

## **La puesta en valor del patrimonio artístico canario. El caso del fondo escenográfico y figurinista del Museo Néstor**

**Yavé Medina Arencibia**

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo dar a conocer la gran riqueza de escenografías y figurines, así como de otros documentos relacionados con la creación escénica, conservados en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, dedicado a la difusión de la figura de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938). Considerado uno de los más importantes artistas plásticos que participaron en la renovación escénica española durante el primer tercio del siglo XX, pretendemos ofrecer una visión sobre la catalogación e inventariado que llevamos a cabo durante nuestra estancia de investigación en dicho museo

**Palabras Clave:** Néstor Martín-Fernández de la Torre, patrimonio artístico, historia del arte canario, figurinismo, escenografía, renovación escénica

**Abstract:** The aim of this paper is to make known the set designs and costume designs, and other documents related to the stage creation, preserved in the Nestor Museum of Las Palmas de Gran Canaria. We pretend to offer the results about the catalogation and inventory that we carried out during our research stay in that museum.

**Key words:** Néstor Martín-Fernández de la Torre, artist patrimony, history of art in the Canary Island, cotume design, set design, scenic renovation

“La Historia del Arte nunca es una construcción totalmente cerrada, aunque las líneas maestras del conocimiento de un artista y su obra estén bien definidas. El descubrimiento de nuevos documentos que no se habían tenido presentes o la aparición de nuevas obras iluminan aspectos no tenidos en cuenta o nos ayudan a tener una visión más completa (...)”.<sup>1</sup>

## Introducción

Las palabras que encabezan el presente escrito son bastante acertadas a nuestro juicio, puesto que en el caso concreto de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938), figura central de este estudio, las líneas maestras de su conocimiento ya han sido trazadas por los investigadores que nos precedieron: Saro Alemán, Pedro Almeida y Rafael Santos Torroella<sup>2</sup>. Ellos son los responsables de evidenciar su vinculación con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, y de la variada trayectoria profesional que desarrolló; pues fue pintor, escenógrafo, dibujante, cartelista, diseñador de mobiliario y de joyas y hasta gestor cultural. Sin embargo, tras la obligatoria lectura de sus obras, llegamos a la determinación que todavía quedan aspectos de su quehacer artístico por aclarar y completar. Es por esa razón que, en el XXI Coloquio de Historia Canario Americana organizado por la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria<sup>3</sup>, presentamos un artículo donde justificamos por primera vez el papel de Néstor como un renovador de la escenografía española del primer tercio del siglo XX<sup>4</sup>. De este modo, y resaltada la fertilidad que todavía existe sobre nuestro artista, esta comunicación tiene como objeto proporcionar los resultados finales de la catalogación e inventario del fondo escenográfico y figurinista que llevamos a cabo en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, así como la presentación del conjunto de escenografías, figurines y estudios de los mismos, en su mayoría inéditos y desconocidos hasta el momento, de “El fandango de candil”. No obstante, antes conviene conocer el perfil escenográfico de Néstor.

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes, “Nuevas aportaciones sobre la labor artística de Manuel Ponce de León (1812-1880)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 62, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2016, p. 1.

<sup>2</sup> ALEMÁN, Saro, *Néstor. Un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife: Labris, 1987; ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Néstor (1887-1938). Un pintor cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987; SANTO TORROELLA, Rafael, *Néstor*, Barcelona: Espasa Calpe, 1978.

<sup>3</sup> En dicho evento hubo otra ponencia de este creador, de la historiadora Cristina Rodríguez Calero, que presentó la existencia de bocetos inéditos sobre su más famosa serie pictórica: “Poema del Atlántico”.

<sup>4</sup> 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 noventa. En ella el investigador lleva a cabo lo que podríamos considerar un primer esbozo de inventariado 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 Néstor en el ambiente escénico de esos años.

### **Néstor y su apuesta por la renovación escénica**

Adentrarnos en la biografía de este creador [Ilus. 1] supone, además de reconocer que su existencia fue una constante lucha por conseguir sobrevivir del arte, que su dedicación a la escenografía y el figurinismo teatral constituyó una de las facetas creativas que mayores beneficios y alegrías le proporcionaron, ya que le llevaron a convertirse en una de las figuras claves para conocer el proceso de renovación escénica que tuvo lugar en nuestro país durante la llamada Edad de Plata de la cultura española<sup>5</sup>. No pretendemos en este apartado ofrecer todos los montajes en que el canario colaboró, sino más bien destacar aquéllos que justifiquen su incursión en dicha órbita renovadora. Por tanto, conviene dividir su producción escenográfica en cuatro etapas, definidas por el lugar donde las realizó.

La vinculación entre Néstor y el mundo escénico parte de su propio seno familiar. Realmente no llegó a tener estudios académicos y aún hoy sufrimos de un cierto desconocimiento sobre la formación escénica que recibió. Probablemente fuera como consecuencia 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. Pese a ello, la primera etapa que establece el inicio de su carrera como escenógrafo se encuadran entre 1907-1913, a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral y literaria de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como fueron los Hermanos Millares y las distintas sociedades culturales capitalinas. Podríamos considerar la puesta en escena hecha para la obra “Interior”, de Maurice Maeterlink (1907, Teatro Pérez Galdós), como la primera que lleva a cabo de una forma profesional; a ella le siguieron “Los fiambres”, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau (1912, Teatro Pérez Galdós), y “Sacrificios”, de Jacinto Benavente (1913, Teatro Pérez Galdós).

