz te produce espacio. Por ello, puedes tener un decorado corpóreo, que si lo iluminas de cinco maneras diferente, son cinco decorados diferentes. Pero si no lo iluminas, desaparece. Un mismo volumen puede ser varios espacios. De modo que la esencia de la escenografía es crear espacios ficticios mediante perspectivas e iluminaciones ya que se

trata de meter el mundo en un escenario de 200 metros cuadrados. Esto es una maravilla y muy divertido.

P: *Tú tienes un componente tradicional, que es seguir las indicaciones del libretista, pero luego recurriste a los decorados corpóreos y a la iluminación eléctrica.*

A: *Yo siempre fui un convencido del decorado corpóreo. Aunque tiene un inconveniente: como el espacio entero está desnudo con objetos en medio, la voz del cantante se pierde y tiene que ser un personaje que se dirija hacia delante a cantar. En la ópera, todo el escenario y escenografía es para ayudar a una voz. Entonces, a los cantantes les encanta las escenografías en caja, es decir, que tienen paredes y techo, porque la voz se oye mejor al proyectarse a toda la sala. Pero cuando haces una escenografía corpórea, ellos tienen la sensación de que la voz se va hacia todos los lados y tienden andar hacia el proscenio para proyectar.*

Los telones y las escenografías en cajas (donde se abren ventanitas y aparecen gente) les da seguridad. Pero los corpóreos sienten que la voz se va. Esto hay que tenerlo en cuenta en determinadas producciones y cantantes.

La verdad que para los festivales de ACO vinieron cantantes de primera fila.

P: ¿Simplemente te llamaron y entraste en ACO?

A: *Pues sí, me llamo Juan Cambreleng y me dijo tu podrías hacer escenografías para nosotros. Yo le respondí que no sabía pero lo podía intentar con una osadía horrorosa. Quizás no debí hacerlo nunca.*

Pero siempre creí en las producciones propias y que se creara y formara un taller estable en Canarias y que lo llegamos a tener, no recuerdo en donde, si en Gáldar o Telde, era una especia de nave industrial. Lo que yo haría sería hablar con la Escuela de Bellas Artes o la Escuela de Artes y Oficios para que se creara un Taller de Ópera y lo que cuesta las producciones, dárselos a ellos… Pero en Canarias, como en el resto de España, cuesta trabajar en equipo y puede que hasta existan algunos intereses económicos o políticos. No podemos pensar en utopías. Si hasta ahora ha sido así, seguramente seguirá haciendo así.

P: *Haces dos tipos de bocetos escenográficos: uno más artísticos y otros más técnicos…*

A: *Sí, tengo dibujos artísticos pero claro, luego hay que llevarlos al taller que se encarga de su construcción. Siempre hacia primero dibujos de lo que se iba a ver en escena y luego ya, como cuando haces una casa, los planos técnicos.*

P: *¿Cuál fue la producción de la que más te sientes orgulloso?*

A: De todo lo que hice, lo que más me gustó fue Turandot porque fue la más barata y la más eficaz y llamativa escénicamente. La concebí como un cuento infantil que empezada con un tela que se desenroscaba y que tenía escrito Turandot y terminaba con otra tela que ponía fin, como los cuentos. Eso costó cinco pesetas, es decir, no creo que llagara a las 500.000 pesetas. Aida, donde utilicé unas columnas que iban de aquí para allá, también

fue muy barata; pero se notaba más cartón. En Turandot, en realidad, utilizamos madera recortada y pintada que subía y bajaba con unos hilitos como si fuera un guiñol.

A partir de aquí me comenta algunas fotos del dossier de su trabajo escenográfico:

A: *También estoy muy contento con la solución del segundo acto de La bohème, recurrimos a una plataformas que cambiaban de posición y configuraban los espacios. Esta era una buhardilla. Recurrimos también a la fotografía en este montaje. En ese segundo acto, la calle era el exterior y el café era el interior. Este interior tenía una luz cálida y rosada y fuera había una luz fría y azul. Ello permitía sin fachada diferenciar los dos espacios. Este es el gran problema de esta ópera porque en muchos casos se recurre a una terraza en la calle pero no se puede estar en una mientras nieva. Utilizamos la madera en este montaje.*

Esta es Puritani (me enseña una foto) y todo esto eran espejos. Pero esto mismo dado la vuelta era esta otra cosa. Era un decorado movible con ruedas. Para este montaje compré unos negativos de obras de arte del Museo del Prado que yo amplié.

En Los cuentos de Hoffmann: primero la taberna, después Venecia y luego la pobre tuberculosa. Luego aquí tienes la disposición de cada barra, de por dónde subía y bajaba cada cosa. Estaba enumerado para que pudiera saberse como se colocaban. Utilizamos madera finita que subía y bajaba a modo de telón. Tenía dos plantas para dar sensación de espacio. Las bóvedas daba a entender que había techo.

Estos son los planos de Simón Bocanegra. En este caso lo importante era sugerir.

