

INÉDITOS ESTUDIOS DE FIGURINES TEATRALES DE NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE (1887-1938)

NÉSTOR MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE'S (1887-1938)
UNPUBLISHED STUDIES OF COSTUMES DESIGNS

Yavé Medina Arencibia*

Recibido: 26 de abril de 2016
Aceptado: 12 de junio de 2016

Cómo citar este artículo/Citation: Medina Arencibia, Y. (2017). Inéditos estudios de figurines teatrales de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938). *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 63: 063-015. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9921>

Resumen: El presente artículo tiene la finalidad de dar a conocer toda una serie de estudios de figurines de carácter teatral, hasta estos momentos desconocidos, del artista Néstor Martín-Fernández de la Torre, resultado de la estancia de investigación que llevamos a cabo en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria en 2015. Se pretende ofrecer una mirada diferente y complementaria a uno de los principales renovadores de la puesta en escena española del primer tercio del siglo XX, así como contribuir a la puesta en valor del patrimonio artístico canario.

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

Abstract: This paper presents the new studies of theater designs costumes from the artist Néstor Martín-Fernández de la Torre that we discovered after our stay research in the Néstor's Museum on 2015. We hope to establish a new perspective about this artist who participated in the renovation of the spanish scenic design during the first three decades of 20th century.

Keywords: Néstor Martín-Fernández de la Torre, artist patrimony, history of art in the Canary Islands, costume design, set design, scenic renovation

INTRODUCCIÓN

La actual investigación histórico-artística se encuentra inmersa en el desarrollo y búsqueda de nuevos temas de estudio. Las líneas generales de conocimiento de los grandes artistas ya están fijadas por aquellos que nos precedieron, por lo que es el momento propicio para el surgimiento de nuevas tendencias científicas que aboguen por la interrelación e interdisciplinariedad, que los propios artistas ya practicaron desde siempre, y se preste atención a aquellos creadores que hasta el momento no habían sido tenidos en cuenta por diversos motivos. No obstante, también estamos de acuerdo con las siguientes palabras de la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro:

La Historia del Arte nunca es una construcción totalmente cerrada, aunque las líneas maestras del conocimiento de un artista y su obra estén bien definidas. El descubrimiento de nuevos documentos que no

* Doctorando, Personal Docente e Investigador en Formación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento Arte, Ciudad y Territorio. Escuela de Arquitectura. Campus Universitario de Tafira, s/n, 35017. Las Palmas de Gran Canaria. España. Correo electrónico: yave.medina@ulpgc.es.

se habían tenido presentes o la aparición de nuevas obras iluminan aspectos no tenidos en cuenta o nos ayudan a tener una visión más completa (...)¹.

En el caso de Néstor Martín-Fernández de la Torre, su figura ha sido tratada profundamente por Saro Alemán, Pedro Almeida y Rafael Santos Torroella², quienes evidenciaron su incursión en el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, a la vez que su inquieta personalidad creativa, capaz de enfrentarse a la pintura, la escenografía, el figurinismo, el dibujo, el cartel, el diseño de mobiliario y de joyas y hasta la gestión cultural. Sin embargo, tras la obligatoria lectura de sus obras, llegamos a la determinación de que todavía quedan aspectos de su quehacer artístico por aclarar y completar. Es por esa razón por la que, en el XXI Coloquio de Historia Canario-Americana, organizado por la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria³, presentamos un artículo donde, partiendo de la reflexión bibliográfica, justificamos por primera vez el papel de Néstor como un renovador de la escenografía española del primer tercio del siglo XX⁴.