Se trata de montajes resultados de la búsqueda artística y de conocimiento en el contexto del propio entorno vital. Lo que hace que llevara a cabo una puesta en escena muy ligada a la estética teatral que se venía desarrollando desde finales del XIX en buena parte del país. Ésta se caracterizó por una crisis que se gestó en todos los niveles. Por un lado, el predominio del atraso técnico en cuanto a la mecanización de las

---

<sup>5</sup> MEDINA ARENCIBIA, Yavé, “El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la Historia de la escenografía” en *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, 2016.

instalaciones del propio teatro<sup>6</sup>, que hizo que estuviéramos a la cola europea a la hora de incorporar las innovaciones técnicas producto de la revolución industrial y de las nuevas fuentes de energía. Por otro, el desarrollo de una escenografía basada en la pervivencia de un caduco realismo y naturalismo, caracterizada por el intento de imitar hasta el más mínimo detalle 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<sup>7</sup>.

Analizando las críticas vertidas en la prensa sobre estos primeros trabajos<sup>8</sup>, apreciamos ese intento de copiar la realidad sobre el escenario, como demuestra el hecho de utilizar mobiliario real en vez de *attrezzo* y de emplear toda una serie de detalles decorativos innecesarios. Pero, además, hay otros elementos que lo vinculan con las decoraciones propias de finales de dicho siglo, como son la preocupación por el rigor y 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<sup>9</sup>, como lo corroboran las fotografías y escenografías que han llegado hasta nosotros. Sin embargo, mientras que en “La intrusa” y “Los fiambres” realizó decoraciones pintadas, Néstor confeccionó en “Sacrificios” un decorado totalmente corpóreo. Lo que supone el inicio de la renovación escénica en su producción escenográfica ya que abandona la práctica de los telones pintados para crear un espacio en tres dimensiones. 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<sup>10</sup>.

Está claro que en el montaje aún persiste esa idea de mimesis de la realidad. Pero la novedad escénica es evidente al ser distinto a los anteriores. No sabemos hasta qué punto Néstor era consciente de estas teorías. Tampoco sería raro que las conociera porque había viajado previamente por distintos lugares de Europa, como Madrid, París o Londres, donde pudiera haber tenido contacto con ellas.

---

<sup>6</sup> PELÁEZ, Andrés, “Anotaciones a 150 años de escenografía para la Ópera en España” en VV.AA., *La Ópera en España. La puesta en escena 1750-1998*, Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, 1998, p. 23.

<sup>7</sup> MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid: CSIC, 2009, p. 32.

<sup>8</sup> ALMEIDA (1995), óp. cit., pp. 11 y 14; ANÓNIMO, “Un acontecimiento artístico: Los Doce” en *La Provincia*, 15-07-1913, p. 2.

<sup>9</sup> BRAVO, Isidre, *Escenografía operística. Maquetas y figurines*, Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, 1997, pp. 14 y 29.

<sup>10</sup> Reflexiones que encontramos en *La música y la puesta en escena* (1899) y *La obra de arte viviente* (1921), en el caso de Appia, y *El arte del teatro* (1905), en Gordon Craig.

Su escenografía para “El amor brujo” (1915, Teatro Lara), protagonizado por “Pastora Imperio”, con texto de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla, abre la segunda etapa de su evolución escenográfica. Encuadrada en el intervalo que transcurre en torno a 1915-1923, y en plena ciudad madrileña, esta producción concreta contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural de la capital de España. Asimismo, sirvió también para definir la concepción escénica que defendió desde entonces hasta el final de sus días. En 1915 publicó el texto “El traje en escena”<sup>11</sup>, donde reflexionó sobre toda una serie de ideas que lo convierten en uno de los promotores de la renovación escénica de nuestro país. En él defiende la interpretación de la obra escénica que se va a representar, según sus necesidades y sin seguir las acotaciones ya establecidas por el propio autor del texto. Es decir, apoya la ruptura del decorado realista e ilusionista en que estaba enclaustrado nuestro teatro. Obviamente estas ideas no fueron originales de él, sino que están intrínsecamente ligadas con el contexto de 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<sup>12</sup>.

En el caso español, esta renovación comenzó a experimentarse, con cierto retraso con respecto a Europa, a partir de 1916 coincidiendo con la llegada de los *Ballets Russes* de Serguéi Diaguilev<sup>13</sup>. En esta compañía trabajaron los más notables bailarines, coreógrafos, libretistas, músicos y escenógrafos del momento. Aunque lo que más nos interesa de ella es que desarrollaron un fenómeno que Denis Bablet trata ampliamente: la participación de pintores en el teatro a través del diseño de las escenografías y figurines de las obras que se iban a representar<sup>14</sup>. 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<sup>15</sup>. Por lo que su presencia ofreció la oportunidad a numerosos artistas y gentes del teatro a experimentar y

---

<sup>11</sup> MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Néstor, “El traje en escena” en *Summa*, 15/02/1916, pp. 28-32.

