NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXVIII (2018) / 197-229

Las otras damas de la escena: escenógrafas y figurinistas canarias

The other ladies of the scene: female canary scenographers and costume designers

Yavé Medina Arencibia y María de los Reyes Hernández Socorro
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN: El presente artículo tiene la finalidad de dar a conocer y reivindicar el papel de la mujer como escenógrafa y figurinista en el ámbito geográfico de las Islas Canarias durante los siglos XIX, XX y XXI. Se pretende construir un discurso totalmente nuevo que contribuya a paliar la falta de atención que han tenido tradicionalmente las mujeres en la historiografía artística, mediante la aportación y análisis de fuentes inéditas y de diversa naturaleza.

PALABRAS CLAVE: mujeres artistas, escenógrafas, figurinistas, patrimonio artístico, historia del arte en Canarias.

ABSTRACT: The aim of this paper is to announce and reclaim the woman's rol as scenographer and costume designer in Canary Islands during the nineteenth, twentieth and twentieth-first centuries. We intend to create a completely new discourse which contributes to continue covering the lack of attention that women have traditionally had in artistic Historiography through the inclusion and analysis of unpublished sources.

KEYWORDS: female artists, female scenographers, female costume designers, artistic patrimony, history of art in the Canary Islands.

Recibido: ?? de ?????? de 2018 / Admitido: ?? de ?????? de 2018.

Introducción

En el imaginario colectivo de la sociedad española ha predominado durante mucho tiempo, y quizás todavía perviva en la actualidad, que el papel de la mujer en las artes escénicas se ha limitado exclusivamente a la de subirse a los escenarios en calidad de cantante, actriz o bailarina en las diversas producciones que se han realizado en tiempos pasados. Pero la realidad histórica demuestra que no es así, pues muchas se encargaron de las laboriosas tareas de crear, gestionar y producir

sus propios espectáculos, como lo demostraron la actriz María Guerrero (1867-1928), quien dirigió su compañía teatral durante muchos años; la bailarina Antonia Mercé *La Argentina* (1880-1936), quien hizo lo mismo en su innovador *Ballets Espagnols* hasta el final de sus días; o María Lejárraga (1874-1974), colaboradora activa en muchas de las producciones en las que la cabeza visible era su marido Gregorio Martínez Sierra. Por otra parte, en la actualidad, encontramos mujeres que desarrollan su labor y reivindican su valía abiertamente desde posiciones favorables a esta actividad, como lo ha manifestado en varias ocasiones la directora, dramaturga y actriz Natalia Menéndez (1967), responsable de dirección del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro entre 2009 y 2017; o la figurinista Yvonne Blake (1940-2018), presidenta de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España entre 2016 y 2018.

Sin embargo, resulta extraño todavía que hoy en día no exista en la historiografía artística española ninguna investigación científica que haya abordado de manera profunda e independiente el diseño de escenografías y figurines teatrales por parte de mujeres creadoras[1]. Esta realidad debe extenderse también a Canarias; lo que demuestra la necesidad de afrontar nuevos estudios que impulsen una ampliación de los conocimientos de que disponemos hasta el momento de la historia de las artes escénicas en las islas[2].

De modo que, ante estas circunstancias, el presente artículo pretende ofrecer un discurso protagonizado por aquellas mujeres canarias que se han enfrentado a la creación de escenografías y figurines, tanto en ámbitos teatrales como cinematográficos –desde el ochocientos hasta la época actual– así como dar visibilidad y reivindicar su posición en un sector dominado por el hombre en los estudios precedentes.

Por último, considerando necesaria esta investigación, creemos que podría suponer el punto de partida para rescatar y subrayar la participación de la mujer como escenógrafa

[1] En las importantes y no numerosas investigaciones sobre la historia de la escenografía y el figurinismo en España realizadas por Ana María Arias de Cossío, Isidre Bravo o Andrés Peláez predomina fundamentalmente el papel del hombre. Ha sido la investigadora Idoia Murga Castro quien ha prestado más atención a la mujer como responsable de la puesta en escena, aunque integrándola en un discurso predominantemente masculino. Fuera de nuestras fronteras, este panorama es menos desolador y podemos encontrar mujeres que efectivamente se encuentran desarrollando estas labores, logrando algunas, incluso, contribuir a la transformación y renovación de un panorama que se encontraba anclado en el pasado. Testimonio de lo que comentamos son las intervenciones de Sonia Delaunay, Nina Aizenberg, Nina Anzimirova, Aline Bernstein, Alexandra Exter, Natalia Goncharova o Liubov Popova, por mencionar algunas de ellas. Sus colaboraciones en montajes teatrales se han podido demostrar en los últimos años en diversas investigaciones y exposiciones temporales, como las celebradas en CaixaForum de Madrid en 2012 bajo el título *Los Ballets Rusos de Diaguilev, 1902-1929; Cuando el arte baila con la música*; en el Victoria and Albert Museum con *Rusia Avant-garde Theater: War Revolution and Design 1913-1933* en 2015; o en la monográfica sobre Sonia Delaunay que el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid organizó en 2017, por citar los más recientes.

[2] Hasta el momento han predominado estudios relacionados con la literatura dramática, la música y el cine, como lo demuestran las aportaciones de Rosario Álvarez Martínez, Fernando Betancor Pérez, Roberto García de Mesa, Sebastián de la Nuez Caballero, Carlos Platero, Lothar Siemens o Isabel Saavedra Robaina, entre otros investigadores. Sin duda se trata de aportaciones importantes, aunque centradas en torno al conocimiento, gusto e interés escénico de la sociedad isleña desde el ochocientos hasta la actualidad.

y figurinista en España, al igual que en otros campos en los que no estamos habituados a verlas, como es el caso de la dirección de espectáculos, en futuras publicaciones.

1. Antes de la aparición de mujeres escenógrafas. Dos antecedentes de la Escenografía en Canarias: *El Jardín de las Hespérides*[3] de José de Viera y Clavijo (1760) y los teatrales decorados decimonónicos de Manuel Ponce de León

Las representaciones escénicas de carácter alegórico sacro y profano, narradas a modo de documentos parlantes (libros estampas, pinturas) describen efímeras y simbólicas escenografías a lo largo del setecientos, como es el caso de las subidas al trono de los Borbones, entre otras. Se trata de un género característico del siglo XVIII propio de las proclamaciones y de las entradas de los reyes en las ciudades que costeaban los gremios. Carros de representación y/o máscaras dirigidas a un público que busca la puesta en escena del poder monárquico, haciendo alarde de una riqueza que no era real[4]. Nos han llegado muchas de estas representaciones, entre ellas la entrada de Felipe V en Madrid o la máscara que consagró la Fábrica de Sevilla a Fernando VI.

En este caso, *El Jardín de las Hespérides* de José de Viera y Clavijo (Realejo Alto, 1731-Las Palmas 1813), su primera obra impresa, sabemos que es una representación de este tipo encargada por el Cabildo de Tenerife para celebrar la proclamación de Carlos III. De la autoría de esta publicación da cumplida noticia el arcediano en sus *Memorias* tantas veces citadas[5]. El texto apenas ocupa dos páginas y media, pero lo

[3] VIERA Y CLAVIJO, J., «El Jardín de las Hesperidas [sic] / Representación alegórica de las Islas / Canarias, proclamando, y reconociendo por Su Rey / y Señor a nuestro Cathólico Monarca / Don Carlos III / (que Dios guarde) / Dispuesta por los leales Gremios, que llenos de amor / y fidelidad costean la segunda noche, de las tres que la / Mui Noble y Mui Leal Ciudad de La Laguna, ha desti- / nado para celebrar la Exaltación al Trono / de S. Mag.», en *Fiestas que la ciudad de San Cristóbal de la Laguna celebró en 1760 por la proclamación del rey Carlos III*, introducción y notas de Enrique Roméu, San Cristóbal de La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1988, 93p.

[4] Al respecto es de enorme interés la edición de: BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M., *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

[5] VIERA Y CLAVIJO, J., «Memorias que con relación a su vida literaria escribió don José de Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura, Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de Gran Canaria, de la Academia de la Historia e historiógrafo de las Islas Canarias cuando se lo pidieron de Madrid para una nueva edición del artículo de su nombre en la Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III escrita por Juan Samper y Guarinos», en *Diccionario de Historia Natural*, Las Palmas, Imprenta de la Verdad, t. I., 1866, pp. 9-69. Se reproduce en la reedición del *Diccionario de Historia Natural* dirigida por Manuel Alvar en 1982. Uno de los primeros que da noticia de esta obra es: RODRÍGUEZ MOURE, J., *Juicio crítico del historiador de Canarias Don José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura,* Santa Cruz de Tenerife, Imprenta de A. J. Benítez, 1913, pp. 25-26. También ha tratado esta obra: HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. S., *Josephus Viera y Clavijo presbyter canariensis,* Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de los Realejos, 2006. Véase un estudio más reciente sobre esta publicación en: VIERA Y CLAVIJO, J., *Homenaje a Carlos III,* edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2013.

traemos a colación por el significado escenográfico de estos carros de representación que nos permiten situar a Viera entre los primeros escenógrafos del archipiélago. Hay que tener en cuenta que con anterioridad tenían también aparato teatral y escenográfico las festividades del Corpus. Por ejemplo, la que en 1685 describe Juan González de Medina Beneficiado de la iglesia de Los Remedios de la ciudad de La Laguna[6].

El presbítero José Rodríguez Moure escribía, a la altura de 1913, que el propio Viera:

> «se tomó el trabajo de ensayar a los autores, adiestrándoles en la acción y puliéndoles el lenguaje terminando su labor en este lance escribiendo la relación de las fiestas; trabajos todos á los que el Cabildo agradecido, les concedió los honores de la imprenta…»[7].

El teatral relato nos sitúa ante el IX trabajo de Hércules, aunando la mitología con la monarquía española. Efectivamente un «carricoche a lo ridículo» transporta al Dios Moma hijo de la Noche y el sueño con máscara de vicio muy burlona, «barba larga, córcoba, báculo con vexigas y vestiduras extravagantes». El carro va seguido de una comitiva que forma la procesión burlesca: Dos «amadrides» en traje de ninfas, acompañadas de igual número de sátiros; ambas parejas con ornamentos vegetales y el segundo dúo con arcos y aljabas. A continuación, sendas ninfas vestidas de blanco seguidas de dos faunos medio desnudos; dos náyades ataviadas de azul con cantarillos de agua en las manos, acompañadas de dos «silvanos» viejos con barba, piernas de cabra y un arbolillo en la mano; dos nereidas del mar revestidas de azul y blanco con conchas en las manos, con su respectivo acompañamiento de una pareja de tritones con bucios marinos. Viera incluye a continuación las que denomina figuras monstruosas: un minotauro, pigmeos, centauros, etc.