Para Aída hicimos cuatro columnas nada más. En realidad, no las podíamos sacar del escenario porque no cabían en ningún otro sitio. Para la marcha triunfal abrimos atrás del escenario en el que aparecía una gran cantidad de gente y un fondo tremendo. Fue muy divertido. Esta escalera, por detrás era la tumba. Era todo muy naif.

En Gianni Schicchi utilicé una fotografía aumentada de una Madonna del Museo del Prado. Estaba formado por cuatro trozos separados por cinco milímetros que desde lejos no se percibía. Cuando está acabando la ópera, enciendo una luz de cuarzo desde atrás que ilumina las rendija y da la sensación de que arde el cuadro.

La vida es breve es muy picassiano pero era nada: unos pórticos a distintas distancias dentro de un gran dramatismo de luz.

Documento 15. Entrevista al artista Pepe Dámaso. 31 de octubre de 2017

Pregunta: ***Si Néstor renovó la escenografía a principio del siglo XX, tú lo hiciste a partir de la década de los cincuenta cuando pusiste en escena Oir crecer a las palomas de Manuel Padormo en la Casa Rural de Agaete.***

Respuesta de Pepe Dámaso: *Sí, ahí estrené Oí crecer las palomas de Manolo Padorno que él renunció porque luego se puso en Las Palmas… Pero el estreno se hizo en Agaete y lo hice yo. Puse en el CAAM los bocetos originales.*

La pasión por el teatro me viene por Agaete que disfrutaba de una tradición de generaciones que hacían teatro, como Lucy Cabrera, la cantante, o Chano González, el bajo cantante… También es interesante decirte que me viene de mis experiencias de joven, casi de niño, que fueron clave no solo para mi formación teatral sino también artística de cosas que se hizo.

Porque no si sabes que se hizo de Alfonso Sastre, que soy amigo de él, La mordaza que hay cartel y yo tenía una tela. Luego está mi intervención en un Auto sacramental que se hizo que yo intervine y hacía de Rey Mago. Para ello desvalijé la casa de mi madre con las cortinas y las orlas para vestirme, que me hice hasta una cosa de unas aleas en los pelos. El texto creo está publicado en un libro de José Antonio sobre el faneque porque se trajo de Fuerteventura y recuerda un poco a Calderón de la Barca. Es un texto estupendo.

P: ***¿Cómo te planteaste enfrentarte al medio escénico? Porque al fin y al cabo es un medio totalmente distinto a la plástica.***

PD: *Porque me gustaba el teatro y alguien tenía que hacerlo. Era una necesidad, como luego hice cine. Está en ese concepto de arte total que yo siempre he creído sin planteármelo o cuestionármelo a priori. Simplemente por pura necesidad de expresión y siempre unido a un sentido plástico.*

No fui monaguillo, pero me viene a mí la relación con el teatro de la tradición teatral de las Iglesias donde se hacían los altares, se vestía los santos y se ponían flores a las vírgenes. *Hice para el belén de la Iglesia de Agaete, que se perdió, quizás por el cuarenta y nueve o cincuenta, un paisaje del Valle de Agaete y no el paisaje típico de Belén. Cubría todo el altar mayor. Pero se rompió y se perdió. Aunque está al boceto al óleo, pero no como boceto sino como cuadro. En cierta manera, está vinculado con lo que escuchaba desde niño de la referencia del Valle como un paraíso.*

P: ***En Oír crecer las palomas utilizaste la abstracción en la escenografía…***

PD: *Bueno, un expresionismo abstracto porque hay una simbología de los rascacielos de Nueva York ya que se desarrolla trama ahí. Es vanguardia porque ya en el programa pusimos una frase de Stravinsky.*

Yo me acuerdo que Pedro Lezcano y la gente iba decía que no se trataba tanto de la vanguardia que se hizo, sino que la gente de Agaete lo aceptara porque era pura vanguardia que se incluía en una mía exposición de arte abstracto.

P: *¿Fuiste consciente que a lo largo de todas tus producciones siempre utilizaste elementos no tradicionales sobre la escena?*

PD: *Sí, claro. Tras madurar y sobre todo con el bailarín Gelu Barbu… Yo tenía consciencia de las vanguardias porque había adquirido cierta formación; por ejemplo, había viajado a Nueva York con Cesar Manrique y había traído discos. Uno de ellos fue Momente de Stockhausen, que lo utilizamos en uno de los montajes en los que participé con Gelu Barbu.*

Gelu, listo, me cogió porque no tenía alumnos que supieran y se agarró a mí porque mis valores plásticos de vanguardia eran superiores a los de la danza. Eran unos espectáculos cojonudos superiores en cuanto a la puesta en escena.

Gelu conmigo no fue claro ni generoso que debía haber sido en su biografía. Pero ya murió y no me gustaría ser duro con respecto a eso. Pero yo le salvé todos los espectáculos que hubo y fue estupendo colaborar con él. Está la anécdota, que me recordó Lothar Siemens antes de morir, de cuando Gelu me tiró una silla. Era tremendo. Sin embargo, fui a Rumania porque se montó en la Ópera de Timosoara el ballet de Gelu Barbu Iguaya con música de Falcón Sanabria y decorados míos que se hicieron en grandes.