<sup>12</sup> Hablamos de la idea de *Gesamtkunstwerk*, en español, obra de arte total, basado en la colaboración de distintos agentes creativos para crear un espectáculo. Wagner redactó dos escritos fundamentales para entender este concepto: *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y Drama* (1851).

<sup>13</sup> Para profundizar en esta compañía, véase el catálogo de la exposición celebrada en Caixa Forum de Madrid, en 2012, bajo el título *Los Ballet Rusos de Diaguilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*.

<sup>14</sup> BABLET, Denis, “El pintor en el escenario”, *Cuadernos El Público*, 1987, 28, pp. 11-24.

<sup>15</sup> SÁNCHEZ, José Antonio, *La escena moderna. Manifiesto y textos de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 1999, p. 18.

estudiar nuevas posibilidades escénicas que pusieran fin a la crisis teatral que sufríamos e influyeron en la creación de nuevas compañías con concepciones creativas similares<sup>16</sup>.

De esta forma encontramos en Néstor paralelismos con los padres de la escena moderna y, al mismo tiempo, es otro pintor que participó en ese fenómeno. Teniendo en cuenta esto, podemos comprender la importancia de su producción escenográfica dentro del panorama escénico renovador que se dio en estos momentos en nuestro país<sup>17</sup>.

No podemos dejar pasar por alto que, aunque “El amor brujo” fuese el primer gran montaje teatral de Néstor y consiguiera el triunfo como escenógrafo, también participó en uno de los más sonados fracasos en la Historia de la renovación escénica española al romperse unos de los principios básicos de ésta: la armonía; debido al egoísmo de Martínez Sierra. A pesar de tal situación, este trabajo creativo constituye una de las primeras colaboraciones entre artistas en beneficio del teatro español y podría tomarse de punto de partida la misma fecha de su estreno como el inicio del arranque de la renovación escénica que se desarrolló en nuestro país, y no 1916 como se ha venido considerando hasta ahora<sup>18</sup>.

En cualquier caso, a partir de este momento, el elemento común de todas sus escenografías 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 moderna su puesta en escena porque al desarrollar lugares imaginados y sugestivos planta cara a la tradicional puesta en escena española que, como ya escribió Peláez, era lo que unía a todos aquellos que participaron en la renovación escénica<sup>19</sup>. Cada uno lo hizo a través de diversas fórmulas, pero todas ellas instauraron:

“(...) un procedimiento fundamental: la distorsión de la líneas y/o los colores. Tanto si era entendido como una deformación, estilización, esquematismo o síntesis, la distorsión acababa definitivamente con el *trompe-l'oeil* ilusionista del realismo. Una de las opciones distorsionadoras calaría más profundamente (el decorativismo) y otras de una forma más secundaria (el simbolismo, el expresionismo, las investigaciones de Appia

---

<sup>16</sup> MURGA (2009), óp. cit., p.p. 19-22.

<sup>17</sup> Así nuestro artista quedaría totalmente ligado a tres de los experimentos teatrales más importantes que se dieron en el primer tercio del siglo XX en España: “l’Escola Catalana d’Art Dramàtic” de Adrià Gual, “El Teatro de Arte” de Gregorio Martínez Sierra y el grupo universitario de teatro de Lorca “La Barraca”. Véase: PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático” en VV.AA., *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen Segundo. 1960-1985*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 212-213.

<sup>18</sup> MURGA (2009), óp. cit., pp. 10 y 37.

<sup>19</sup> PELÁEZ (1995), óp. cit., pp. 212-213.

y Craig) o incluso otras de una manera puramente anecdótica (el constructivismo, el surrealismo, el futurismo) (...)”<sup>20</sup>.

Estas fórmulas pretendían crear espacios dramáticos en el que no tuviera cabida una imitación exacta de la realidad sino espacios nuevos que, incluso, la negaran si fuera necesario, para demostrar que no suponía ninguna interferencia para la comprensión de los textos dramáticos<sup>21</sup>.

La tercera etapa de su trayectoria (1927-1931) está estrechamente ligada con su cooperación con los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé “La Argentina”, compañía que hunde sus raíces en la de Diaguilev y en el fenómeno de la españolada. Llevó a cabo los montajes de “El fandango de candil”, con música de Gustavo Durán y escrito por Cipriano Rivas Cherif, estrenado en 1927 en Alemania primero y luego en Roma y París; “Triana” (1929, Ópera Cómica de París), cuyo argumento y arreglos musicales fueron de Fernández Arbós basándose en “Iberia” de Isaac Albéniz; y la renovación de la puesta en escena de “El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco”, reestrenado en el Teatro de la Ópera Cómica de París en 1929<sup>22</sup>. Esta colaboración supuso uno de los mayores triunfos de la carrera de nuestro artista, permitiéndole establecerse en la capital parisina durante varios años y llevar a cabo uno de los trabajos más rompedores y cercanos a la vanguardia de toda su carrera artística, como veremos más detenidamente en el siguiente apartado.