De este modo, siendo consciente de la fertilidad que aún existe sobre nuestro artista, decidimos llevar a cabo una estancia de investigación en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria con el objeto de seguir profundizando en su faceta como escenógrafo⁵. Tras varios meses de trabajo, entre enero y abril de 2015, llegamos a confeccionar una completa catalogación e inventario del fondo teatral de dicha institución, hasta entonces inexistente, compuesta por escenografías, figurines, maquetas, programas de manos, fotografías, decorados y vestuario. En total, hemos documentado 140 escenografías y figurines⁶, 42 fotografías, 20 trajes teatrales, 12 programas de mano y el decorado teatral correspondiente a *La verbena de la paloma* de 1937. Tales datos permiten afirmar que de los distintos trabajos escénicos que Néstor realizó, los figurines y sus estudios son lo que tienen una cuantía superior con respecto al resto; y que las cuatro etapas que componen la trayectoria escénica del canario, la tercera, vinculada a la ciudad de París y a la figura de Antonia Mercé “La Argentina”, es la que más peso tiene en cantidad de escenografías, figurines y bocetos en las colecciones del museo.

También nos ha posibilitado atestiguar que de esos ciento cuarenta escenografías, figurines y estudios que hemos documentado, tan sólo cuarenta y cuatro de ellas son totalmente inéditas y las restantes, un total de noventa y seis, han sido publicadas en la obra de Pedro Almeida, pero no todas ellas han sido analizadas ni contextualizadas⁷. Todo ello convierte a este fondo en uno de los mejores, ricos y completos de este tipo de arte de un personaje del primer tercio del siglo XX en Europa.

Este artículo tiene como fin, por tanto, presentar el conjunto de estudios de figurines teatrales de la citada pinacoteca, desconocidos hasta ahora, ofreciendo una visión más completa de este artista y que complementa la bibliografía e investigaciones preexistentes.

1 HERNÁNDEZ SOCORRO (2016), p. 1.

2 ALEMÁN (1987); ALMEIDA CABRERA (1987); SANTOS TORROELLA (1978).

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

4 Obviamente, en el caso de esta faceta, la primera bibliografía de obligada consulta es *Néstor y el mundo del teatro*, que publicó Pedro Almeida Cabrera a mediados de los noventa del pasado siglo. En ella el investigador lleva a cabo lo que podríamos considerar un primer esbozo de inventariado de los fondos del museo, pero no está completo y, además, lo complementa con otras obras de colecciones particulares. También debemos citar a la doctora Idoia Murga Castro, que en su investigación sobre la escenografía dancística española entre 1916-1962 contextualizó la obra Néstor en el ambiente escénico de esos años.

5 Nos gustaría agradecer a Daniel Montesdeoca, Director Gerente del Museo Néstor, así como a todo su equipo técnico, el habernos permitido realizar esta estancia de investigación y ofrecernos la oportunidad de conocer a este artista como nunca hubiéramos imaginado. Igualmente a la profesora María de los Reyes Hernández Socorro por su apoyo incondicional y sus constantes buenos consejos.

6 Hemos inventariado en total 15 escenografías, 15 estudios de escenografías, 33 figurines, 52 estudios de figurines y otras 25 obras que están intrínsecamente ligadas a esta faceta y que hacen alusión a tres maquetas de *El cuento de Barba Azul*, a un estudio de retrato de Antonia Mercé, a tres estudios de retratos de Conchita Supervía, a un estudio de peinados de *Una noche romántica* y a diversos estudios de bailes de la compañía de “La Argentina” y de danzas canarias.

7 ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 176-387.

EL PERFIL ESCENOGRÁFICO DE NÉSTOR

El diseño de escenografías y figurines para espectáculos convirtió a Néstor [Fig. 1] en una de las figuras claves para conocer el proceso de renovación escénica que tuvo lugar en nuestro país durante la llamada Edad de Plata de la cultura española⁸.



Fig. 1. Fotografía de Néstor Martín-Fernández de la Torre. 1912. Fondo Museo Néstor.

Su dedicación al mundo escénico parte del propio entorno familiar, aunque su formación en este campo es todo un misterio. Parece deducirse de su biografía que fue producto de su carácter autodidacta, de sus relaciones y tertulias con personalidades del mundo del teatro, de la literatura y de sus experiencias visuales al acudir como espectador.