El decorado para Concierto de un Faycán era estupendo, sobre todo el boceto en el que había un ojo en neón grande. Existe una foto muy bonita con un bailarín. Incluí una serie de elementos hechos en madera debido a la falta de dinero y porque yo siempre reciclaba y utilizaba elementos pobres, algo que me viene del pop americano de Rauschenberg, y metía cosas. Llegué hasta en una ocasión a salir a escena con Gelu Barbu en Pájaros de días líquidos relacionado con las performances. Fue una experiencia que la disfruté con verdadera pasión y satisfacción. Además, que la uní siempre a como pintaba yo. Siempre era producto de mi estilo pictórico.

P: *¿Cómo planteaste la creación en cada caso? Porque Gelu cuenta que fue difícil llegar a acuerdos a la hora de crear debido a la fuerte personalidad entre ambos.*

PD: *Ni tanto ni tan poco. Yo era pura vanguardia y él no. Pero lo aceptó y nunca hubo problema desde la vanguardia, desde lo que yo proponía. Eran problemas a nivel de caracteres.*

P: *¿Creo que estás a la misma altura de otros escenógrafos peninsulares renovadores de tu misma generación, como Nieva o Burmann?*

PD: *Yo conocí a Nieva, cuando yo expuse en Madrid mis cosas de calaveras en La muerte puso huevos en la herida de Lorca, me pidió coger mis trapos en un montaje, pero no salió. Fue una pena. También conocí a José Luis Alonso e hice amistad con Alfonso de Sastre (tengo fotos con él, mantuve una pequeña correspondencia y le hice un retrato). Con otro con el que mantuve amistad fue Luis Escobar, que era amigo de Manrique y*

vivía al lado de él. Era propietario del Eslava, tradujo a Harold Pinter, hablamos muchos de teatro y conocí en su casa a George Cukor. Asimismo, trabé contacto con Nuria Espert y Víctor García, que hicieron Yerma en los setenta. Tengo cinco minutos en 16 mm la grabación en la que estoy con Nuria en la lona de Yerma y llegó a chuparme cuando trataron de subirla en el Teatro Pérez Galdós en uno de los ensayos. Con todo esto que te estoy contando de la gente de teatro que estuvo cerca de mí, demuestro que yo estaba en tú a tú con grandes personalidades del teatro del momento.

Yo tengo un concepto de la escena que está de acuerdo a todo lo que hacía antes. Toda la experiencia contemporánea que tengo de ver cosas, de viajar y de ver espectáculos, todo está dentro de los criterios que modestamente yo hacía con toda la pasión consiente y conceptualmente de mi modernidad.

P: *¿Participaste en el montaje de Doramas de Gelu Barbu?*

PD: *No, no participé. Salió en la prensa que iba a participar, pero al final no lo hice. Pero tengo los bocetos de escenografías que tenía pensado para el decorado.*

P: *¿Cómo viviste la separación entre Gelu y Lorenzo Godoy?*

PD: *Ahí tuve que tener mucho cuidado porque también era muy amigo de Lorenzo y estuve en medios y sin pleitos. Yo no intervine en nada. Sé que se es cruel porque una de las cosas que tuvo Lorenzo fue su manía persecutoria, entre ellos con Gelu. Hubo una lucha de poder entre ellos dos. Pero no me concierte.*

P: *Tengo entendido que vas a llevar a cabo un nuevo montaje basado en el texto Revolera de Celso Martín de Guzmán.*

PD: *Me mandó una carta en el que me decía que montara su texto La revolera. Fue esencial para ello el montaje que hice antes llamado Harimaguada que hice con la bailarina venezolana Gladys Alemán a partir de otro texto suyo. La propuesta del nuevo montaje vino del propio Celso porque a él le encantó esta primera experiencia.*

Vino recomendada por el embajador de Venezuela al presidente del Cabildo Matías Vega. Era bajita y era muy moderna. Gelu no era moderno porque venía de la Escuela de Rusia y Rumania. La modernidad se la di yo. Yo era pura vanguardia.

Luego está el mural en el Teatro de Gáldar que es mi gran obra. Ha marcado un hito en mi carrera. Se llamó La revolera en honor al texto de Celso. Yo rodé todo el proceso creativo. La paradoja de la vida es que él me propone su montaje antes y llamo al mural con su nombre. Fíjate que maravilla. El proyecto es muy interesante y es uno de los pocos compromisos que tengo antes de morir.

P: *¿Cómo te enfrentaste a la creación de la escenografía de la ópera de Otello para los Amigos Canarios de la ópera?*

PD: *Fue una de mis grandes aportaciones ya que fue verdadera vanguardia. Estuvo protagonizada por Mario de Mónaco. Era un divo y muy conservador porque, como Alfredo Kraus, no admitía la vanguardia en escena. Lo que hice fue colocar una serie de estructura metálicas propias de la construcción sobre la escena. Entraban o salían en*

escena según el elemento dramático. Fue un decorado que rompió todos los esquemas convencionales. Todavía no sé cómo me dejaron hacerlo ni como el propio Mónaco lo permitió. Recuerdo que llegó a protestar por un problema con los focos y hasta se llegó a suspender una función.