Por otro lado, cabe destacar que Néstor fue, a partir de “El amor brujo”, junto con los diseños de vestuario que confeccionó para María Kousnezoff, Conchita Supervía y la propia “La Argentina”, uno de los pintores que enaltecieron y difundieron el tema de la españolada<sup>23</sup> sobre los escenarios internacionales mediante el uso un lenguaje moderno. Lo que demuestra una vez más su participación en la ruptura del decorado realista y naturalista, porque no representa grandes bosques de ensueño o castillos oscuros y misteriosos, sino patios andaluces, tabernas y otros espacios que no existían en la realidad como tal ya que eran resultado de la imaginación del artista y, a la vez, era la imagen estereotipada que se tenía en España por esos años en el extranjero<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> BRAVO (1997), óp. cit., p. 36.

<sup>21</sup> Ibídem, p. 37.

<sup>22</sup> En los primeros años de esta etapa ejecutó la decoración del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, que había sido reformado por su hermano, Miguel Martín-Fernández de la Torre.

<sup>23</sup> Recomendamos el catálogo de la exposición que el MNCARS celebró en 2008 con el título *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular* para ahondar sobre este interesante aspecto de nuestro pasado.

<sup>24</sup> Su participación en dicho fenómeno data desde 1905, aunque es desde 1909, después de un viaje a Londres, y establecido en Barcelona, cuando Néstor comenzó una producción plástica más estudiada y en serio, con una estética muy cercana a la de Anglada Camarada, Julio Romero de Torre e Ignacio Zuloaga.

Finalmente, entre 1934 y 1938, tiene lugar su última etapa coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor en su ciudad natal, donde continuó realizando trabajos escénicos y no puntuales intervenciones efímeras<sup>25</sup>. Nuevamente estuvo vinculado con las sociedades, principalmente la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre, auténticas promotoras de la dinamización de la cultura de la capital grancanaria en estos años. Participó en la puesta en escena de “La sirena varada”, de Alejandro Casona (1936, Teatro Pérez Galdós), “Una noche romántica”, espectáculo inspirado en la música de Chopin (1937, Teatro Pérez Galdós), “La verbena de la paloma”, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón (1937, Teatro Pérez Galdós), y las diferentes fiestas y espectáculos regionales (1934 y 1938, Teatro Pérez Galdós). Lo más destacable de este momento, donde continúa con la superación de la escenografía ochocentista, se encuentra en la petición del propio escenógrafo al público asistente de los palcos y plateas a la obra de “La verbena de la paloma” para que llevaran mantones de manila<sup>26</sup>. Lo que implica 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 (...)”<sup>27</sup>. Esta ruptura tendrá sus mayores logros y éxitos a partir de la década de los sesenta ayudada con el desarrollo de las *performances* y el *happening*, pero ya aquí tenemos un precedente y demuestra el carácter renovador de nuestro pintor que enlaza con la propia idea de Meyerhold de utilizar todos los recursos teatrales posibles para garantizar una mayor efectividad de comunicación con el público<sup>28</sup>.

Por último, y muy relacionado también con las *performances* y con lo que ya había hecho “La Argentina”, estaban sus grandes fiestas regionales asociadas al tipismo, proyecto que Néstor defendió en sus últimos años de vida y que consistió en la modernización de las tradiciones de la isla a través del folklore y de la vestimenta para el fomento del turismo. En ellas volvió a construir un decorado en tres dimensiones y presentó lo que sería la renovación del traje típico grancanario en espacios que él creía que definía el territorio de la isla. No obstante, la gran novedad de estos espectáculos, desde un punto de vista escénico, estriba en la utilización deliberada por parte de Néstor del escenario para difundir un proyecto; algo ya muy habitual entre los pintores que colaboraron con el teatro que sabían que sus ideas estéticas iban a llegar a más

---

<sup>25</sup> MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid: CSIC, 2012, p. 158.

<sup>26</sup> ANÓNIMO. “Esta noche en el Galdós: La Vervena de la Paloma” en *La Provincia*, 09/10/1937, p. 4.

<sup>27</sup> ALMEIDA (1995), *óp.cit.*, p. 62.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ (1999), *óp. cit.*, p. 36.



personas de esta forma que a través de una sala de exposición. De modo que con ellos demostró su conocimiento sobre el espacio escénico como principal medio y vehículo para difundir el fenómeno que promovía.

Por consiguiente, tras este breve análisis sobre su producción teatral, podemos afirmar que Néstor es un artista cuya aportación teórica y práctica en material teatral es indispensable para comprender la renovación que tuvo nuestro teatro durante las tres primeras décadas del siglo XX, ya que desarrolló una interpretación personal de la puesta en escena al no seguir a rajatabla las acotaciones de los dramaturgos, rompió con el decorado realista a través del uso de lenguajes artísticos renovadores, incluyó el fenómeno de la españolada en los espacios escénicos de gran parte de Europa, desarrolló decoraciones corpóreas en detrimento de los telones pintados, reconoció la importancia de la iluminación eléctrica y experimentó con la ruptura de la cuarta pared. Todo ello nos obliga a considerarlo fundamental en la Historia de la escenografía española.