Entre 1907 y 1913 se encuadra la primera etapa que establece el inicio de su carrera como escenógrafo. En colaboración con los sectores más activos de la vida teatral y literaria de Las Palmas de Gran Canaria participó en la puesta en escena de *Interior*, de Maurice Maeterlink (1907, Teatro Pérez Galdós), primer montaje profesional de su carrera; *Los fiambres*, de Ricardo Catarineu y Pedro Sabau (1912, Teatro Pérez Galdós); *Sacrificios*, de Jacinto Benavente (1913, Teatro Pérez Galdós), entre otros.

Estas producciones se caracterizaron, en general, por reproducir los esquemas de las escenografías realistas y naturalistas del Ochocientos, basadas en el intento de imitar hasta el más mínimo detalle de la realidad sobre el escenario, siguiendo con total exactitud las acotaciones de los autores de los textos y con un predominio de las decoraciones pintadas sobre las construidas⁹. Además, en ellas se pueden advertir otros elementos de las decoraciones propias de finales de dicho siglo, como son la preocupación por el rigor en el cálculo de la perspectiva desde un punto de vista estético, la preeminencia de los espacios naturales sobre los interiores y el desarrollo de una atmósfera misteriosa¹⁰.

No obstante, la producción de *Sacrificios* puede considerarse el punto de partida del comienzo de la aportación de Néstor a la renovación de la escenografía pues, a diferencia de los otros, en éste abandonó la práctica de los telones pintados en beneficio de un espacio corpóreo para ambientar la obra. Está claro que en el montaje aún persiste esa idea de mimesis de la realidad, pero es indudable que esta propuesta

⁸ Esta faceta también le reportó importantes beneficios económicos y reconocimientos en los ambientes culturales en los que se inscribió.

⁹ PELÁEZ (1998), p. 23; MURGA CASTRO (2009), p. 32.

¹⁰ BRAVO (1997), pp. 14 y 29.

constituye el inicio de su vinculación con las ideas renovadoras que propugnaron los teóricos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, padres de la escena moderna que, contrarios a las decoraciones pintadas, defendían la realización de escenografías corpóreas y la utilización de iluminación eléctrica en detrimento de la iluminación por candilejas¹¹.

Su escenografía para *El amor brujo* (1915, Teatro Lara), protagonizado por “Pastora Imperio”, con texto de Gregorio Martínez Sierra y música de Manuel de Falla, abre la segunda etapa de su evolución escenográfica. Enmarcada en el intervalo que transcurre en torno a 1915-1923, y en plena ciudad madrileña, esta producción concreta contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural de la capital de España.

Asimismo, sirvió también para definir la concepción escénica que defendió desde entonces hasta el final de sus días. En 1915 publicó el texto “El traje en escena”¹², donde reflexionó sobre toda una serie de ideas que lo convierten en uno de los promotores de la renovación escénica de nuestro país. En él defiende, entre otros aspectos, la interpretación de la obra escénica que se va a representar, según sus necesidades y sin seguir las acotaciones ya establecidas por el propio autor del texto. Es decir, apoya la ruptura del decorado realista e ilusionista en que estaba enclaustrado nuestro teatro. Obviamente estas ideas no fueron originales de él, sino que están intrínsecamente ligadas con el contexto de la renovación escenográfica que tenía lugar en Europa desde principio del siglo XX, en contra del teatro naturalista y en consonancia con la herencia de las ideas wagnerianas.