P: *¿Lo que iba a detrás de las estructuras era tuyo?*

PD: *Se pusieron cosas simbólicas del Renacimiento de Otello para que tuviera la parte clásica. Eran cosas del atrezzo del Teatro Pérez Galdós.*

P: *Cuando se montó la Estatua y el perro de Alberto Omar Walls en El Almacén, los actores estuvieron entre el público, ¿verdad?*

PD: *Sí, era verdadera vanguardia. Parece una especie de teatro experimental porque los actores eran sordomudos y apenas hablaban.*

P: *¿Nunca se llegó a estrenarse Ceremonia para un negro asesinado de Fernando Arrabal?*

PD: *Lo hice cuando Jesús Hernández Perera era rector de la Universidad de La Laguna. Se jugó el tipo Don Jesús, un ser maravilloso, porque, aunque no se estrenó oficialmente, se montó como ensayo general en el Paraninfo de la Universidad.*

P: *¿En Ceremonia para un negro asesino montaste un decorado corpóreo?*

PD: *Bueno, ahí saqué todo lo que estaba detrás: unos maniquíes, un reloj… Realicé un boceto estupendo donde tenía la idea. Pero luego a la hora de montarlo, muchas veces ocurre en escena que el decorado se enriquece y este fue uno de esos casos.*

P: *¿Tú crees que el escenario te sirvió en algún momento para difundir tu obra más allá de las salas exposición?*

PD: *No sé… Para mí va todo unido. No me planteé una diferencia tan grande. Yo me sentía igual de realizado cuando participaba en una obra de teatro como cuando pintaba un cuadro.*

P: *¿Qué prefieres más: los telones pintados o los decorados corpóreos?*

PD: *He sido vanguardista. Ser vanguardista implicaba romper los telones que se usaban. Como iba a permitir estar pintando cuando la vanguardia era romper los escenarios pintados…*

PD: *Pero tú fuiste ecléctico, utilizaste telones pintados y elementos de attrezzo no tradicionales.*

PD: *No había un concepto en mí de pintar telones. Aunque sí tuve conciencia de las vanguardias con un concepto desde humanismo.*

P: *¿Cómo fue tu participación en el homenaje de Mari Sánchez?*

PD:: *Realicé la cara de Mary de manera indigenista dividido en tres. Tengo el bocetito y lo realizaron de maravilla. Antes le hice un traje.*

P: ***¿Hiciste cine porque antes te habías enfrentado al teatro?***

PD: *Puede que venga… La valoración tan importante que hacen de mis películas a veces me angustia y en ocasiones pienso que se sobrepasan en dicha valoración. Todos los comisarios de mis grandes exposiciones lo primero que piden son mis películas … Yo creo que la valoración crítica tan interesante que ha habido de La umbría viene de mi experiencia teatral, por supuesto. Mi amor a Alonso Quesada viene porque yo leí La umbría como obra de teatro y siempre me pareció una maravilla. Que tuviera el detalle de acotar la acción teatral en Agaete me gustó mucho. Me fascinó su mundo expresionista teatral. Tanto que si yo hiciera de nuevo La umbría yo metería el perro que hablara.*

P*: ¿Llegaste a plantearte hacer Llanura?*

PD: *Sí. Y tengo fotos y el montaje escrito con el vestuario de parte del cuadro de Van Cleve de Agaete de personajes que hay por detrás. Son unos dibujos estupendos. Cojo dos cosas: una de Van Cleve y otra de la vestal que Victorio Macho diseñó para el monumento funerario de Tomas Morales. Tengo un cuaderno con la luz, la música… Se empezó a ensayar y todo. Pero no llegó a estrenarse.*

P: ***Lo que me cuentas del libro de Llanura, reprodujiste el mismo método de trabajo en el resto de los montajes en los que participarte.***

PD: *No, no. En ese caso lo escribí porque era una verdadera creación porque lo veía un poco como ciencia ficción y muy simbolista. Hay que ser creativo.*

P: ***¿Tú crees que tu faceta como escenógrafo es la que menos se ha tratado en el análisis de tu obra?***

PD: *Sí, pero como he vivido mucho y en esa vanguardia… Pero sí. Quien iba a decir que por ejemplo que Alfonso de la Torre descubriera mi exposición sin cuadros y que ahora se hace en el Pompidou, me enviara el catálogo y me dijera que yo debía estar ahí; y es que fue la primera exposición sin cuadros que se hizo en España. Y este descubrimiento él lo está llevando por ahí. Me gusta mucho que esa parcela del teatro, que te voy a agradecer mucho, que se ponga en esa tesitura ya que admiro a Néstor y me sirve para darme cuenta de lo que he sido.*

Por cierto, buscando otra cosa, me encontré los bocetos que hice, no el definitivo, unos ocho o diez, de lo de Néstor del gran polvo de El amor brujo que me los encontré ayer. Todo a bolígrafo. Son curiosos. Polvo, polvo. Se eligió otros. Tienen un gran erotismo porque sin erotismo no podemos vivir.