### **El Museo Néstor y su colección de escenografías y figurines**

En el conjunto arquitectónico de El Pueblo Canario<sup>29</sup> se ubica el Museo Néstor<sup>30</sup>, donde se conserva el legado artístico más importante, tanto en cantidad como en calidad, del artista Néstor Martín-Fernández de la Torre, siendo su misión desde 1956, año de su apertura, difundir y conservar el legado y patrimonio del artista, donado por la familia Martín-Fernández de la Torre<sup>31</sup> y enriquecido con otras donaciones particulares y adquisiciones posteriores. Tres son los directores que esta institución ha contado a lo largo de su historia: Pedro Almeida Cabrera (1977-1999), Pedro Luis Rosales Pedrero (1999-2003) y Daniel Montesdeoca García-Sáenz, actualmente en el cargo desde 2003. En sus fondos se encuentra una importante colección de dibujos del artista, en su mayoría inéditos. El actual director ha comisariado sendas exposiciones donde ha evidenciado la riqueza de los mismos. En 2011, con el título *Néstor inédito. Colección de dibujos 1900-1937*, celebrado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife; y en el 2015 con *Néstor, un gran desconocido*, en el Real Casino de Tenerife. Tales

---

<sup>29</sup> Estrechamente relacionado con las teorías tipistas de Néstor, se trata de un espacio 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.

<sup>30</sup> Aunque está organizado a través de un patronato, actualmente se encuentra en trámites de convertirse en una fundación.

<sup>31</sup> En el documento de donación, datado el 9 de octubre de 1948, se determina que los propietarios actuales de la colección del museo es el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Una copia de este documento se conserva en los fondos de dicha pinacoteca.

celebraciones nos hicieron considerar que era necesario acercarnos a ellos para continuar nuestra investigación sobre la figura de Néstor como escenógrafo, puesto que podríamos argumentar que defendió su posición de escenógrafo como muy pocos lo hicieron durante las tres primera décadas del Novecientos y, al mismo tiempo, demostrar la importancia del patrimonio escenográfico y teatral que posee dicha institución.

Tras varios meses de estancia de investigación en la pinacoteca, confeccionamos una completa catalogación e inventariado de la colección teatral del Museo Néstor, hasta entonces inexistente, compuesta por escenografías, figurines, maquetas, programas de manos, fotografías, decorados y vestuario. En total, hemos documentado 140 escenografías y figurines, 38 fotografías, 20 trajes teatrales, 12 programas de mano y el decorado teatral correspondiente a “La verbena de la paloma”. A continuación añadimos una serie de gráficos [Ilus. 2 y 3] que nos ayudaran a desglosar y comprender estos resultados. Desde el punto de vista objetivo que nos permite la observación y el análisis de estos resultados<sup>32</sup>, podemos determinar que de los distintos trabajos escénicos que Néstor 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 es la que más peso tiene en cantidad de escenografías, figurines y bocetos en las colecciones del museo.

Por otro lado, además debemos de afirmar que de las ciento cuarenta escenografías, figurines y los estudios que hemos documentado, tan sólo 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<sup>33</sup>, pero no todas ellas han sido analizadas ni contextualizadas.

Repetimos que no es nuestra intención analizar en este momento toda la producción teatral de Néstor, pero si destacaremos que la obra de “El fandango de candil” es la que mayor cantidad de escenografías, figurines y estudios se conservan en los fondos del museo: 5 escenografías y estudios de escenografías<sup>34</sup> y 31 figurines y estudios de las mismas<sup>35</sup>. Aunque casi la mitad de ellos son inéditos, realmente no existe un estudio que reflexione hasta el momento sobre todo este conjunto que por primera vez aquí presentamos.

---

<sup>32</sup> Cabe destacar que cuando en ellos nos referimos a otros hacemos alusión a las maquetas “El cuento de Barba Azul”, a los retratos de Antonia Mercé y Conchita Supervía, a los estudios de peinados de Una noche romántica y los estudios de bailes de la compañía de “La Argentina” y de las danzas canarias.

<sup>33</sup> ALMEIDA (1995), *óp. cit.*, pp. 176-387.

<sup>34</sup> Uno de ellos se corresponde con un estudio de la iluminación y de la disposición del decorado, lo que de un modo práctico, Néstor queda nuevamente ligado a las preocupaciones sobre la iluminación de Appia y Gordon Craig.

<sup>35</sup> Además se conserva una fotografía y un par de programas de mano.

### La escenografía de Néstor para “El fandango de candil”

Pese a que Néstor sea un artista de corte simbolista e inscrito también en el modernismo y al *art déco*, estamos convencidos que se puede apreciar algún atisbo vanguardista en su obra escénica; y ésta se encuentra en los trabajos que llevó a cabo cuando vivía en París, correspondiente a la tercera etapa de su carrera escenográfica<sup>36</sup>, fundamentalmente en aquellas que elaboró para la compañía de ballet de la bailarina y coreógrafa Antonia Mercé<sup>37</sup>.