En el caso español, esta renovación comenzó a experimentarse, con cierto retraso con respecto a Europa, a partir de 1916 coincidiendo con la llegada de los *Ballets Russes* de Serguéi Diaguilev. En esta compañía trabajaron los más notables bailarines, coreógrafos, libretistas, músicos y escenógrafos del momento. Aunque lo que más nos interesa de ella es que desarrollaron un fenómeno que Denis Bablet trata ampliamente: la participación de pintores en el teatro a través del diseño de las escenografías y figurines de las obras que se iban a representar¹³. Esta incursión no era nada nuevo. Pero en estos años que tratamos se produjo su momento de mayor esplendor, porque aquéllos que llevaron a cabo una pintura no académica y que trataron de romper las prácticas pictóricas tradicionales hicieron lo mismo para acabar con los decorados realistas a través de un teatro de imágenes, por lo que su presencia ofreció la oportunidad a numerosos artistas y gentes del teatro a experimentar y estudiar nuevas posibilidades escénicas que pusieran fin a la crisis teatral que sufríamos e influyeron en la creación de nuevas compañías con concepciones creativas similares¹⁴.

De esta forma encontramos en Néstor paralelismos con los padres de la escena moderna y, al mismo tiempo, es otro pintor que participó en ese fenómeno. Teniendo en cuenta esto, podemos comprender la importancia de su producción escenográfica dentro del panorama escénico renovador que se dio en estos momentos en nuestro país¹⁵.

No podemos dejar pasar por alto que, aunque *El amor brujo* fuese el primer gran montaje teatral de Néstor y consiguiera el triunfo como escenógrafo, también participó, debido al egoísmo de Martínez Sierra, en uno de los más sonados fracasos en la historia de la renovación escénica española al romperse uno de sus principios básicos: la armonía. A pesar de tal situación, este trabajo creativo constituye una de las primeras colaboraciones entre artistas en beneficio del teatro español y podría tomarse de punto de partida la fecha de su estreno como el arranque de la renovación escénica que se desarrolló en nuestro país y no en 1916 como se ha venido considerando hasta ahora¹⁶.

En cualquier caso, a partir de este momento, el elemento común de todas sus escenografías fue la representación de espacios que son imposibles de identificar en la realidad. Las acotaciones de los textos y de los libretos que llevó a escena nunca limitaron su proceso creativo. Ello es lo que realmente hace moderno su trabajo teatral porque al desarrollar lugares imaginados y sugestivos planta cara a la

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

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

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

14 MURGA CASTRO (2009), pp. 19-22.

15 PELÁEZ (1995), pp. 212-213.

16 MURGA CASTRO (2009), pp. 10 y 37.

tradicional puesta en escena española que, como ya escribió Peláez, era lo que unía a todos aquellos que participaron en la renovación escénica¹⁷. Cada uno lo hizo mediante diversas fórmulas y lenguajes, pero todas ellas recurrieron a la distorsión de las líneas y/o los colores. De esta manera pretendían poner término a los decorados naturalistas puesto que creaban espacios en los que no se reproducía la realidad como tal, llegando a negarla si lo estimaban oportuno, demostrando que, para la comprensión de los textos dramáticos, no era necesario su mimesis sobre el escenario¹⁸.

La tercera etapa de su trayectoria (1927-1931) está estrechamente ligada con su cooperación con los *Ballets Espagnols* de Antonia Mercé “La Argentina”¹⁹, compañía que hunde sus raíces en la de Diaghilev y en el fenómeno de “la española”. Llevó a cabo los montajes de *El fandango de candil*, con música de Gustavo Durán y escrito por Cipriano Rivas Cherif, estrenado primero en 1927 en Alemania y luego en Roma y París; *Triana* (1929, Ópera Cómica de París), cuyo argumento y arreglos musicales fueron de Fernández Arbós basándose en *Iberia* de Isaac Albéniz; y la renovación de la puesta en escena de *El corazón de Sevilla-Cuadro flamenco*, reestrenado en el Teatro de la Ópera Cómica de París en 1929. Esta colaboración supuso uno de los mayores triunfos de la carrera de nuestro artista, permitiéndole establecerse en la capital parisina durante varios años y llevar a cabo uno de los trabajos más rompedores y cercanos a la vanguardia de toda su carrera artística, como veremos más detenidamente en el siguiente apartado²⁰.