Pero lo que más nos interesa es la introducción del pueblo aborigen en la comitiva: 12 guanches y 12 guanchas ataviadas con pieles, danzando al son de «castañetas», «calabasos», panderos, flautas etc. Esta segunda parte del teatral cortejo incluía otro carro que portaba al Pico del Teide, personificación de Atlante, hermano de Hespero, adornado con una estrella (Venus) que representa al propio Hespero, padre de las ninfas Hespérides. Es en este carro donde sobresale en el cortejo el retrato de Carlos III al que está dedicada la teatral representación. Junto al monarca sobresale la figura de Hércules –como hemos señalado símbolo de la monarquía– acompañado de las Hespérides. De este modo el rey entraba en el Jardín de las Afortunadas. La historia se completaba con el árbol de las manzanas de oro que el propio Hércules –el conquistador Alonso Fernández de Lugo– tenía que recoger venciendo al horrible dragón, ofreciendo su amor y vasallaje junto a los frutos de la tierra al joven monarca. El desfile culminaba con los guardias de corps. Todo ello costeado por los gremios a cuyo cargo corrió esta mascarada del dos de junio de 1760.

[6] EFF-DARWICH PEÑA, Á. I., «Bibliotheca de autores que han escrito de Canarias. Una bibliografía canaria del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Atlánticos,* nº 55, 2009, pp. 391-482.

[7] RODRÍGUEZ MOURE, *op. cit*., p. 26.

José de Viera y Clavijo fue un ferviente admirador de Carlos III. Lo llegó a conocer personalmente el 5 de enero de 1784, unos meses antes de que el historiador y clérigo regresase a Canarias tras su periplo por diversas partes de la Península y de Europa[8]. Es en ese entorno ilustrado y de reconocimiento al monarca Borbón en donde podemos relacionar a Viera con dos importantes pintores canarios: José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) y Juan de Miranda Cejas (1723-1805). El cabildo lagunero encargó al primero un retrato de Carlos III en junio de 1760. El artista lo pintó en plena juventud, basándose en una pintura o grabado, no atendiendo a su edad cronológica[9]. Estamos ante un lienzo oval de 80 x 60 cm –con un ornamental marco– localizado en el ayuntamiento de La Laguna. Esta pintura, tal y como se recoge en las actas capitulares, se colocó en 1760 en el balcón de dicha institución que mira a la plaza del Adelantado bajo un dosel de damasco rojo, estando el cuadro cubierto con un velo, que se retiraría en el momento de la proclamación real[10]. Viera elogió mucho esta pintura, por lo que no debe caber ninguna duda de que este retrato del monarca fue el que formó parte de la mascarada ideada por Viera, en el segundo carro del cortejo, junto a Hércules y las Hespérides.

De Carlos III se conserva un pequeño lienzo (16,5 x 23 cm) en la Casa de Colón de la capital grancanaria, obra de Juan de Miranda, pintado en torno a 1760. Escenifica una representación alegórica del rey, en la que tres pequeños ángeles –uno de ellos con la simbólica palma de la gloria– parecen intentar erguir, festivamente, un inclinado óvalo que muestra el regio y sonriente rostro de Carlos III, ya de edad madura (más de cuarenta años), mientras que una cuarta figura angelical porta en su mano una guirnalda de flores para coronar gloriosamente el real retrato[11]. Por el alegórico modo de representación del monarca estimamos que también pudo formar parte de los festejos

[8] Véase HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J., *op. cit.*; VIERA Y CLAVIJO, J., *Diario de viaje desde Madrid a Italia*, edición, introducción y notas de Rafael Padrón Sánchez, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2006; VIERA Y CLAVIJO, J., *Diario de viaje a Francia y Flandes,* edición, introducción y notas de Rafael Padrón Sánchez, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2008.

[9] FRAGA GONZÁLEZ, C., *Escultura y Pintura de José Rodríguez de la Oliva,* San Cristóbal de la Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1983, pp. 66-68.

[10] GALLARDO PEÑA, M., «Fiesta de exaltación al trono y cuadros de Calos III en La Laguna», en Revista de *El Museo Canario*, 1996, pp. 272-293; BÉTHENCOURT MASSIEU, A. de, «Fiestas reales en el setecientos en Canarias. Identidades, evolución y peculiaridades», en *Espacio Tiempo y Forma*, Serie IV, H.ª Moderna, t. 10, 1997, pp. 263-293; FRAGA GONZÁLEZ, C., *«Carlos III»,* en *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, vol. II, ficha nº 3.6, 2001, p. 191; LORENZO LIMA, J. A., «Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV», en *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios canarios,* nº 56, 2012, p. 78.

[11] Véase al respecto: HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «José Luján Pérez. Elocuencia y enigma en su oratoria plástica (1756-1815)», en *Luján Pérez y su Tiempo,* Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Fundación Luján Pérez, Ayuntamiento de Guía de Gran Canaria, 2007, pp. 30, 33 y 34; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «José Luján Pérez: de un Centenario (1815) a otro Centenario (2015)», en *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después,* Las Palmas de Gran Canaria, San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Cabildo de Gran Canaria, 2015, pp. 19 y 115.

FIG. 1. Retrato de Carlos III. José Rodríguez de la Oliva. 1760. Ayuntamiento de La Laguna.

realizados en torno a su advenimiento al trono español. Por otra parte, la real efigie se ajusta más a la edad real que tenía el monarca Borbón a su llegada al trono. Entra dentro de lo probable que esta pintura sea la que se expuso, debajo de la arquería del antiguo consistorio de Las Palmas bajo dosel –como era habitual– el 25 de julio de 1760[12] (Figs. 1 y 2).

Por lo que respecta a Manuel Ponce de León (1812-1880), es el artista más relevante de Las Palmas decimonónica. Su trayectoria profesional está íntimamente vinculada con la historia de su ciudad natal. Fue colaborador incansable con los poderes municipales, gobierno de la provincia e Iglesia. No solo se interesó por la pintura, sino que también fue proyectista de importantes

FIG. 2. Retrato de Carlos III. Juan de Miranda. c. 1760. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria.

[12] LORENZO LIMA, *op. cit*., p. 73.

edificaciones públicas y privadas, aparte de interesarse por la escenografía. Asimismo ejerció la docencia artística, llegando a escribir un método para el aprendizaje del dibujo. En 1848 fue nombrado Pintor honorario de Cámara de la reina Isabel II, y en 1866 Académico Correspondiente de San Fernando. Debe reseñarse, por otra parte, que a él se le debe la puesta en marcha de las exposiciones artísticas en Canarias en 1845. Respecto a su iniciación en el terreno de la pintura y el dibujo, hay un fuerte componente de autodidactismo, que se vería posteriormente matizado con el paso por la Academia de San Fernando (1842-1845), donde tuvo como profesores a José y Federico de Madrazo. Trabó también amistad con Luis de Madrazo, quien lo retrató en dos ocasiones.

La casa de Ponce de León en la calle del Colegio, del histórico barrio de Vegueta, era un verdadero museo visitado por sus conciudadanos y por los visitantes ilustres que recalaban en la isla. Atesoraba todo tipo de objetos artísticos, flores y plantas de distintos países y una significativa colección de pintura, que no dudaba en sacar a la vía pública, para engalanarla, con motivo de la celebración del día del Corpus. Se preocupaba, con gran imaginación, por realizar durante varios años la ornamentación del trayecto procesional.

En 1866 la intervención de Manuel Ponce de León fue muy notable, observándose su mano en la espléndida decoración de la calle donde residía que, según Gregorio Chil Naranjo, estaba decorada como si de un salón se tratase. El fragmento de vía que iba desde el Seminario Conciliar hasta la sede de la Administración de Correos (donde se encontraba el domicilio del artista) se mostraba ostentosamente ornamentado con pinturas y objetos curiosos, estando muy concurrido tanto de día como de noche. Los periódicos comparaban la decoración con los Corpus italianos. Como novedad se levantaron ese año tres grandes arcos triunfales, muestras de arquitectura efímera, elaborados con flores, ramas y palmas.

El más significativo, concebido con espíritu historicista al realizarlo como si fuese un pórtico neogótico –con un gran arco conopial en el centro– lo erigió Ponce de León cerca de su casa, al lado de la ermita del Espíritu Santo. Llama la atención el hecho de que en los laterales de esta ornamental portada colgase dos de sus lienzos pintados en Madrid que representan al *Buen Pastor* (copia de Murillo, 1843) y a la *Sagrada Familia* («La Perla», copia de Rafael, 1844). Los otros dos arcos los colocó a la altura del Seminario Conciliar y del Colegio de San Agustín. El Seminario presentaba un toldo que cubría la parte de la citada vía ocupada por este inmueble, adornándose su frontis con cuadros y flores. Por otra parte, la Fuente Monumental del Espíritu Santo también la decoró con flores y un animal disecado –que parece una pantera– escénicamente emplazado en el interior de aquella. La visión que representaba este rincón de Vegueta, en donde se había conjugado la armonía decorativa con la búsqueda de la perspectiva por la disposición de los arcos, dejaba entrever la visión del artista que nos ocupa. Había flores, estatuas, animales disecados, banderolas, altares, cuadros, etc. Este derroche imaginativo respondía al llamamiento del entonces alcalde de la ciudad de Las Palmas, Antonio López Botas, interesado por dar mayor magnificencia a esta festividad sacra (Fig. 3).

Fig. 3. Festividad del Corpus en Las Palmas de G. C. 1866. Escenografía de la calle del Colegio realizada por Manuel Ponce de León. Archivo fotográfico de la Casa de Colón.

Por otra parte realizó en 1845 un cuaderno con ocho bocetos diseñados para decorar el antiguo teatro Cairasco. En la portada destacan elementos alusivos a Canarias, como una gran palmera y un can, así como varios objetos relacionados con el mundo artístico (lira, corona de laurel, máscara, corneta y paleta de pintor)[13].

2. Las mujeres de la saga familiar Spínola de Teguise (Lanzarote) y el mundo escénico

La villa de Teguise fue la capital de Lanzarote hasta 1847. En esta localidad vivieron las principales familias de la isla, entre ellas el linaje Spínola, al menos gran parte de sus miembros. Tal lugar contó con el tercer teatro que se levantó en el archipiélago, íntimamente ligado a esta progenie, el primero en la actual provincia de Las Palmas. Hablamos del llamado «Teatro Hermanas Manuela y Esperanza Spínola». En aquel local se representaron obras laureadas de capa y espada bajo la dirección de Melquiades

[13] HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., «Escenografía urbana y Arquitectura efímera en el desarrollo de la festividad del Corpus en Las Palmas a mediados del siglo XIX», en *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº 3, III, 1990, pp. 175-187; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Manuel Ponce de León y Falcón pintor grancanario del siglo XIX*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1996; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., *Un artista para una ciudad y una época. Manuel Ponce de León,* II tomos, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre-Guanarteme, 2004; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. «Nuevas aportaciones sobre la labor artística de Manuel Ponce de León (1812-1880)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 62, 2016, pp. 1-22.