Tal consideración parte desde la misma génesis de creación de la compañía de danza, 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 Falla y decorado de Gustavo Bacarisas, la bailarina ya tenía conciencia que todos los elementos de sus montajes debían de ser creados por artistas genuinos. Sin embargo, su objetivo no era llevar a cabo una ruptura del pasado sino mostrar un espectáculo de apariencia moderna<sup>38</sup>.

Mas 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<sup>39</sup>. 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<sup>40</sup>. 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<sup>41</sup>. 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

<sup>36</sup> La más fructífera de su trayectoria escénica a nivel de encargos, esfuerzos y ganancias de toda la vida del artista, que le permitieron también la consecución de la tan ansiada armonía en el proceso creativo de los montajes escénicos que años antes había reivindicado.

<sup>37</sup> Para más información sobre esta figura recomendamos MURGA (2009), *óp.cit.*, pp.131-161.

<sup>38</sup> Como lo indica 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.

<sup>39</sup> ALMEIDA CABRERA (1995), *óp. cit.*, pp. 31-35.

<sup>40</sup> Carta enviada por Antonia Mercé a Néstor-Martín Fernández de la Torre, 27 de agosto de 1927. Consultado en ALMEIDA CABRERA (1995), *óp. cit.*, p. 128.

<sup>41</sup> BOWLT, John E., “León Bakst, Natalia Goncharova y Pablo Picasso”, en VV.AA., *Los Ballets rusos de Diaguilev (1909-1929). Cuando el arte baila con la música*, Madrid: Fundación La Caixa-Turner, 2011, p. 99.

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 el que se inspira Néstor para crear las escenografías de este primer encargo es “La posada de las ánimas” [Ilus. 4] que pintó Daniel Vázquez Díaz entre las fechas 1924-1925<sup>42</sup>. Esta alusión no es nueva, pues ya los investigadores Almeida y Murga<sup>43</sup> lo evidenciaron antes. Pero ninguno ha contextualizado esta obra, algo 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.

Vázquez Díaz fue un pintor que entre 1906 y 1918 estuvo en París y entró en contacto con parte de la órbita cubista del momento, llegando a asimilar también ciertos aspectos de la obra de Cezanne. Ello le valió, cuando en 1918 regresó a España y se asentó en Madrid, para convertirse en uno de los abanderados de la transformación del panorama artístico madrileño de la década de los veinte tras recibir nuevas influencias en el territorio peninsular<sup>44</sup>. Durante estos años su obra ha sido tildada por diversos investigadores como de neocubista, poscubista, cubismo temperado, mimesis constructiva o figuración geométrica<sup>45</sup>. Estas múltiples definiciones tienen lugar por la complejidad de definir el cubismo ya que no existió en ningún momento un estilo puro de este ismo, pues a lo largo de los años fue amoldándose a los distintos momentos, lugares y personalidades<sup>46</sup>. Ahora bien, lo interesante es saber que su obra se enmarca en el área de vanguardia de las tres primeras décadas del siglo XX y lo que nos interesa es la conclusión que sobre este artista llega Jaime Brihuela:

“(…) 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 geométrico-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

<sup>42</sup> VV.AA., *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 182.

<sup>43</sup> ALMEIDA (1995), *óp. cit.*, p. 31; MURGA (2012), *óp. cit.*, p. 153.

<sup>44</sup> Panorama éste donde colisionaron el arte académico predominante y los nuevos aires artísticos relacionados con el desarrollo del movimiento ultraísta y las formas cubistas exportadas desde París, según la gran parte de la Historiografía artística española. Aunque cabe destacar que algunos investigadores han considerado que este nuevo aire cubista del Madrid de los años veinte no es tal sino que es propio de una radicalización del *art déco*. Véase PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 394-400.

<sup>45</sup> BRIHUEGA, Jaime, “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*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 57.

<sup>46</sup> BOZAL, Valeriano, “El horizonte de la renovación plástica española o Hemisferio París”, en VV.AA., *La sociedad de artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp.33-45.

significativas que se integran en la presenta muestra: *Mujer en el campo* (1920), *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 (...)<sup>47</sup>.

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*”<sup>48</sup>, considerándose tal incursión como resultado del ambiente madrileño de la década de los veinte en el que Néstor estaba integrado al mantener relaciones intensas con algunos de los miembros de la Residencia de Estudiantes, como Gustavo Durán, que llegó a ser su pareja durante muchos años.

Por otro lado, y junto a ello, debemos de 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*<sup>49</sup>, 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<sup>50</sup>, que desarrollaron puestas en escenas cercanas al cubismo 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.

En las dos escenografías de este ballet que se conservan en el Museo Néstor<sup>51</sup>, no recurre a colores fríos, a diferencia del pintor onubense, sino a cálidos, creando un espacio irreconocible a través de estructuras arquitectónicas asimétricas<sup>52</sup> con

---

<sup>47</sup> BRIHUEGA (2005), óp. cit., p. 65.

<sup>48</sup> Tradicionalmente, el *art déco* ha sido el lenguaje con el que se ha identificado. Véase: ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Néstor. Biblioteca de artistas canarios*, Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, p.128.

<sup>49</sup> Estamos convencidos que acudió a algunas de las representaciones que tuvieron lugar en España.