Otros encargos relevantes de esta etapa son las escenografías y figurines de 1931 para *Don Giovanni* de Mozart, a petición de Michel Benois, hijo de María Kousnezoff, y los diseños de vestuario para diversas artistas escénicas, como Cécile Sorel en 1929, Conchita Supervía en 1931 y Grace Moore, también en ese año.

Conviene considerar que, desde *El amor brujo*, y sobre todo con gran parte de los encargos de este momento, Néstor es uno de los escenógrafos que contribuyeron a enaltecer y difundir el tema de “la española”²¹ sobre los escenarios internacionales, lo que demuestra una vez más su participación en la ruptura del decorado realista y naturalista, porque no representa grandes bosques de ensueño o castillos oscuros y misteriosos, sino patios andaluces, tabernas y otros espacios que no existían en la realidad ya que eran resultado de la imaginación del artista y, a la vez, era la imagen estereotipada que se tenía en España por esos años en el extranjero²².

Finalmente, entre 1934 y 1938 tiene lugar su última etapa coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor en Las Palmas de Gran Canaria, donde continuó realizando trabajos escénicos y no puntuales intervenciones efímeras²³. Nuevamente estuvo vinculado con las sociedades, principalmente con la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre, auténticas promotoras de la dinamización de la cultura de la capital grancanaria en estos años. Participó en la puesta en escena de *La sirena varada*, de Alejandro Casona (1936, Teatro Pérez Galdós); *Una noche romántica*, espectáculo inspirado en la música de Chopin (1937, Teatro Pérez Galdós); *La verbena de la paloma*, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón (1937, Teatro Pérez Galdós); y las diferentes fiestas y espectáculos regionales (1934 y 1938, Teatro Pérez Galdós).

Lo más destacable de este momento, donde continúa con la superación de la escenografía ochocentista, se encuentra en la petición del propio escenógrafo al público de los palcos y plateas asistente a la obra de *La verbena de la paloma*, a través de una nota en el diario *La Provincia*, publicado el nueve de octubre de 1937, para que llevaran mantones de manila; lo que implica la trascendental ruptura de la

17 PELÁEZ (1995), pp. 212-213.

18 BRAVO (1997), pp. 36-37.

19 MURGA CASTRO (2009), pp. 131-161.

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

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

22 Desde un punto de vista plástico, su participación en dicho fenómeno data desde 1905, aunque es desde 1909, después de un viaje a Londres y establecido en Barcelona, cuando Néstor comenzó una producción plástica más estudiada y en serio, con una estética muy cercana a la de Anglada Camarada, Julio Romero de Torre e Ignacio Zuloaga.

23 MURGA CASTRO (2012), p. 158.

cuarta pared, es decir, la superación del espacio a la italiana del teatro al incorporar al propio público en la obra mediante su integración en la historia que se estaba narrando bajo la forma de “(...) un aire de corrala dentro del Teatro Pérez Galdós (...)”²⁴. Esta ruptura tendrá sus mayores logros y éxitos a partir de la década de los sesenta, ayudada con el desarrollo de las *performances* y el *happening*, pero ya aquí tenemos un precedente.

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

De este modo, tras este breve acercamiento a su perfil como escenógrafo y figurinista, perfectamente complementario al resto de sus facetas creativas, es más que evidente que Néstor es un artista cuya aportación teórica y práctica en materia teatral es indispensable para comprender la renovación que tuvo nuestro teatro en las tres primeras décadas del siglo XX, ya que desarrolló una interpretación personal de la puesta en escena al no seguir a rajatabla las acotaciones de los dramaturgos; rompió con el decorado realista a través del uso de lenguajes artísticos renovadores; incluyó el fenómeno de “la española” en los espacios escénicos de gran parte de Europa; desarrolló decoraciones corpóreas en detrimento de los telones pintados; reconoció la importancia de la iluminación eléctrica; y experimentó con la ruptura de la cuarta pared. Todo ello nos obliga a considerarlo fundamental en la historia de la escenografía española²⁵.