El teatro que hice es resultado de un fundamento porque leía teatro y que luego realicé con esa cosa que me dio naturaleza, de ese medio de expresión tan interesante, y que poco a poco lo fui haciendo en la medida que podía.

Documento 16. Relación de artistas plásticos y escenógrafos aparecidos en nuestro trabajo según su orden de aparición

1. Luis de la Cruz y Ríos.
2. Cirilo Truilhé Hernández.
3. Manuel Ponce de León.
4. Gumersindo Robayna Lazo.
5. Nicolás Álfaro y Brieva.
6. Manuel González Méndez.
7. Francisco Aguilar y Fuentes.
8. José Lorenzo Bello Espinosa.
9. Arturo Eusebi.
10. Manuel López Ruíz.
11. Benito Pérez Galdós.
12. Francisco Suárez León.
13. Carlos Luis Monzón Grondona.
14. Néstor Martín-Fernández de la Torre.
15. Nicolás Masseu y Matos.
16. Manuel Reyes Brito.
17. José Hurtado de Mendona.
18. Felo Monzón.
19. Santiago Santana.
20. Juan Ismael.
21. Juan Guillermo.
22. Cirilo Suárez.
23. Plácido Fleitas.
24. Sergio Calvo.
25. Rafaely.
26. Ulises Parada.
27. Pepe Dámaso.
28. Carlos Morón.
29. Emili Ferrer.
30. Jesús Arencibia.
31. Lola Massieu.
32. Mario Antígono.
33. Monique Lancelot.
34. Fernando Álamo.
35. Manolo Millares.
36. Mario Vanarelli.
37. Gianpaolo Zennaro.
38. Ángel Colomina.
39. Marie Claire Van Vuchelen.
40. Manolo González.
41. Ramón Sánchez Prats.
42. María Araujo.
43. Tatiana Hernández.
44. Paco Delgado.
45. Paola Torres.
46. Carlos Monzón.
47. Yaiza Pinillos.

Documento 17. Relación de espectáculos en los que participaron los artistas plásticos y escenógrafos incluidos en nuestra investigación

Capítulo 3. La situación de la escenografía en Canarias durante el siglo XIX

Drama lírico. 1858. Escenografía de Nicolás Álfaro, Francisco Aguilar y Fuentes, Gumersindo Robayna. y José Lorenzo Bello Espinosa. (Zarzuela)

Campanone. 1866. Escenografía de Nicolás Álfaro y Francisco Aguilar y Fuentes.

Zampa o la esposa de mármol. 1867. Escenografía de Gumersindo Robayna.

La almoneda del diablo. 1868-1869. Escenografía de Gumersindo Robayna.

Campanone. 1866. Escenografía de Nicolás Álfaro y de Francisco Aguilar y Fuentes.

Cádiz. 1892. Escenografía de Arturo Eusevi y Valladares. (Zarzuela)

La tempestad. 1892. Escenografía de Arturo Eusevi y Valladares.

La Gran Vía. 1894. Escenografía de Arturo Eusevi y Valladares.

Zarzuela de Madrid. 1907. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Los intereses creados. 1908. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Viaje de… primos. 1909. Escenografía de Manuel López Ruíz.

La calumniada. 1919. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Lo que estaba escrito. 1919. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Arrorró. 1919. Escenografía de Manuel López Ruíz.

La Prisionera. 1921. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Fiesta en la Aldea. 1926. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Ajijides. 1930. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Plataneras. 1933. Escenografía de Manuel López Ruíz.

Capítulo 4. La puesta en escena entre siglos: Los estudios escenográficos de Benito Pérez Galdós

Realidad. 1892. Plano escenográfico de Benito Pérez Galdós.

La loca de la casa. 1893. Estudios de escenografías de Benito Pérez Galdós.

Voluntad. 1895. Plano escenográfico de Benito Pérez Galdós.

Electra. 1901. Planos escenográficos de Benito Pérez Galdós.

Mariucha. 1903. Estudios y planos escenográficos de Benito Pérez Galdós.

El abuelo. 1904. Estudios de escenografías de Benito Pérez Galdós.

Amor y ciencia. 1905. Estudio de escenografía de Benito Pérez Galdós.

Zaragoza. 1908. Estudios de escenografías de Benito Pérez Galdós. .

Pedro Minio. 1908. Plano escenográfico de Benito Pérez Galdós.

Capítulo 5. Tradición y vanguardia en la escenografía grancanaria: 1900-1944

El ojito derecho. 1906. Escenografía de Francisco Suárez León.

Interior. 1907. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La cena en casa de Simón (*La casa de Bethnia*). 1910. Escenografía de Nicolás Massieu y Matos.