Spínola Bethencourt, padre del doctor Alfonso Spínola Vega. En tales escenificaciones intervenía este joven, quien, tiempo más tarde, se haría cargo de dicho teatro. A escena se llevaron allí piezas como *Los Compadres de Rubicón* o *El hallazgo*, escritas por Dominga Spínola, tía de Alfonso.

Lanzarote tiene en la familia Spínola, la saga de artistas más relevante del XIX, cuya proyección va bastante más allá de esa centuria: se prolongó durante el siglo XX. Cultivaron distintas manifestaciones artísticas (pintura, miniatura, escultura, platería, joyería, música, además de actividades de carácter literario y teatral), de modo que ostentaron un relevante papel varias mujeres de ese entorno familiar pertenecientes a distintas generaciones. Nos referimos a las hermanas Francisca, María Rosa y Dominga Spínola Bethencourt, a sus sobrinas Catalina y Dolores Vega Spínola, así como a Esperanza, Manuela y María Rosa Spínola Ramírez –sobrinas nietas de las artistas citadas en primer lugar–. Por su vinculación con el mundo escénico, destacamos a Francisca Aldana Spínola, nieta de Melquiades Spínola Bethencourt y, de modo especial, a Sebastiana Ramírez Vega, hija de María Dolores Vega Spínola.

Francisca Spínola Bethencourt (1806-1895) se dedicó a las artes plásticas y decorativas. Estuvo en Italia, Palma de Mallorca y presumiblemente también en Barcelona. Destacó como escenógrafa sacra. Prueba de ello son las figuraciones de cabezas de ángeles entre nubes, recortadas sobre un cielo azul, del presbiterio de la ermita de San Marcial de Femés (Lanzarote). Temática similar la escenificó, en la capital grancanaria, en la capilla del Hospital de San Martín y en la antigua ermita de la Luz.

Sintió mucha atracción por el arte religioso de carácter efímero. De ahí la serie de pinturas realizadas al óleo sobre madera –a modo de recortadas siluetas– vinculadas a distintas figuras sagradas, con vistas a ser colocadas en las parroquias de Teguise y de Haría en determinadas festividades litúrgicas (Corpus, Navidad, Semana Santa…). Estamos ante representaciones pictóricas populares, sin ningún tipo de pretensión, elaboradas con sentido didáctico, por lo que gozaron de una gran acogida popular. Es quizá esta última razón la que determina que ciertas piezas hayan llegado a nuestros días conservadas en los recintos del antiguo convento de San Francisco y en el museo de la Encarnación de Haría. Para elaborar estas escenográficas tablas contaba en ocasiones con la ayuda de su hermana María Rosa. La colocación de aquellas se acompañaba de escenográficos montajes, tal y como atestigua una fotografía de Jacinto Alonso Martín. En ella se observa un decorativo templete de madera sobre columnas ideado por Francisca Spínola en la antigua iglesia de Haría para entronizar la representación de *Cristo resucitado*, acompañado por personajes sagrados, como *Moisés* con las tablas de la Ley (Fig. 4).

En 1834 realiza un delicado dibujo de la reina Isabel II, que lo regala al consistorio –regido en esos momentos por su hermana Juliana– con ocasión de los actos organizados por dicha institución los días 18, 19 y 20 de mayo con motivo de la proclamación de Isabel II. Este retrato fue colocado bajo un dosel en el ayuntamiento y paseado por las engalanadas calles de la villa –con palmas, árboles, ramas y un arco triunfal– en una carroza tirada por un caballo. Francisca pintó, además, las armas de Castilla en

FIG. 4. Escenografía religiosa. Francisca Spínola. Iglesia de la Encarnación de Haría. Archivo Histórico Municipal de Teguise. Lanzarote.

una tela de seda blanca, donada por la alcaldesa para ser utilizada como Real Pendón en esta conmemoración.

Su hermana Dominga Spínola Bethencourt (1802-1876) destacó como autora de obras de teatro. Su primera composición fue *Los compadres de Rubicón*, pieza de un solo acto, denominada por su autora «juguete cómico». Otras composiciones fueron *El mercado de San Pedro*, drama en cinco actos y dos cuadros y *El hallazgo.*

A caballo entre el ochocientos y el siglo XX, en el campo de las artes escénicas podemos reseñar, de modo especial, los nombres de Sebastiana Ramírez Vega (1852-1930) y Esperanza Spínola Ramírez (1891-1964). Sebastiana ejerció como directora escénica y pedagoga teatral. Desarrolló una avanzada técnica escenográfica que transmitió a las generaciones venideras de Lanzarote durante más de 60 años, que puede ponerse en relación con la búsqueda de la naturalidad y de la creatividad que propugnaba la metodología utilizada por Konstantin Stanislavski (1863-1938). El consistorio teguiseño acordó en 2017 la nominación de una calle con su nombre en el término municipal de Teguise, que se encuentra en vías de tramitación (Fig. 5).

FIG. 5. Sebastiana Ramírez Vega. Archivo Histórico Municipal de Teguise. Lanzarote.

Esperanza, formó un grupo teatral en su localidad natal que a partir de 1971 llevaría su nombre. Asimismo, el Teatro Municipal de Teguise –considerado el más antiguo de la provincia– modificó su nombre por el de «Teatro Manuela y Esperanza Spínola» en 1995. Llevó a cabo escenificaciones religiosas para distintas efemérides, transformando las iglesias teguiseñas con atrevidos atrezos, contando con la valiosa colaboración familiar que, en definitiva, suponían una continuación del gusto por la teatralización de los ámbitos sacros del lugar llevada a cabo, tiempo atrás, por otras artistas de la familia. Así, los habitantes de Teguise contemplaban vistosos tules que cubrían sus bóvedas, a modo de celajes, de los que pendían curiosos angelitos entre nubes pintados al pastel en recortados cartones, de la misma manera que podían visibilizar los momentos de la pasión por las pinturas que los rememoraban o acercarse al Auto de los Reyes Magos a través de las representaciones de los tres magos ideadas por esta artista[14].

[14] HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., «Mujeres artistas de Lanzarote. La saga familiar Spínola (Siglos XIX y XX)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 64, 2018, pp. 1-42.

3. Escenografías para la danza en Canarias: Trini Borrull, Lola Massieu y Monique Lancelot

El inicio de nuestro relato arranca con la figura de la madrileña Trini Borrull (1915- 2006), considerada una relevante pedagoga, investigadora, bailarina y bailaora especialista de danza española del siglo XX[15]. Su nombre ha quedado ligado a Canarias cuando en la década de los cincuenta se asienta definitivamente en La Palmas, promocionando, de modo pionero, el desarrollo estable de la enseñanza dancística en las islas.

Pese a su importancia[16], no existe en la actualidad un estudio científico sobre su figura y aportación a la danza española, por lo que hemos tenido que recurrir a fuentes hemerográficas para delimitar su biografía y trayectoria profesional[17].

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 de Barcelona y pareja artística de Juan Magriñá. En la década de los cuarenta, tras una gira por 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 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[18], lo que vino a suponer un atractivo reto para que dejase a un lado la actividad profesional que desempeñaba hasta esos momentos. De ahí que, desde la década de los cincuenta, ante la imposibilidad de continuar su carrera en las islas y, al mismo tiempo, deseando priorizar su labor como esposa y madre, decidió

[15] BORRULL, T., *La danza española,* Barcelona, Manuales Berenguer, 1982.

[16] Su reconocimiento queda patente a través de los premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria, como es el caso de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Barcelona, la Medalla de Plata de Bellas Artes otorgada por el Ministerio de Cultura o el título de Hija Adoptiva de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a título póstumo.

[17] ANÓNIMO (26-09-2006), «La danza llora a Trini Borrull», en *Canarias7*, p. 32; A. O. (26-06-1974), «Dos recitales de danza española de Trini Borrull», en *La Provincia,* p. 40; BENITEZ, L. (28-03-2007), «Soria ensalza la identidad de la isla en la ceremonia de honores y distinciones», en *La Gaceta (edición Las Palmas),* p. 11; BERNALDO DE QUIROS, V. (21-11-1984), «Trini Borrull, profesora de danza», en *Diario de Las Palmas*, p. 40; DURÁN, J. (21-02-1993), «Trini Borrull: Fuera me hacen más caso», en *La Provincia,* p. 14; GONZALEZ DÉNIZ, E. (25-05-1997), «Bailarina y pionera del ballet en Canarias», en *Canarias7*, pp. 51-52; GONZÁLEZ MARRERO, R. (03-08-2000), «Canarias: La otra mirada (18)/Trini Borrull», en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, pp. 20-21; MARIMÓN, F. (16-10-1994), «Trini Borrull o la eterna ensoñación por la danza», en *La Provincia*, p. 20; MOROTE MEDINA, C. (26-08-2006), «Muere Trini Borrull a los 92 años», en *La Provincia/Diario de Las Palmas*, p. 40; SANTANA, A. (10-07-1995), «Trini Borrull o el arte inmarchitable de la danza española», en *Diario de Las Palmas*, p. 21; SHARIFE, A. (18-10-1994), «Un libro indispensable», en *Canarias7,* p. 18; TORRES, D. (02-07-1989), «Trini Borrull recibió el viernes la Medalla al Mérito de las Bellas Artes», en *La Provincia*, p. 20.

[18] M. J. (21-12-1983), «Trini Borrull, una experiencia de vida», en *Diario de Las Palmas*, p. 25.

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 (…)»[19].

Estableció una academia propia de danza española, la primera en toda laisla, y llegó a mantener una constante lucha para la constitución de 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 (…)»[20].

No cabe duda que uno de los mayores éxitos de Trini Borrull se encuentra en que mediante la labor educadora consiguió establecer las bases para que una sociedad no acostumbrada a la danza comenzara a interesarse y valorar esta manifestación estética. Ello fue posible porque desde que constituyó su academia en la década de los cincuenta, y hasta finales de la década los noventa, organizó de forma anual, casi siempre en el escenario del Teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria, toda una serie de *Festivales de Danza* que ella misma creaba, dirigía, coreografiaba y que interpretaban sus alumnas al final de cada año escolar. Se trataba de producciones de gran sentido artístico y de una gran magnificencia escénica, aunque fueran protagonizadas por estudiantes.

En este sentido, Trini Borrull llegó incluso a realizar el diseño de vestuario que sus alumnas usaban en dichos espectáculos[21]. La gestión y control que la bailarina ejerció fue tan extremo que en ocasiones diseñó los decorados que quería utilizar. Prueba de ello es una especie de libreto, formado por varias hojas, cuyo contenido estaba destinado para la puesta en marcha de una ambiciosa propuesta escénica, no llevada a cabo, basada en la materialización práctica de una fusión entre el ballet clásico y el de carácter folclórico canario, hermanamiento que persiguió durante gran parte de su vida. El documento lo tituló *La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o*

[19] Declaraciones de la bailarina extraídas de: TORRES (02-07-1989), *op. cit.,* p. 20.