<sup>50</sup> Cuyas aportaciones escénicas conocía perfectamente puesto que en su biblioteca se halla un libro sobre teatro ruso donde se ilustran muchas de sus trabajos escénicos. Se trata de *Das russische theater*, escrito por Joseph Gregor y René Fülöp-Miller en 1928.

<sup>51</sup> Que representan el interior de una taberna por razones del libreto: la trama transcurre en una taberna del Madrid de 1850 y es la típica historia enredos, celos y situaciones embarazosas.

<sup>52</sup> Ésta asimetría se ha querido ver también como una dramatización o perspectiva expresionista. Véase ALMEIDA (1995), óp. cit., p. 47; MURGA (2012), óp. cit., p. 153.

perspectivas en picado y contrapicado que lo vinculan más con la arquitectura del Movimiento Moderno que a Léon Bakst<sup>53</sup>. En cuanto a los nueve figurines, que podríamos calificarlos 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”<sup>54</sup>, 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<sup>55</sup>. Lo que nos sigue justificando su inclusión en esa definición de Brihuega.

Ahora bien, en los veintidós estudios de figurines que hemos inventariado de esta obra podemos 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”) apreciamos como nuestro artista dudó al llevar a cabo una doble representación de cada una, donde en unos predominan 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 [Iluss. 5 y 6]. Al final acabaría por imponerse el compromiso antes que sus gustos, como podemos apreciar en los figurines y las fotografías.

Cabe destacar que los figurines masculinos y sus estudios son muchos más sencillos en su ejecución, aunque hay algunos motivos decorativos geométricos en sus ropas, predominando un sentido más práctico y menos controvertido a la hora de definirlos en comparación con sus compañeras femeninas de reparto, llegando incluso a tener un carácter caricaturesco, como en el caso del figurín de “Don Lindoro” o los quijotescos alguaciles<sup>56</sup>.

### Conclusiones

En definitiva, es inevitable seguir reafirmandonos en la relevancia de la figura de Néstor, quien realizó toda una serie de acciones escénicas, en colaboración con importantes agentes creativos, como Manuel de Falla, “La Argentina”, Gregorio

---

<sup>53</sup> ALMEIDA (1995), óp. cit., p. 36.

<sup>54</sup> Probablemente uno de los trajes más conocidos de Antonia Mercé que sirvió de imagen promocional de la exposición que se celebró en el MNCARS, en 2008, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*.

<sup>55</sup> Véase nota 51.

<sup>56</sup> MONTESDEOCA, Daniel, *Néstor Inédito. Colección de dibujos 1900-1937*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2011, p. 28.

Martínez Sierra o Cipriano Rivas Cherif, que lo hacen indispensable para conocer la renovación escenográfica que se experimentó en España durante las tres primeras décadas del siglo pasado.

Por otro lado, es cierto que en un intento de reforzar su carrera como pintor, Néstor declaró públicamente su negación de realizar nuevos trabajos escenográficos<sup>57</sup>, pese a que en ese momento su triunfo y éxito se debía precisamente a su dedicación a este campo. Pero ello debe de entenderse como una estrategia publicitaria, ya que muy pocos artistas ofrecían la calidad de obras de arte a sus trabajos de escenografía y figurinismo como él lo hizo en vida al incluirlos en sus exposiciones temporales<sup>58</sup> y atesorarlos hasta su muerte. No cabe duda que esta actitud ha hecho posible conocer toda su producción escénica, permitiendo, de igual modo, que el Museo Néstor disponga de una de las mejores colecciones europeas sobre este tipo de arte que se conservan de un artista de principios del siglo XX, como se puede comprobar en la catalogación e inventariado que llevamos a cabo.

En este sentido, y para acabar, esperamos que con la nueva e inédita reflexión sobre la obra concreta de “El fandango de candil”, pongamos en evidencia que una reordenada y adecuada catalogación e inventariado de los archivos de cualquier institución, favorece el acercamiento a una visión más completa sobre distintos hechos y artistas del pasado, ya que de lo contrario se continua con las constantes y manidas repeticiones de ideas que no permiten la revaloración, divulgación y difusión que requiere nuestro patrimonio artístico.

---

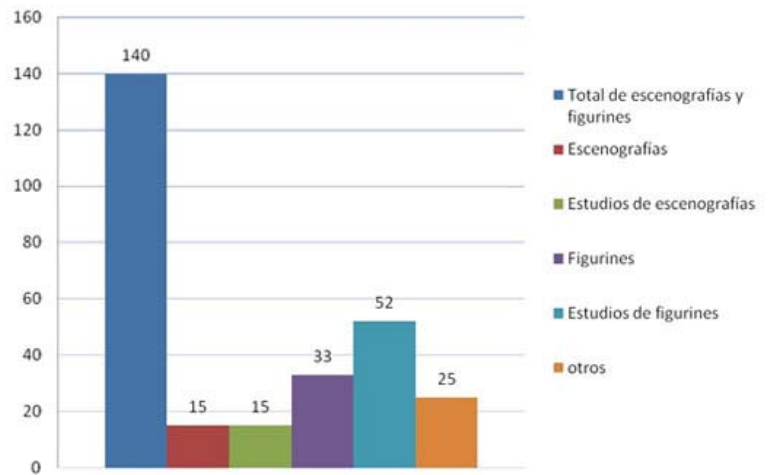
<sup>57</sup> ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Néstor (1887-1938). Un pintor cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987, p. 1930.