¡*Viva la vida!* 1910. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Canción de cuna. 1911. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Doña Clarines. 1912. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Abuela y nieta. 1912. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Lo que lleva el correo. 1912. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Mañana de Sol. 1912. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Los fiambres. 1912. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Sacrificios. 1913. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La intrusa. 1915. Escenografía de Manuel Reyes Brito.

La señorita se aburre. 1915. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

El amor brujo. 1915. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La maja. Figurines de de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

El patio azul. 1915. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

El Cuento de Barba Azul. 1915-1916. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Rosas de otoño. 1916. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

La intrusa. 1917. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

El rosal rojo. 1918. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

La Reina Mora. 1919. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

El fandango de candil. 1927. Escenografía y figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La Rebambaranda. 1927-1929. Escenografía José Hurtado de Mendoza.

El milagro de Anaquillé. 1927-1929. Escenografía José Hurtado de Mendoza.

Triana. 1929. Escenografías y figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

En el corazón de Sevilla-Cuadro flamenco. 1929. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Salomé. 1929. Figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

El aventurero. 1929. Figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Tic-Tac. 1930. Escenografía José Hurtado de Mendoza.

Homenaje del Círculo Mercantil al ilustre novelista hijo de Gran Canaria, gloria de las letras españolas, D. Benito Pérez Galdós. 1931. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

Concierto de Conchita Supervía. 1931. Figurines de Néstor Martín Fernández de la Torre.

Don Giovanni. 1931. Escenografía y figurines de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La zahorina. 1932. Escenografía de Felo Monzón.

Cavalleria rusticana. 1934. Escenografía de Felo Monzón. .

Arrorró. 1934. Escenografía de Juan Ismael.

Carnavalada. 1934. Escenografía de Juan Ismael.

Fiesta Regional. 1934. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Velada conmemorativa del 92 aniversario del nacimiento de Benito Pérez Galdós. 1935. Escenografía de Cirilo Suárez.

La muerte alegre. 1935. Escenografía José Hurtado de Mendoza.

La sirena varada. 1936. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Espectáculo patriótico. 1937. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Una noche romántica. 1937. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La verbena de la paloma. 1937. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

La Gran Fiesta Pascual de la Isla. 1938. Escenografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre.

El divino impaciente. 1938. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona y Sergio Calvo.

Tararí. 1938. Escenografía de Plácido Fleitas.

Arlequín, mancebo de botica. 1938. Escenografía de Plácido Fleitas. (Teatro)

Ti Pi Tin. 1939. Escenografía de Juan Guillermo.

¡Qué hombre tan simpático! 1939. Escenografía de Cirilo Suárez.

El genio alegre. 1940. Escenografía de Carlos Luis Monzón Grondona.

La bohéme. 1940. Escenografía de Santiago Santana. .

La zahorina. 1940. Escenografía de Santiago Santana y Plácido Fleitas.

El camino de los príncipes. 1940. Escenografía de Santiago Santana.

Como hormigas. 1940. Escenografía de Santiago Santana.

El gato y el canario. 1940. Escenografía de Cirilo Suárez.

Ven acá, vino tintillo. 1941. Escenografía de Santiago Santana.

¡Usted es Ortiz! 1941. Escenografía de Santiago Santana.

La Umbría. 1941. Escenografía de Felo Monzón.

Candilejas. 1943. ¡Usted es Ortiz! 1941. Escenografía de Santiago Santana y Plácido Fleitas.

¡Qué tiempos aquellos, D. Mario! 1943. Escenografía de Santiago Santana.

La Gran Verbena Regional. 1942. Escenografía de Santiago Santana.

El hombre que volvió. 1944. Escenografía de Juan Ismael.

Romeo y Julieta. 1947. Escenografía de Juan Ismael.

La del manojo de tollos. 1951. Escenografía de Santiago Santana.

Capítulo 6. El espacio escénico en Gran Canaria como campo de libre creación: 1938-1994

La Fiesta del Estudiante. 1936. Escenografía de Sergio Calvo.

La Fiesta del Libro. 1937. Escenografía de Sergio Calvo.

La Fiesta del Estudiante. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

La Reina Mora. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

Gigantes y Cabezudos. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

Molinos de Viento. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

Solico en el mundo. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

Una americana para dos. 1938. Escenografía de Sergio Calvo.

El enigma. 1939. Escenografía de Sergio Calvo.

La venganza de don Mendo. 1939. Escenografía de Sergio Calvo.

El alcalde de Zalamea. 1945. Escenografía de Sergio Calvo.

Varietés. 1946. Escenografía de Sergio Calvo.

Romancero del forastero y la novia. 1946. Escenografía de Sergio Calvo.

Misterio. 1943. Escenografía de Sergio Calvo.

Tirma. 1949. Escenografía de Sergio Calvo. (Teatro)

Fantasía Canaria. 1950. Escenografía de Sergio Calvo.

El señor Guarisayo. 1950. Escenografía de Sergio Calvo.