[20] Declaraciones de la bailarina extraídas de: M. J. (21-12-1983), *op. cit*., p. 25.

[21] ANÓNIMO (22-08-1972), «Actividades de Trini Borrull», en *La Provincia,* p. 12; ANÓNIMO (23-06-1973), «Festivales de danza en el Pérez Galdós», en *La Provincia*, p. 14; ANÓNIMO (10-06-1972), «Recital de danza de los alumnos de Trini Borrull en el Pérez Galdós», en *La Provincia,* p. 8; RAMÍREZ, L. J. (18-02-1956), «Teatro Pérez Galdós: Recital de danza», en *Falange*, pp. 2 y 5.

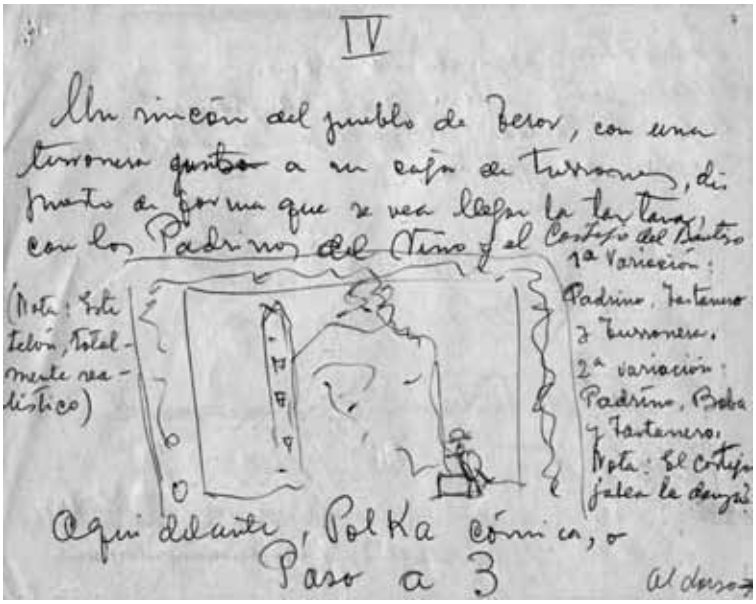

FIG. 6. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5 x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer.

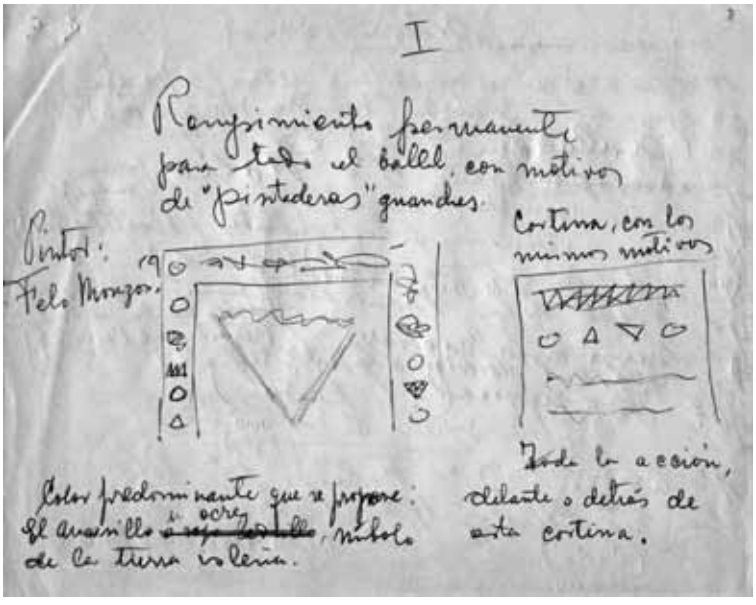

FIG. 7. Borrull, T. *Estudio de escenografía para La tartana de Sacramento. Ballet Canario en 2 partes o movimientos.* Bolígrafo sobre papel. 15,5 x 19,5 cm. Colección particular Mateo Flandorfer.

movimientos. Notas para los decorados. En su interior encontramos diferentes anotaciones manuscritas de la propia bailarina en las que fija los distintos momentos, bailes y decorados que tendrían lugar durante el montaje (Figs. 6 y 7).

Llegó a escribir que requeriría de unas seis escenografías, aproximadamente, basadas en telones pintados que llega esbozar con los motivos que le interesaba reflejar en cada uno de ellos. Incluso, escribe el nombre de los artistas plásticos a los cuales solicitaría su confección. Los distintos decorados que incluye aluden a representaciones de pintaderas canarias cuya elaboración propondría al artista Felo Monzón; a un paisaje canario que diseñaría el polifacético Sergio Calvo; o a un mapa de las Islas Canarias de cuya realización se harían cargo los alumnos de la Escuela de Arte Luján Pérez. Otra escenificación que plantea en su cuadernillo se relaciona con una vista de un rincón del municipio de Teror, importante lugar sacro en donde se localiza la basílica de Nuestra Señora del Pino (patrona de la isla de Gran Canaria), cuya puesta en escena estaría a cargo de los pintores Jesús Arencibia o Cirilo Suárez. Asimismo, esta hipotética escenografía isleña reflejaría el altar de la Virgen del Pino que confeccionaría Jesús Arencibia. Además de todo ello, el escenario ideado por Borrull contaría también con una serie de telones sintéticos que correrían a cargo de los creadores César Manrique, Felo Monzón y Jane Millares. Lástima que nunca se concretara este proyecto ya que su envergadura y calidad artística hubiera supuesto un hito importantísimo en nuestra historia escénica.

Sin embargo, este documento pone en evidencia el conocimiento y la capacidad técnica 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[22].

Aunque es obvio que no es una escenógrafa o figurinista propiamente dicha, creemos necesaria la incursión de Borrull en nuestro estudio porque contribuye a subrayar su importancia en la difusión de la enseñanza dancística estable en las islas; y nos permite, por otra parte, reconocerla como la primera coreógrafa profesional en Gran Canaria que recurrió a artistas plásticos en sus espectáculos para justificar y respaldar sus propias propuestas y proyectos[23].

Desde entonces fue habitual, en el panorama escénico canario, que otros coreógrafos recurrieran a pintores para que formaran parte de sus sugerencias escénicas, como lo manifiestan las propuestas de los importantes bailarines Gelu Barbu y Lorenzo Godoy, quienes difundieron la danza y contribuyeron a crear un período de esplendor

[22] Esta actitud es algo que también desarrollaron otras bailarinas, como Antonia Mercé *La Argentina* en sus producciones de los años veinte y treinta. Véase: MURGA CASTRO, I., *Escenografía de la danza en la Edad de Plata: (1916-1936),* Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

[23] Fue frecuente a lo largo de la trayectoria de sus *Festivales de Danza* el recurrir a distintos artistas plásticos como responsables del diseño y confección de los decorados. Según tenemos constancia, contó con la colaboración de Emili Ferrer, Jesús Arencibia, Santiago Santana y Sergio Calvo. Ello implicaba un aumento de la calidad artística de sus espectáculos y facilitó la consolidación de sus producciones, así como el ejercicio de su magisterio durante más de cuarenta años.

en las relaciones entre esta rama del arte y la pintura durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX en Gran Canaria.

Va a ser en el año 1971 cuando documentamos la primera incursión de una mujer como autora de la decoración de una producción escénica canaria. Nos referimos a la pintora Lola Massieu (1921-2007), quien fue responsable de la escenografía y del vestuario para el montaje que dirigió y coreografió el rumano Gelu Barbu (1932-2016)[24].

Según afirma el biógrafo oficial del bailarín, su llegada contribuyó a la dinamización de las producciones dancísticas de la isla puesto que creó a los pocos años la compañía *Ballet Las Palmas*, una de las más estables de Canarias y que se mantuvo en activo durante casi cuarenta años[25]. 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[26]. 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[27].

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 de la cultura canaria en pro de la danza, como Mario Antígono, Julio Barry, Ángel Colomina, Carlos Cruz de Castro, Pepe Dámaso, Sindo Saavedra, Blas Sánchez o Lothar Siemens, entre otros muchos.

Así pues, la participación de Massieu debe encuadrarse en este ambiente de experimentación, pudiéndose considerar una de las primeras colaboraciones que el coreógrafo estableció en la capital grancanaria. Pero no debemos olvidar que coincidió con uno de los primeros montajes que presentaba[28], lo que implicaba que el trabajo de la artista fuera utilizado por el propio Gelu Barbu para ganar notoriedad pública y, con posterioridad, demandar colaboraciones económicas a los órganos de gobierno públicos para sus espectáculos futuros.

Pese a la gran cantidad de autores que han reflexionado sobre su 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 y que creemos que es

[24] 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 tras la expansión soviética por la Europa del Este motivaron que pidiera asilo político en el Berlín Occidental. Tras haber trabajado en varias ciudades europeas, recaló y se asentó en Gran Canaria en 1966.

[25] PITA CÁRDENES, A., *Gelu Barbu. El ritmo de los sentimientos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002.

[26] Cabe destacar que un año antes de su llegada había fallecido el bailarín Gerardo Atienza, establecido en Gran Canaria desde la década de los cincuenta y que se había dedicado a la enseñanza clásica en la isla.

[27] ANÓNIMO (01-03-2009), «Gelu Barbu. El colono de la danza», en *Calle Mayor: La revista de Triana*, p. 18.

[28] BALBUENA, J. M. (13-12-1989), «La escuela de Ballet de Gelu Barbu cumple veinte años en pie de danza», en *La Provincia*, p. 48.

de gran importancia porque es la primera artista plástica de la que tenemos constancia que se enfrentó a la creación de escenografías teatrales en Canarias.

Descendiente de la saga artística de los Massieu, su formación comenzó desde muy joven con su tío Nicolás Massieu y Matos. Las obligaciones como madre y esposa, impuestas por la mentalidad de la época, la forzaron a abandonar la creación artística hasta que en la década de los cincuenta decidió retomarla. Su principal aportación a la plástica isleña se encuentra en sus lienzos abstractos de carácter informalista, pues son los que la convirtieron en una de las principales protagonistas del escenario artístico durante la segunda mitad del siglo XX. Ello, junto con el hecho de triunfar como mujer en un panorama dominado por el hombre, ha hecho que su figura y obra no haya pasado inadvertida para los investigadores[29].