<sup>58</sup> Nos referimos a las exposiciones que celebras en París en las galerías *Charpentier* y *Figaro*, en 1930 y 1931, respectivamente, en cuyos catálogos, consultados en los fondos del Museo Néstor, se mencionan las escenografías y figurines que se expusieron en ellas.

## ILUSTRACIONES

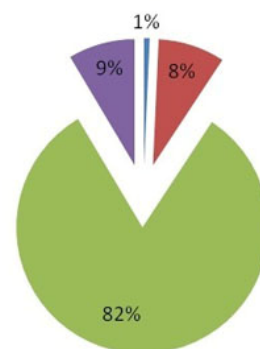


Ilus. 1. Néstor Martín-Fernández de la Torre, 1912, Fondo Museo Néstor



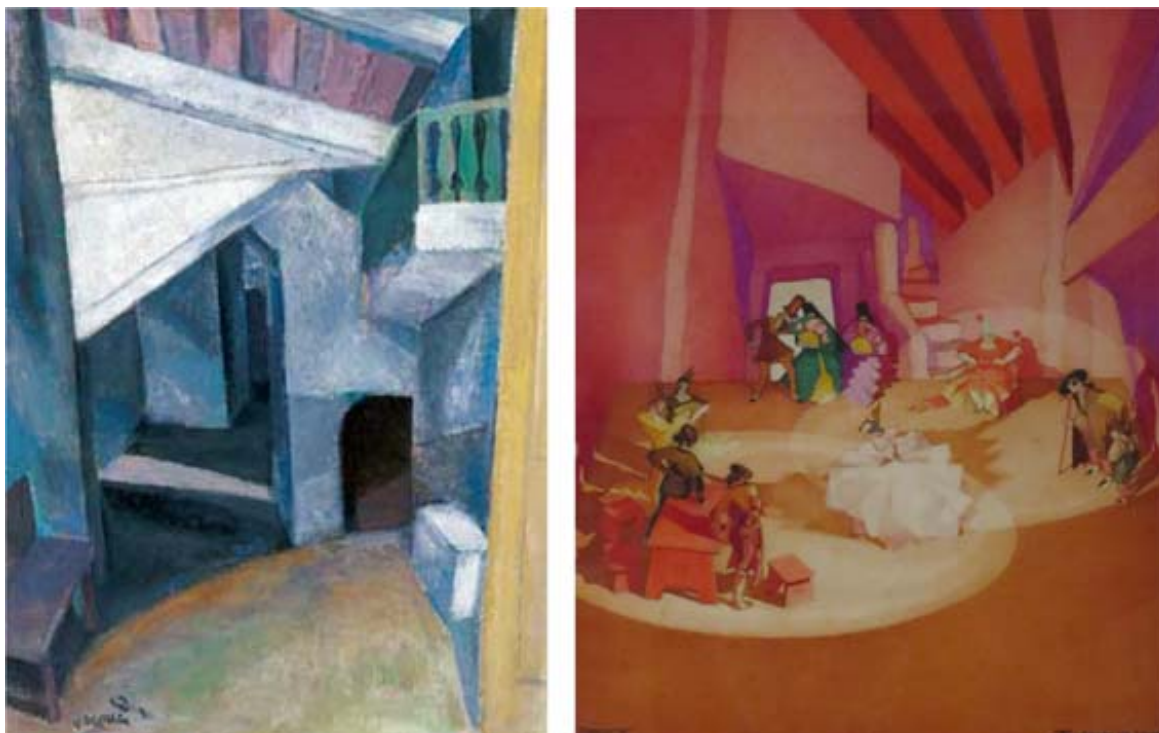
Ilus. 2. Tabla gráfica del total de escenografías y figurines custodiados en el Museo Néstor

■ Primera etapa (1907-1913) ■ Segunda etapa (1915-1927)  
■ Tercera etapa (1927-1931) ■ Cuarta etapa (1934-1938)



Ilus. 3. Porcentajes de la colección teatral del Museo Néstor por etapas de producción escénica del artista





Ilus. 4. Izquierda: “La posada de las ánimas”, Daniel Vázquez Díaz, óleo sobre lienzo, 1927, Colección Rafael Botí. Derecha: Escenografía para “El fandango de candil”, gouache y lápiz sobre papel, 1927, Fondo Museo Néstor



Ilus. 5. Izquierda: Estudios de Figurín de “La niña bonita” para “El fandango de candil”, lápiz sobre papel, 1927, Fondo Museo Néstor



Ilus. 6. Estudios de Figurín de “Primera mujer tapada” para “El fandango de candil”, lápiz sobre papel, 1927, Fondo Museo Néstor.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Saro, Néstor. *Un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife: Labris, 1987.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, Néstor (1887-1938). *Un pintor cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, 1995.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, Néstor. *Biblioteca de artistas canarios*, Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.

BABLET, Denis, *The revolutions of stage design in the 20th century*, Paris: Leon Amiel, 1977.