Al llegar la primavera. 1951. Escenografía de Sergio Calvo.

Lluvia de estrellas. 1951. Escenografía de Sergio Calvo.

Vacaciones con kodak. 1951. Escenografía de Carlos Morón.

Molinos de viento. 1955. Escenografía de Sergio Calvo.

Estampas de Navidad. 1953. Escenografía de Sergio Calvo. (Teatro)

Festival de Danza de Trini Borrull. 1954. Escenografías de Emili Ferrer y Santago Santana.

Oír crecer a las palomas. 1956. Escenografía de Pepe Dámaso.

Festival de Danza de Trini Borrull. 1956. Escenografías de Emili Ferrer y Santago Santana.

La ruleta del sur. 1957. Escenografía de Felo Monzón.

Encuentro con el final. 1957. Escenografía de Felo Monzón.

Festival de Danza de Trini Borrull. 1958. Escenografías de Emili Ferrer y Santago Santana.

Oír crecer a las palomas. 1959. Escenografía de Rafaely.

El parque cierra a las ocho. 1959. Escenografía de Pepe Dámaso.

El duendecillo Pif-Paf. 1960. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

El amor de los cuatro coroneles. 1960. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

Pif-Paf en el reino de la Bruja Topete. 1961. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

Pif-Paf y los tres talismanes. 1961. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

Festival de Danza de Trini Borrull. 1961. Escenografías de Emili Ferrer y Santago Santana.

El alcalde de Villarejo. 1962. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

Cena de matrimonios. 1962. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

La loca de la casa. 1962. Escenografía de Ulises Parada.

Como un sueño. 1962. Escenografía de Carlos Morón.

El barbero de Temisas. 1962. Escenografía de Carlos Morón.

Festival de Danza de Trini Borrull. 1962. Escenografías de Emili Ferrer y Santago Santana y figurines de Jesús Arencibia.

Tierra de Cuervos. 1963. Escenografía de Carlos Morón.

Gran temporada de ópera de cámara. 1964. Escenografía de Sergio Calvo. .

Después de la caída. 1965. Escenografía de Pepe Dámaso.

Y llovió en los arbejales. 1965. Escenografía de Carlos Morón.

Un tranvía llamado deseo. 1966. Escenografía de Rafaely y Ulises Parada.

El lindo don Diego. 1966. Escenografía de Ulises Parada.

La escandalosa. 1966. Escenografía de Carlos Morón.

Ballet Oeste Africano. 1966. Escenografía de Pepe Dámaso.

Germán o sábado de fiesta. 1967. Escenografía de Ulises Parada.

Silvestre. 1968. Escenografía de Sergio Calvo.

Silvestre. 1968. Escenografía de Carlos Morón.

Enrique IV. 1969. Escenografía de Carlos Morón.

Ceremonia para un negro asesinado. 1969. Escenografía de Pepe Dámaso.

I Puritani. 1969. Escenografías de Augusto Cardi y de Santiago Santana. .

El trovador. 1969. Escenografías de Augusto Cardi y de Santiago Santana. .

Lucia Lammermoor. 1969. Escenografías de Augusto Cardi y de Santiago Santana. .

Tosca. 1969. Escenografías de Augusto Cardi y de Santiago Santana. .

Doña Perfecta. 1970. Escenografía de Carlos Morón.

Prometeo y los hippies. 1970. Escenografía de Carlos Morón.

El mendigo y el perro. 1970. Escenografía de Fernando Álamo.

Kakilambé. 1970. Escenografía de Fernando Álamo.

Enyoró. 1970. Escenografía de Fernando Álamo.

Oratorio. 1970. Escenografía de Fernando Álamo.

Ballet Harimaguada. 1970. Escenografía y vestuario de Pepe Dámaso.

La ventana. 1971. Escenografía de Sergio Calvo.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu. 1971. Escenografía y vestuario de Lola Massieu.

Con los puños frente al sol. 1972. Escenografía de Sergio Calvo.

El encuentro. 1972. Escenografía de Sergio Calvo.

Festival de Danza de Trini Borrull. 1972. Escenografías de Emili Ferrer y figurines Jesús Arencibia.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *La reina verde, Las divinidades apasibles, La fiebre y la muerte* y *Ofrendas para los tiempos presentes.* 1972. Escenografía de Pepe Dámaso.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *El amor de las tres naranjas*, *Danzas rumanas*, *Tocata y fuga*, *Adaggieto* y *Momente*. 1972. Escenografía de Pepe Dámaso.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *Las flores del mal*. 1972. Escenografía de Pepe Dámaso.

Otello. 1972. Escenografía de Pepe Dámaso. .

Zarandajas. 1973. Escenografía de Sergio Calvo.

La estatua y el perro. 1973. Escenografía de Pepe Dámaso. (Teatro).

Poema Coral del Atlántico. 1973. Escenografía de Sergio Calvo.

Oratorio Menor de la Esperanza. 1973. Escenografía de Fernando Álamo.