Según las fuentes cotejadas, el espectáculo de danza en el que participó se celebró el 8 de junio de 1971, en el Teatro Pérez Galdós, en el que colaboró también la *Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros* que dirigía el compositor Juan José Falcón Sanabria[30]. Se estructuró en tres actos. El primero y el tercero fueron protagonizados por los bailarines de Gelu que interpretaron las composiciones musicales de Saint-Säens, Schumann, Debussy, Ibert, Chopin y Bach, mientras que el segundo consistió en la actuación del grupo musical. Pero, 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 relacionada con su escenografía o vestuario[31]. Esta situación se agrava al no haber podido hallar hasta el momento ninguna fuente artística de la propuesta escénica que desarrolló, salvo algunas fotografías (Fig. 8) que, aunque no nos permiten vislumbrar su planteamiento escénico completo[32], nos permiten conocer parte del vestuario ideado.

No obstante, y a la espera de que aparezcan en algún momento otras fuentes que nos permitan profundizar en esta faceta de la artista, el biógrafo oficial de Barbu

[29] Para profundizar en su perfil, véase: ALMEIDA CABRERA, P., *Lola Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2010; BRITTO, O., *Lola Massieu. Biblioteca de Artistas Canarios*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995; CASTRO BORREGO, F., *Lola Massieu. La persistencia de la pasión*, Santa Cruz de Tenerife, Caja Canarias-Obra Social y Cultural, 2001; FRANCO, O., *Voces de Lola Massieu*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001; VV.AA., *Lola Massieu. Homenaje de los Artistas Plásticos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2006; VV.AA., *Inquietud abstracta*: *Lola Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2017; ZAYA, A., *Lola Massieu*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.

[30] 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 contra el Cáncer», en *Diario de Las Palmas*, p. 14.

[31] ANÓNIMO (10-06-1971), «El gran éxito del Ballet de Gelu Barbu en el Galdós», en *El Eco de Canarias*, p. 21; ANÓNIMO (09-06-1971), «Sobresaliente actuación del Ballet Las Palmas de Gran Canaria y de la Coral Polifónica de la Caja de Ahorros», en *Diario de Las Palmas,* p. 11.

[32] ANÓNIMO (10-06-1971), «Brillante actuación del Ballet de Gelu Barbu y de la Coral Polifónica de la Caja Insular de Ahorros», en *La Provincia*, p. 6.

FIG. 8. SANTANA, J. Fotografía correspondiente a la producción de la compañía *Ballet Las Palmas* de Gelu Barbu estrenada en el Teatro Pérez Galdós con decorados y vestuario de Lola Massieu. 1971. Departamento de Archivo y Documentación Fotográfica del periódico *La Provincia*.

realizó una descripción que nos posibilita conocer cómo Lola 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, esta se adhirió a los cuerpos 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 (…)»[33].

Esta crónica nos indica que recurrió a una escenografía basada en telones pintados y que su concepción escénica global no dejó de ser una continuación de sus preocupaciones plásticas de carácter abstracto. No obstante, fue instigadora, quizás de forma inconsciente, de una acción performática relacionada con el *body art* ya que el cuerpo de los bailarines se convirtió en el objeto de la creación artística al pintar directamente sobre las mallas que aquellos llevaban puestas.

[33] PITA CÁRDENES, *op. cit*., pp. 295-296.

Es obvio que la inexistencia de fuentes diáfanas nos limita considerablemente para realizar una valoración más profunda sobre esta nueva faceta de Lola Massieu. Pero ello no quita que consideremos adecuado contextualizarla.

Por un lado, esta inclusión en el mundo del teatro coincidió con un momento de la vida de la artista en el que se encontraba en pleno proceso de búsqueda de nuevas formas y medios de comunicación creadora[34], pues creía que:

> «(…) El artista debe evitar los estancamientos. Romper con el pasado. Buscar siempre»[35].

Por el otro, el trasvase de pintores hacia el mundo del teatro no es nada nuevo en la historia del arte, puesto que desde el Renacimiento se han documentado artistas plásticos que decidieron llevar a cabo prácticas relacionadas con las artes escénicas. Pero es a finales del ochocientos cuando se generalizó convirtiéndose, junto a otros factores, elementos y creadores, en destacados baluartes de la renovación de las puestas en escena teatrales desde las primeras décadas del siglo XX[36].

[34] BRITTO JINORIO, *op. cit*., pp. 94-95.

[35] Declaraciones de la artista extraídas de: L. G. V. (19-08-1972), «Lola Massieu», en *La Provincia*, p. 13.

[36] Cabe destacar que la relación de los pintores con el hecho teatral se evidencia fundamentalmente en la creación de decorados. Pero esta inclusión también se percibe en el vinculo que muchos de ellos mantuvieron en la decoración del propio edificio y en la incorporación en sus creaciones plásticas de motivos alusivos a distintos aspectos de las artes escénicas, como captaciones de movimientos dancísticos, reflexiones musicales, referencias al mundo circense, retratos de artistas escénicos e, incluso, en la creación de pinturas paisajísticas con un marcado carácter escenográfico. Ejemplo de ello son las trayectorias de los artistas canarios de Néstor Martín Fernández de la Torre, Felo Monzón, Carlos Morón o Pepe Dámaso, entre otros muchos; de los que, además, tenemos constancia que desarrollaron puestas en escenas para espectáculos de distintos géneros. Los principales investigadores que han reflexionado a nivel nacional sobre estas prácticas son: ARIAS DE COSSÍO, A. M., *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991; MURGA CASTRO, I., *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1912-1962),* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012; PELÁEZ MARTÍN, A., «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, 1995, pp. 209-237; PLAZA CHILLÓN, J. L., *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, «La Barraca» y otros montajes (1920-1937),* Granada, Universidad de Granada, 1998. En el ámbito canario destacamos: ALMEIDA CABRERA, P., *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995; HERNÁNDEZ SOCORRO (1992), *op. cit.,* pp. 771-772; HERNÁNDEZ SOCORRO (2004), *op. cit.,* pp. 202-205; MEDINA ARENCIBIA, Y., «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*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, t. II., pp. 20-32; MEDINA ARENCIBIA, Y., «El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis de su aportación a la historia de la escenografía», en *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana,* 2016, pp. 1-13; MEDINA ARENCIBIA, Y., «Inéditos estudios de figurines de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938)», en *Anuarios de Estudios Atlánticos,* nº 63, 2017-a, pp. 1-18*;* MEDINA ARENCIBIA, Y., «Pintando sobre el escenario. Una aproximación al estado de la cuestión sobre la creación escenográfica en Canarias», en *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2017-b, pp. 1-8.

En consecuencia, la colaboración de Lola Massieu con la recién creada compañía de Gelu Barbu ha de entenderse como resultado de la relevante sintonía entre el ballet y la pintura contemporánea que contribuyó, en nuestro caso concreto, a difundir un proyecto joven que con el paso de los años permitió consolidar y asentar en la sociedad grancanaria la afición hacia los espectáculos dancísticos.

Seis años después de esta producción, en diciembre de 1977, se produjo una profunda escisión en el seno del *Ballet Las Palmas* de Barbu que culminó en la creación de una nueva escuela y compañía de danza denominada *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* que lideró el bailarín grancanario Lorenzo Godoy (1945-1984)[37]. Aunque no vamos a profundizar en este episodio, sí queremos subrayar que fue un gran acontecimiento que conmocionó a la sociedad de la época[38].

El punto de partida de este nuevo grupo se encuentra en 1974, cuando Godoy participó en el *I Curso Internacional de Ballet,* dirigido por Nina Vyroubova, en Sitges, donde conoció y trabó amistad[39] con Eva Borg (1923-2009)[40]. Tres años después, y meses antes de producirse la ruptura, el bailarín canario, junto a otros integrantes de la compañía de Barbu, decidieron participar en las audiciones que Borg celebró durante la primavera, en Madrid, para ingresar en una nueva compañía de ballet clásico que estaba componiendo. Todos lograron entrar en la que se denominó *Ballet Clásico de Eva Borg*, según se desprende de los programas de mano consultados.

En esta aventura Eva Borg no estaba sola, sino que contó con la ayuda profesional de la artista plástica francesa Monique Lancelot (1923-1982), con quien mantuvo una

[37] Formado con Gerardo Atienza, en escuelas de danza parisinas y con el propio Gelu, es una de las primeras figuras de la danza canaria. Su terrible desaparición impidió el desarrollo de una propuesta dancística que, aunque heredera de la del coreógrafo rumano, podría haber llegado a unas cotas de esplendor que nunca se hubieran visto en el archipiélago. 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 de danza 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.

[38] ANÓNIMO (08-12-1977), «¿Se disuelve el Ballet Las Palmas?», en *El Eco de Canarias*, p. 30; ANÓNIMO (19-02-1978), «Reaparece El Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 6.

[39] ANÓNIMO (08-01-1978), «Eva Borg y Monique Lancelot», en *La Provincia*, p. 2.

[40] Según afirma Mercedes Albi en sus artículos, Borg nació en Bremen e 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 Lancelot. Los mencionados artículos están disponibles en los siguientes enlaces: https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/04/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-La-primera-compañ%C3%ADa-de-Ballet-en-España (20-04-2018 12:37); https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/13/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-2-Eva-Borg-y-Peter-Van-Dyk-bailando-entre-las-ruinas (20-04-2018 12:40); https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/25/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-3-De-Eva-Van-Dyk-a-Eva-Borg (20-04-2018 12:45); https://www.albidanza.com/single-post/2014/09/30/El-Ballet-Clásico-de-Eva-Borg-4-Conversando-con-Raúl-Cárdenes (20-04-2018 12:50).

relación sentimental. Esta creadora ha tenido mala suerte puesto que ha pasado inadvertida para la mayoría de los investigadores. Quizás pueda deberse a que su obra se encuentra diseminada en múltiples colecciones y galerías. No obstante, hemos consultado algunos catálogos de exposiciones de sus obras que nos han permitido conocer su versatilidad artística como pintora, ilustradora y escenógrafa[41].

Continuadora de los motivos dancísticos propios de Egdar Degas, se formó en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y parece ser que llegó a tener cierto renombre en los ambientes teatrales de la ciudad de la luz, pues mantuvo una estrecha colaboración con el bailarín y coreógrafo Serger Lifar (1904-1986)[42].

En 1977, y antes de la constitución del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas*, aprovechando la buena relación que establecieron con los bailarines canarios, Borg y Lancelot decidieron visitar Las Palmas de Gran Canaria, donde impartieron toda una serie de clases magistrales a los alumnos y bailarines de la compañía de Gelu Barbu. Llegaron a conceder una entrevista a los medios locales isleños para darse a conocer puesto que eran unas auténticas desconocidas en el panorama cultural grancanario y anunciaron proyectos con el bailarín rumano. La propia Monique se definió 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»[43].

Estas palabras demuestran el apoyo incondicional que Monique prestó a Borg en su proyecto. Por esta razón, el tándem creativo Borg-Lancelot es prácticamente indisoluble dentro del *Ballet Clásico*, cuya presentación oficial tuvo lugar el 23 de julio de 1977 en el Teatro de Sangunto de Valencia[44].

Estuvieron presentes en los momentos en que se produjo la ruptura con el *Ballet Las Palmas*. Aunque es difícil determinar su grado de influencia, criticaron públicamente las capacidades docentes de Gelu Barbu[45]. Además, participaron en la primera presentación oficial que el *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* realizó el 21 de

[41] GARCÍA ENGUITA, *Monique Lancelot. Dibujos,* Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura, 2003; GUIANCE MENDEZ, F., *Monique Lancelot El maravilloso mundo del ballet*, Vigo, Sala de Arte Van Gogh, 1974.

[42] Fue tan intensa su relación que el bailarín le cedió un espacio para que estableciera su taller en el Palacio de la Ópera de París y ella colaboraría con él ilustrando su *Tratado de Danza Académica.*

[43] C. (04-09-1977), «Eva Borg y Monique Lancelot: dos figuras del ballet contemporáneo», en *El Eco de Canarias*, p. 11.

[44] ANÓNIMO (21-07-1977), «Eva Borg a Sagunto», en *ABC*, p. 58.

[45] ANÓNIMO (08-01-1978), «Eva Borg y Monique Lancelot», en *La Provincia*, p. 2.

febrero de 1978 en el Teatro Pérez Galdós[46]. Dividido en dos actos, en el primero se ofrecieron unos estudios de barra con diversas músicas, *Paso a tres* de Tchaikovsky, *Percusión* de Semprun y el segundo acto de *Giselle* de Adolphe Adam. La segunda parte se abrió con *10+1* de Carlos Cruz de Castro, *Concierto de Brandemburgo número 4* de Bach en versión de sintetizador de Walter Carlos y *Epiphanes* sobre música de Arthur Honegger. Menos esta última pieza, que contó con la coreografía de Eva Borg y escenografía de Monique Lancelot, las restantes fueron interpretadas y coreografiadas por los miembros de la nueva compañía en un claro y auténtico ejercicio de experimentación y comprobación de sus capacidades.

La expectación mediática en los medios de la época fue enorme, lo que explica la importante atención que la crítica le concedió. Pese a subrayar el nerviosismo inicial de los bailarines, les dispensaron un trato bastante benévolo 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 la polémica y en el hecho musical, interpretativo y coreográfico[47].

No hemos podido encontrar fuentes artísticas que nos permitan saber cómo fue la aportación de Lancelot en esta ocasión. Sin embargo, en la portada del programa de mano del acto se incluyó un dibujo suyo en el que se percibe su deseo de captar lo efímero de los movimientos dancísticos mediante trazos rápidos e inacabados. Godoy usó este diseño de la pintora francesa como logo identificativo del *Ballet Contemporáneo de Las Palmas* desde aquel momento hasta la finalización de la compañía.

Esta no fue la última vez que Borg, Lancelot y los bailarines de esta compañía formaron 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. Se trató de una producción de UNICEF en la que representaron varias piezas: *Concierto de Aranjuez* y *Theosomega*, de Joaquín Rodrigo; *Suite en blanc*, de Edouard Lalo; y la adaptación de *La Celestina* con música de Joaquín Turina y Tomás Marco. Aunque el espectáculo recibió muy buenas críticas, no se atendió en la prensa 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[48].

[46] ANÓNIMO (21-02-1978), «Programa completo del Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 7; ANÓNIMO (19-02-1978), *op. cit.,* p. 6.

[47] C. (22-02-1978), «Se presentó ayer el Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *El Eco de Canarias*, p. 26; RAMÍREZ L. J. (22-02-1978), «Magnífica reaparición del Ballet Contemporáneo Las Palmas», en *La Provincia*, p. 40.

[48] ANÓNIMO (04-05-1978), «Cartel de Gala Pro Unicef», en *ABC*, p. 63; ANÓNIMO (27-05-1978), «Los bailarines de Las Palmas, figuras en Madrid», en *La Provincia,* p. 6; ANÓNIMO (01-05-1978), «Novedades de la semana», en *ABC*, p. 54; HONTAÑÓN, L. (11-05-1978), «Velada de Ballet pro Unicef», en *ABC,* p. 59.

FIG. 9. Lancelot, M. *Figurín de Calisto para La Celestina*. 1978. Gouche y lápiz sobre papel. 50 x 35 cm. Colección particular.

No obstante, sabemos que la responsable del vestuario y escenografía fue la mismísima Monique Lancelot debido al hallazgo de dos fuentes artísticas de gran valor. Por un lado, una fotografía que reproduce un momento de *La Celestina* y que se incluyó en la crítica del montaje que realizó el diario *La Provincia* el día 27 de mayo de 1978. Aunque sea de deficiente calidad, se pueden apreciar en ella dos grandes lienzos, y en uno de ellos se observa claramente la representación de una pareja de bailarines en la realización de un *porté* que reproduce las características de esta creadora. Por otra parte, encontramos en una colección particular un figurín que representa al personaje de Calisto, también de *La Celestina* y que encarnó Lorenzo Godoy, firmado y dedicado por ella, en el que incluyó toda una serie de indicaciones que creyó conveniente para la posterior confección del vestuario (Fig. 9). Sin duda alguna,

Fig. 10. Lancelot, M. *Estudio de movimientos dancísticos.* 1978. Tinta sobre papel. 48 x 33 cm. Colección particular.

en este diseño podemos apreciar los rasgos de su quehacer artístico, como la preponderancia de color, la ausencia de rostro, la pincelada suelta, nada extrema, y la construcción de la figura mediante trazos rápidos, abocetados e inacabados, en claro intento de aprehender el movimiento del baile.

Cabe destacar que estas peculiaridades las hallamos también en nueve dibujos desconocidos hasta ahora y localizados en la mencionada colección en los que la pintora y escenógrafa francesa captó los movimientos dancísticos de los que estimamos que son Borg y Godoy (Fig. 10). En realidad, resulta harto difícil la conservación de filmaciones de actuaciones de los bailarines del pasado. Por esta razón, estos estudios son de gran importancia porque nos permiten reconstruir e intuir los pasos que los intérpretes llevaron a cabo[49].

Pese a todo, el *Ballet Clásico de Eva Borg,* que constituía en el fondo una auténtica propuesta que aspiraba a cubrir la inexistencia de una compañía nacional de danza estable en España por aquel entonces, no terminó de cuajar. La intención inicial de realizar una larga gira por diversas ciudades españolas y europeas quedó totalmente truncada[50]. Entre los diferentes factores que influyeron, debemos señalar que los propios bailarines canarios tuvieron que volver a Gran Canaria para hacer frente a los compromisos contraídos de su recién conformada compañía, a lo que hay que añadir

[49] Otros artistas antes que ella que también representaron a otros bailarines fueron Abraham Walkowitz, quien realizó dibujos de Isadora Duncan en 1906, o Néstor Martín-Fernández de la Torre, que en la llamada serie *Ballet español* de 1929 captó los movimientos efímeros de Antonia Mercé *La Argentina.*

[50] ANÓNIMO (18-07-1978), «Larga gira», en *ABC*, p. 51.

el fallecimiento de la artista francesa en 1982[51]. Probablemente todo ello haría que Eva Borg sufriera un duro revés, que provocó que quedara en el olvido uno de los más interesantes episodios de la historia reciente de la danza española.

4. El siglo XXI: el reconocimiento nacional de las figurinistas canarias

En los años que llevamos de nuevo siglo, la participación canaria en el panorama nacional de las artes escénicas, e incluso en el internacional, es bastante destacable y con una proyección envidiable, tanto en los campos de la dirección y del guion como en la interpretación.

En el campo del figurinismo español también hallamos artistas de origen isleño. Quizás el más conocido sea Paco Delgado, quien ha conseguido trabajar tanto en producciones escénicas nacionales como internacionales[52].

Hay que tener en cuenta que han sido las mujeres quienes han destacado más en esta faceta creativa, de modo tradicional. De ahí que en el actual palmarés se encuentren cuatro figurinistas canarias: María Araujo, Tatiana Hernández, Paola Torres y Yaiza Pinillos[53], quienes con esfuerzo y dedicación se han labrado una larga, importante y prestigiosa carrera. No es nuestra intención analizar toda la trayectoria de estas artistas, pues creemos que se merecen monografías exclusivas. Sí consideramos conveniente conocer sus concepciones creativas puesto que nos ayudarán a entender la envergadura y dificultad de su profesión. Para ello, hemos tenido que recurrir a fuentes hemerográficas y de carácter oral; lo que quiere decir que nos hemos acercado a algunas de las protagonistas para que nos contaran cómo se enfrentan a la creación y al diseño de vestuario teatral y cinematográfico. Desde aquí manifestamos nuestro agradecimiento por el tiempo y la ayuda que nos han prestado para la elaboración de este artículo.

María Araujo es una de las más relevantes figurinistas con que contamos en la actualidad en el teatro, la danza, la ópera y la ficción española. Sus trabajos han sido reconocidos en numerosas ocasiones. Ha recibido cuatro Premios de la Crítica de Barcelona, cuatro Premios Adrià Gual de figurinismo de la Asociación de Directores de Escena de España, dos premios Max de las Artes Escénicas y un Premio del Teatro Musical. Sin duda es toda una celebridad, con una larga trayectoria figurinista que comenzó a principios de los años noventa de la mano de Josep Maria Flotats y en la que ha continuado hasta la actualidad tras haber trabajado con otros importantes

[51] ANÓNIMO (02-05-1978), «Bailarines grancanarios en el Festival de Unicef», en *La Provincia*, p. 6; GARCÍA ENGUITA, *op. cit.,* p. 10.

[52] Ello le ha permitido ganar hasta ahora dos Premios Goya al mejor vestuario por *Blancanieves* en 2013 y *Las brujas de Zugarramurdi* en 2014. También ha recibido dos nominaciones a los norteamericanos Premios Oscar por *Les Misérables* en 2013 y *The Danish Girl* en 2016.

[53] Estamos convencidos de que no son las únicas y que dejamos fuera a numerosas artistas canarias dedicadas a las labores figurinistas y escenográficas. Pero la ausencia de referencias ha limitado nuestra búsqueda, aunque estamos convencidos de que con el paso del tiempo esta lista se ampliará.

directores como Xavi Albertí, Mario Gas, Josep Maria Mestres, Natalia Menéndez o Josep Maria Pou, entre otros.

Natural de Gran Canaria, a los pocos años de su nacimiento su familia se asentó en Barcelona por cuestiones laborales del progenitor. En esta ciudad inició estudios en arte y diseño en la Escuela Eina, donde antes de acabar comenzó su incursión en las artes escénicas en peluquería, maquillaje y caracterización. Profundizó su formación en este último campo en Nueva York. Probablemente, su trabajo más relevante en esta época fue *Mater Amatísima* (1980), dirigida por Juan Antonio Salgot, donde transformó a la joven actriz Victoria Abril en una mujer madura.