Macbeth. 1975. Escenografía de Carl Toms.

María Estuardo. 1975. Escenografía de Mario Vanarelli.

Tosca. 1975. Escenografía de Mario Vanarelli.

Otello. 1975. Escenografía de Mario Vanarelli.

Los cuentos de Hoffmann. 1975. Escenografía de Mario Vanarelli.

Requiem. 1976. Escenografía de Mario Vanarelli.

Simón Bocanegra. 1976. Escenografía de Mario Vanarelli.

Ana Bolena. 1976. Escenografía de Mario Vanarelli.

La bohème. 1976. Escenografía de Mario Vanarelli.

Don Giovanni. 1976. Escenografía de Mario Vanarelli.

Así cantan los canarios. 1976. Escenografía de Sergio Calvo.

Marina. 1976. Escenografía de Sergio Calvo.

Doña Francisquita. 1977. Escenografía de Sergio Calvo.

El amor brujo. 1977. Escenografía de Manolo Millares

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu. 1978. Escenografía de Mario Antígono.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu. 1979. Escenografía de Mario Antígono.

Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Lorenzo Godoy. 1978. Escenografía de Monique Lancelot.

Lucia Lammermoor. 1978. Escenografía de Sergio Calvo.

Rigoletto. 1979. Escenografía de Sergio Calvo.

El hechizado. 1980. Escenografía de Sergio Calvo.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: Concierto para un Faycán. 1980. Escenografía de Pepe Dámaso.

El hombre que nunca fue. 1982. Escenografía de Carlos Morón, Luis Montull, José Gopar y Ubaldo Urquia.

Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Lorenzo Godoy: David, el último. 1983. Escenografía y vestuario de Fernando Álamo.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: Iguaya. 1986. Escenografía de Pepe Dámaso.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *Pájaros de días líquidos.* 1988. Escenografía de Pepe Dámaso. (

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *Miserere-Paraphrase.* 1994. Escenografía de Pepe Dámaso.

Ballet Contemporáneo de Las Palmas de Manolo Jiménez: Homenaje a Lorenzo Godoy. 1985. Escenografía y vestuario de Fernando Álamo.

El trovador. 1988. Escenografía de Ángel Colomina.

Simón Bocanegra. 1989. Escenografía de Ángel Colomina.

Aída. 1990. Escenografía de Ángel Colomina.

Norma. 1990. Escenografía de Ángel Colomina.

Suar Angelica. 1990. Escenografía de Ángel Colomina.

Gianni Schichi. 1990. Escenografía de Ángel Colomina.

Turandot. 1991. Escenografía de Ángel Colomina.

I Puritani. 1991. Escenografía de Ángel Colomina.

Un ballo in masquera. 1991. Escenografía de Ángel Colomina.

La vida es breve. 1992. Escenografía de Ángel Colomina.

La hora española. 1992. Escenografía de Ángel Colomina.

La bohème. 1993. Escenografía de Ángel Colomina.

Los cuentos de Hoffmann. 1994. Escenografía de Ángel Colomina.

Actuación de Mary Sánchez en la exposición antológica de Pepe Dámaso en el Castillo de la Luz. 1994. Figurín de Pepe Dámaso.

El trovador. 1999. Escenografía y vestuario de Marie Claire Van Vuchelen.

Romeo y Julieta. 1999. Escenografía y vestuario de Marie Claire Van Vuchelen.

Manon Lescaut. 1999. Escenografía y vestuario de Marie Claire Van Vuchelen.

El informe o el llanto por los caballos de Aquiles. 2007. Escenografía de Pepe Dámaso.

Mary, la más grande de Gran Canaria. 2007. Escenografía de Pepe Dámaso.

Ballet Las Palmas de Gelu Barbu: *El amor brujo.* 2012. Escenografía de Pepe Dámaso.

Noche de ánimas, Romeo y Julieta o el infortunio del amor. 2017. Escenografía de Pepe Dámaso.

Capítulo 7. Los pintores abandonan los escenarios: 1989-2005

Educando a Rita. 1982. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Juana del amor hermoso. 1983. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! 1983. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant. 1985. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Las damas del jueves. 1988. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Leticia o el perejil del amor. 1990. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Tú y yo somos tres. 1992. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Destino a Broadway. 1996. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Rebeldía. 1996. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

No faltéis esta noche. 1996. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

La sirena. 1989. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Cosi fan tutte. 1991. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

La favorita. 1992. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

El huésped del sevillano. 1995. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

La verbena de la paloma. 1994. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Don Giovanni. 1999. Escenografía de Ramón Sánchez Prats.

Comida. 1999. Escenografía de Manolo González.

La zapatera prodigiosa. 2005. Escenografía de Manolo González.

Documento 18. Recuento numérico de las intervenciones escenográficas llevabas a cabo por los artistas plásticos y escenógrafos incluidos en la investigación según el tipo de producción

Teatro	Espectáculos líricos (ópera y zarzuela)	Danza	Espectáculos musicales y revistas
113	55	32	13