No obstante, debido a diversos avatares, la vida le condujo al diseño de sombreros, obteniendo un notable éxito. Abrió, incluso, una boutique en el *Boulevard Rosa* en el emblemático Paseo de Gracia de Barcelona. Fue una época en la que se atrevió también con el diseño de complementos, como calzado, guantes, bolsos, cinturones o joyas. A finales de los años ochenta, una serie de dificultades la arruinaron económicamente, lo que provocó que tuviera que reinventarse y aceptar la propuesta del actor y director Josep Maria Flotats para que se encargara por primera vez del diseño del vestuario de una obra teatral. Esta se materializó en el montaje *Cavalls do mar* de Josep-Lluís i Rodolf Sirena, estrenada el 8 de abril de 1992 en el Teatro Poliorama, y que debe de considerarse como el punto de partida de su carrera figurinista.

Desde entonces, Araujo, cuando adquiere un compromiso laboral, es la responsable de su equipo y quien lleva a cabo los diseños del vestuario de cada personaje antes de que el taller de confección se encargue de su materialización. No obstante, reconoce que su pensamiento creador está en clara consonancia con el resto del equipo, ya que cualquier producción escénica es el resultado de una buena comunicación entre todos los agentes creativos que participan.

El primer paso de su proceso creativo es la lectura del libreto. Suele ser habitual que antes de leerlo reciba algunas premisas conceptuales previas de la obra por parte del propio director pues es el responsable y quien tiene una idea general sobre el conjunto de la obra. Tras ello, comienza su período de documentación y búsqueda de telas, ya que esta es la que condiciona el diseño del vestuario. Una vez claras las cuestiones relacionadas con el diseño y los tejidos, comienza a dibujar los figurines de cada personaje, donde incluye los motivos y estampados ya que previamente sabe qué telas usará y hasta incluye trozos de las mismas en el propio figurín. Para la realización de los figurines utiliza la técnica del *gouache.* Los considera el resultado final del proceso de búsqueda y conceptualización de la adecuada vestimenta para cada personaje. Una vez dibujados, los muestra al director ya que es el que decide si son correctos o deben de modificarse para adecuarlos a cuestiones técnicas relacionadas con la iluminación o la escenografía. Finalmente, una vez decidida la propuesta, se llevan a los talleres que se encargan de su confección:

> «(…) Todos mis figurines los hago con acuarela pero la trato como si fuera *gouache* (…). Normalmente yo hago los figurines, se los enseño al director, que los aprueba. Luego mis ayudantes van a comprar los tejidos, o a veces me los mandan, y se confeccionan en los talleres que elijo como figurinista porque yo no coso (…).

> [No obstante] antes de dibujar busco tejidos porque para mí es primordial. Tengo la idea de lo que quiero hacer, pero es que el tejido es el que te da la caída de la ropa y del diseño. Esto es vital: si tú quieres hacer un vestido rígido tendrás que poner tafetán y si quieres un vestido que al andar se mueva vas a poner un *crêpe* de seda. El material me condiciona y mucho. Cuando voy a buscar tejidos sé lo que voy a buscar, es decir, voy a por el color o el estampado que quiero porque sé más o menos lo que voy a dibujar. Sé por donde voy a ir. Porque cuando yo hago los figurines dibujo también el estampado. El director lo que ve dibujado es lo que es y es lo que va a ver encima del escenario. El figurín es el proceso final del concepto inicial donde aparecen los tejidos, con el botón si hay algún botón especial, etc. Le pego un ejemplo de tela con celo de doble cara. Además, pongo opciones alternativas de tejidos porque no puedes ir de reinona (…).
>
> [Además] tampoco me pongo a dibujar sin saber cómo es la escenografía (…). Mis propuestas las entrego casi siempre un mes antes. Esto es algo que los directores adoran, para poder ensayar con vestuario. Entonces empiezan los ensayos. Primero lo hacen en salas y luego ya bajan al escenario. Yo casi siempre estoy un mes sentada cada día observando los ensayos. Voy siempre. Y pienso: este pantalón está bajo, hay que estrecharlo, no le favorece, este color… Por eso puedo estar trabajando dos días antes del estreno porque cambio colores, pantalones que no me gusta como quedan o añado un can-can (…). Es lo que yo llamo afinar. Yo me doy el lujo de afinar mi trabajo. Es un lujo. Para ello siempre paso por la angustia de los talleres, de tenerlos presionados porque les digo: entrego tal día. Y aunque me contestan diciéndome que la obra estrena un mes después, por ejemplo, les digo que entrego antes porque voy a afinar (…)»[54].

Ser figurinista implica una formación versátil que obliga a los profesionales a poseer un amplio abanico de conocimientos más allá de las telas, texturas, colores y confección, pues también deben de conocer las formas de vestir que ha habido a lo largo de la historia. Los procesos de documentación son, en consecuencia de lo expuesto, muy importantes. En este sentido, María Araujo posee 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, la vestimenta que llevó a cabo para *El lindo don Diego* –de Agustín Moreno– en la versión de Joaquín Hijonosa, bajo la dirección de Carles Alfaro, estrenada el 19 de enero de 2013 en el Teatro Pavón de Madrid (Fig. 11), demuestra perfectamente su profundo conocimiento sobre la historia de la moda ya que desarrolló una propuesta que evoca tanto la moda del siglo XVII como la de la época contemporánea:

> «(…) en la primera conversación que tuve con dirección, donde además estaba Paco Azorín, Carles me dijo que quería encauzar la propuesta dentro del mismo siglo, en el siglo XVII, pero con un vestuario que tuviera un "además", un punto de locura, porque realmente el texto lo tiene. Y el salto que quería que diera consistía en una pirueta para conseguir mantenerlo en el XVII, pero con un desarrollo inspirado en

[54] Extractos de la entrevista con la figurinista María Araujo celebrada el 6 de junio de 2017.

FIG. 11. Alonso, D. Fotografía correspondiente a la producción *El lindo don Diego* estrenada en el Teatro Pavón de Madrid con diseño de vestuario de María Araujo. 2013. Centro de Documentación Teatral.

modistos y diseñadores de hoy en día (…). Por ejemplo, si los hombres en el XVII llevaban cuellos con puntillas y adornos, los empleamos en el vestuario; pero en vez de hacerlo con un tejido "esperable", lo hago con piel troquelada siguiendo los dibujos originales, un poco más a lo Jean Paul Gaultier.

En esta línea se ve que una parte del vestuario de los hombres está inspirada en diseños de Toni Miró, un diseñador muy sobrio; y en el caso de las mujeres, por ejemplo, con doña Inés he propuesto un traje con un plisado tipo fortuny, y claro, estamos hablando de un plisado de principios del siglo XX, ideado por el pintor Fortuny, pero recuperado hace unas décadas por el diseñador japonés Issey Miyake. Y luego añado los complementos, que en este caso son todos los pequeños elementos que voy poniendo sobre estas bases atemporales y están manipulados para conseguir un determinado efecto. Tú los ves y ves los trajes y te recuerdan totalmente al siglo XVII, pero están confeccionados y tratados con unos tejidos que los acercan más al mundo de la moda contemporánea. Además de todo esto, siempre hay una especie de guiño. Doña Inés, por ejemplo, lleva un *pannier*, que en vez de estar colocado debajo del traje está encima, y tratado de una forma muy festiva, con mucho colorido, con muchas cintas, siguiendo totalmente lo que está pidiendo la dramaturgia. Pongo un caso; cuando doña Leonor y doña Inés reciben a sus novios por primera vez el texto dice: "se lo ponen todo para no gustar", porque menos es más, y lo más, normalmente, siempre acaba resultando chabacano. Y ellas en ese

> momento de la acción, en esa escena, a lo que están jugando es a no gustar. Y esto lo hago de una forma muy fantasiosa, con mucho colorido, porque lo que pretendo es que la gente, el público en general, se acerque más a los personajes y que el mismo vestuario ya despierte una sonrisa (…)»[55].

En cuanto a la santacrucera Tatiana Hernández, ha merecido el reconocimiento de ser considerada nacionalmente una de las más importantes figurinistas cinematográficas en el panorama actual. Se trata de la primera mujer canaria que ha logrado un Premio Goya al mejor diseño de vestuario por su trabajo en la película *Lope* (2010). Su formación e inicios en las artes escénicas fue una constante y continua búsqueda hasta encontrar su verdadera vocación.

En los años ochenta, se decantó por la creación escenográfica ya que en su familia había cierta tradición hacia las profesiones vinculadas con la arquitectura y la decoración. Pero no había ninguna carrera en aquella época relacionada con dicha rama, así que se decantó por estudiar Imagen y Sonido en 1986 y abandonar su ciudad natal para trasladarse a la capital en plena efervescencia de la «movida madrileña». Poco a poco, las relaciones que estableció por aquel entonces la llevaron a orientar su dedicación profesional hacia el mundo del cine. Sabía que no quería ser directora ni intérprete, así que se decantó en un principio por la dirección artística. Ello le llevó a dejar a un lado su formación universitaria y realizar estudios relacionados con la dirección artística, el figurinismo, la escenografía y la decoración ya que un buen director artístico, según aprendió en un seminario, debía conocer todas las facetas visuales que forman parte de la creación de una película. Así, estudió en TAI y en la Escuela Velázquez Catorce y realizó algunos cursos que ofreció la Comunidad de Madrid. En este tiempo de aprendizaje también experimentó sus primeras incursiones profesionales en la escenografía y en la dirección artística en teatro, así como en cortometrajes y en el medio publicístico.

Pero poco a poco la dirección artística fue ganando terreno y ejerció como tal en el cortometraje *Esposados* (1996), dirigido por Juan Carlos Fresnadillos, que alcanzó numerosos premios, entre ellos una nominación para los Oscar de Hollywood. Cinco años después, participó como ayudante de la dirección artística de César Macarrón en *El espinazo del diablo* (2001), dirigida Guillermo del Toro con la participación de la productora *El Deseo* de los hermanos Almodóvar. Sería en esta superproducción donde se dio cuenta de que la dirección artística implicaba un sacrificio, esfuerzo y dedicación que no terminaba de satisfacerla como profesional del medio cinematográfico. Ello le llevó aceptar la propuesta de Fresnadillo para hacerse cargo del diseño del vestuario de su primera película como director: *Intactos* (2001). Fue en ella donde inició y consolidó su carrera como figurinista, constituyendo la faceta que le ha permitido obtener el reconocimiento del público, de la crítica y de los compañeros de profesión.

[55] ZUBIETA, M., *El lindo don Diego de Agustín Moreto. Cuaderno Pedagógico nº 43*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2013, p. 65.

En general, el proceso de creación que Tatiana ha desarrollado como diseñadora de vestuario nunca ha sido lineal. Pero sí es verdad que el presupuesto es un factor determinante en cada proyecto. Por regla general, el punto de partida es la lectura del guion que, como en el caso de Araujo, casi nunca es una lectura inmaculada, sino que está contaminada por las indicaciones previas del propio director. Luego, ella y su equipo comienzan el proceso de creación de los figurines, búsqueda y selección de telas y la elección del taller de confección. Aunque no siempre puede confeccionar todo el vestuario y en ocasiones está obligada a alquilar parte del mismo. Conviene añadir que, como en una obra de teatro, la creación de una película viene a ser el resultado de un diálogo y comunicación con todo el equipo. Por tanto, nuestra figurinista nunca materializa su trabajo sin antes haber consensuado con el resto de los agentes creativos sus sugerencias:

> «(…) hasta que no te lees el guion no puedes plantear nada. Aunque a veces te dan una idea y la trasladas (…). Cuando te dirigen un poco vas directo a lo que te piden. Luego, antes de ponerme a diseñar necesito saber el presupuesto con el que cuento y ver cómo encajo la peli. Una película es como un armario lleno de cajoncitos (…). Lo organizas, mides los tiempos (…) y decides: tengo este tiempo para la documentación y diseñar, tengo este otro tiempo para la confección (…). Tiene mucho de logística y de matemática.
>
> Tampoco tú coges y te pones a diseñar toda la película y luego vas a confeccionar, sino que vas diseñando y confeccionando al mismo tiempo. Puedes empezar las pruebas de vestuario y vuelves para atrás porque lo que has confeccionado no te funciona. Junto a todo esto, organizas y diseñas al equipo que necesitas. Nunca estoy sola (…). El cine es un trabajo en equipo. No solo tienes que trabajar con tu equipo, sino que tienes que interactuar con otros equipos (…).
>
> Pero en una película grande no hay tiempo. Los tiempos están muy comprimidos. En este caso, yo tengo un dibujante que hace los dibujos al mismo tiempo que yo me voy documentando y que mi equipo y yo vamos buscando telas y las fornituras (…). Es un trabajo ingente porque tienes que poner todo en marcha a la vez. Y tienes que calcular bien los tiempos, porque estos son muy importantes en el cine. Porque tú sabes que tal día te va a entrar tal actor y que ese actor va a tener un doble, así que necesitas dos trajes; pero también va a haber sangre, así que necesitarás cinco. Entonces tienes que comprar las telas pensando que vas a necesitar cinco y no uno. Todo este desglose es lo primero que yo hago. Desglosar bien la película para saber cuáles son las necesidades. Luego, meterlo en el presupuesto. Esto es lo primero que se hace y hasta que no esté hecho, no confeccionamos nada ni compramos nada. Pero ya estás documentándote, haciendo los figurines y buscando los materiales para ver lo que te cuestan. Aquí ya empiezas a hacer un presupuesto para ver si luego te coincide con el presupuesto que te dan a ti (…).
>
> En mi caso, yo soy muy cuadriculada, me gusta tenerlo muy organizado y controlo todos los números porque me da tranquilidad a la hora de diseñar y disfrutar (…). Todo eso acompañado de discusiones o charlas con el director, los actores, director de fotografía, director de arte y la presión. Trabajamos codo a codo con ellos, pero también avanzamos solos y tienes que preguntar si por aquí voy bien o probar si funciona (…).

> El propio proceso creativo no es lineal y es un poco caótico. Y, al mismo tiempo, a mí, me lleva a puertas que no hubiera abierto de otra manera y descubro un montón de cosas. El proceso creativo del vestuario está abierto y vivo y nunca tengo una certeza (…)»[56].

Podríamos calificar la trayectoria de Tatiana como ecléctica ya que no se decanta por un vestuario actual o de época. Lo realmente interesante para ella es enfrentarse a nuevos retos donde ponerse a prueba y adquirir nuevos conocimientos en campos diversos, como en historia de la moda, iluminación o fotografía.

Su participación en el diseño del vestuario de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003), dirigida por Javier Fesser, evidencia esas preferencias pues el trabajo que tenía que llevar a cabo no se encuadra en la tradicional etiqueta de vestuario actual o de época, sino que se trata de la adaptación y creación de una vestimenta tridimensional desde las referencias que aparecen en las viñetas bidimensionales de un cómic. Sin duda alguna, se trató de un encargo complicadísimo porque se trataba vestir a personajes que aún persisten en el imaginario colectivo de la población española, lo que obligaba a que sus ropas fueran fieles a los cómics. No cabe duda de que fue una producción bastante novedosa en la industria cinematográfica española, tanto en el uso de los efectos visuales como en la propia adaptación ya que, en el caso de nuestra artista, su trabajo fue reconocido al ser nominada en la edición de los Premios Goya de 2004. Con posterioridad la han nominado en tres ocasiones más con *Los amantes pasajeros* en 2014; *El niño* en 2015; y *Oro* en 2018.

Fig. 12. Hernández, T. Vestuario para el personaje de Lope de la película *Lope* dirigida por Andrucha Waddington. 2010. Peris Costumes.

Finalmente, fue tras su trabajo en *Lope* (2010), dirigida por Andrucha Waddington, cuando recibió su primer Goya en 2011 (Fig. 12). Se trata de una película ambientada en el

[56] Extractos de la entrevista realizada a la figurinista Tatiana Hernández el 5 de junio de 2017.

siglo XVI cuyo proceso creativo coincidió con el inicio de la crisis económica de los últimos años. Además, los directores no querían una reproducción fiel de la época sino una adaptación de la misma como elemento de atracción hacia el público más joven[57]. Sin duda, todos estos elementos complicaron su trabajo:

> «(…) Fue un trabajo que coincidió con la época de la crisis pero que nadie se creía. No había dinero para hacer esta película. La creación estaba muy clara pero no se sabía cómo encajar los números de los presupuestos porque había muchísima figuración. Queríamos crear unos colores concretos. Casi siempre la época hasta este momento se había hecho en tonos oros, rojos, sepias o marrones. Nosotros queríamos una estética más fría, el director de fotografía también me lo pidió (…).
>
> Luego, a la hora de encontrar cómo confeccionar y elaborar este vestuario con tan poco dinero y tiempo, tuvimos problemas porque no nos lo aceptaban en ningún lado. Tuve la opción de hacerlo en Peris, pero esta empresa estaba sufriendo una restructuración interna (…), y me ofrecieron hacerlos en China (…). Se confeccionaron en España todos los vestuarios de los personajes principales. Como queríamos dar ese nuevo aire y esa nueva textura y color al resto de la figuración, se tuvo que enviar a China para su confección. Aunque allí hice muchísimos descubrimientos. Fue la primera vez que teñimos porque al no haber variedad telas, tuve que teñir con los colores que yo quería. Esto es una ventaja porque no estoy eligiendo el color que me ofrece la tienda, es que estoy eligiendo yo el colorido. Hicimos una gama que quedó espectacular. Hicimos la presentación para los productores y directores, y fliparon. El hecho de teñirlos, y que no fueran teñidos de fábrica, nos ofreció unas texturas que eran mucho más interesantes y reales que la habitual. De la necesidad hicimos una virtud, una virtud que encontré. Es cierto que el tejido se envejece porque sufre un proceso agresivo, pero podía elegir la gama y encima, para ambientar, el tejido ya quedaba algo roto y no es tan perfecto como en una tienda. Flipamos con el resultado (…).
>
> Era una película muy complicada y querían ver piel, y Caravaggio nos daba esa posibilidad. Manejábamos mucha información a través de Internet. También estuvimos en el Museo del Traje. Teníamos un documentalista al que le preguntábamos las cosas complicadas (…). Pero es cierto que reflexionas y cuestionas sobre qué es verosímil y qué no y si la época se ve representada. Nosotros retocamos los prototipos, nuestra época estaba bastante tocada y edulcorada para que llegara a un público más joven. A veces llegaba a pensar si era una mamarrachada y pensaba que igual ya no parecería una película de época. Pero es que hay cosas que como espectador te pueden llegar a sacar de la película y este era mi mayor miedo. Cuando estás diseñando tienes un montón de miedos que te paralizan (…). Mi preocupación constante era milimetrar hasta dónde podíamos salir y hasta dónde podíamos incorporar. Entre estas dos franjas nos debíamos mover (…)»[58].

[57] El vestuario de esta película se mostró en una exposición comisariada por la propia Tatiana Hernández en el Museo del Traje de Madrid en 2010. En el catálogo, la figurinista escribió un bello artículo donde relata cómo fue el proceso creativo del vestuario y evidencia la interacción de su equipo con el resto del personal que formó parte de la producción.

[58] Extractos de entrevista realizada a la figurinista Tatiana Hernández el 5 de junio de 2017.

Por otro lado, también ha ganado un Premio Goya, como mejor diseñadora de vestuario, la grancanaria Paola Torres en 2017 por *1898: Los últimos de Filipinas*, de Salvador Calvo; aunque ya el año anterior estuvo nominada por su participación en *Mi gran noche*, de Álex de la Iglesia. Resulta evidente que ambas nominaciones nos demuestran su auge y valía en el complicado mundo de las artes escénicas. Es importante subrayar que llegó a trabajar bajo las órdenes de Paco Delgado en varias producciones ya que poseía el bagaje necesario para el adecuado tratamiento de las telas y del diseño del vestuario tras haber trabajado previamente en el mundo de la moda[59].

La última artista que queremos incluir en este artículo es la tinerfeña 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* en 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[60].

Desde entonces ha desarrollado una amplia 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 hacia el mundo del flamenco. Llegó a diseñar el vestuario para la producción *Zaguán* del *Ballet Nacional de España*, bajo la dirección de Antonio Najarro y los coreógrafos Blanca del Rey, La Lupi, Mercedes Ruiz y Marco Flores, estrenada en 2015 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Interesante también fue su participación años antes en la pasarela expositiva sobre vestuario flamenco dentro del marco de la propuesta *Dressed to dance* organizada por el Museo Guggenheim de Nueva York en 2010[61].

[59] Datos e informaciones recogidas de los siguientes enlaces: http://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201702/03/ellas-visten-cine-paola-20170203120451.html (23-01-2018 12:19); http://www.laprovincia.es/cultura/2017/01/31/paola-torres-da-guerra-goya/904397.htm (23-01-2018 12:20); http://www.laprovincia.es/cultura/2017/02/05/paola-torres-gana-goya-vestuario/905991.html (23-01-2018 12:22).

[60] Para conocer la completa formación y trayectoria de esta artista recomendamos el siguiente enlace: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_47d37de1da944e4ca788571eb6f2d481.pdf (23-01-2018 12:25).

[61] Cabe mencionar que, además de su perfil como creadora de vestuario, también ha desarrollado una faceta como investigadora y docente en diferentes jornadas, conferencias, cursos y talleres. Véase: http://docs.wixstatic.com/ugd/2a4304_22166400519a4277901f05964fdb68e7.pdf (23-01-2018 12:27).