EL FIGURINISMO TEATRAL DE NÉSTOR

Según parece, se puede tomar como punto de partida la preocupación de Néstor por el figurinismo en su segunda etapa, el momento en que publica su artículo “El traje en escena”, ilustrado con los bocetos de vestuario del primer encargo figurinista de renombre que recibió por parte de Maria Kousnezoff.

No quiere decir ello que antes no se enfrentara al diseño de vestuario teatral. Estamos convencidos de que así fue, pero la ausencia de fuentes que nos permitan confirmarlo nos hace ser cautelosos²⁶. Por su parte, de la segunda etapa, la presencia de diseños figurinistas tampoco es que sea boyante. En el caso del vestuario de Pastora Imperio tan sólo se conservan fotografías²⁷ y de Maria Kousnezoff, si no fuera porque se publicaron en la revista *Summa*²⁸, no tendríamos referencias visuales de este trabajo²⁹.

Sin lugar a dudas fue su estancia en París el momento del que se conserva una mayor cantidad de figurines de toda su producción escénica. En el Museo Néstor se atesoran treinta y un figurines frente a las once escenografías. Situación parecida ocurre con los estudios de estos que se custodian en la misma institución, predominando los de figurines (de los que hemos documentado un total de 50) sobre los escenográficos (un total de 7).

Centrándonos en el objeto de este artículo, uno de los conjuntos más importantes de estudios de figurines, tanto en calidad como en número, son los de *El fandango de candil*. Pero antes de profundizar

24 ALMEIDA CABRERA (1995), p. 62.

25 MEDINA ARENCIBIA (2016), pp. 1-13.

26 Por ejemplo, fuera del campo teatral, podemos mencionar la carroza *Primavera*, que Pedro Almeida (1995), pp. 223 y 325, encuadra en 1901, del que se conserva una fotografía y su boceto y de la vestimenta de la figura femenina que lleva las riendas.

27 ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 232-233.

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

29 Fuera de este campo, es inevitable no recordar los geniales diseños carnavalescos que lució su hermana Dolores Martín-Fernández de la Torre, disfrazada de *Cleopatra* o *Reina del Invierno* en 1917 y 1918, respectivamente, o el traje de fiesta, aún conservado en el fondo del Museo Néstor, que lució Sofía Martín-Fernández de la Torre.

en ellos, primero debemos de reflexionar sobre la concepción que Néstor impregnó a este montaje, ya que, pese a ser un artista de corte simbolista e inscrito también en el modernismo y al *art déco*, estamos convencidos de que en él se puede apreciar algún atisbo de vanguardia.

Tal consideración parte desde la misma génesis de creación de la compañía de danza de Antonia Mercé, a imagen y semejanza de la compañía de Serguéi Diaguilev. Desde 1925, cuando se inició la germinación de su empresa con la puesta en escena de *El amor brujo*, con música de Falla y decorado de Gustavo Bacarisas, la bailarina ya tenía conciencia de que todos los elementos de sus montajes debían ser creados por artistas genuinos. Sin embargo, su objetivo no era llevar a cabo una ruptura del pasado, sino mostrar un espectáculo de apariencia moderna³⁰.

Mas cuando Néstor se hizo cargo del montaje del *El fandango de candil*, su primer encargo para la bailarina, con música de Gustavo Durán y libreto Cipriano Rivas Cherif, tenía como idea previa que iba a trabajar en una compañía que trataría de mostrar el baile español de una forma nueva³¹. Prueba de ello es una carta que “La Argentina” le envía, una de las muchas donde le apremia para que mandara el encargo, donde aprovecha para preguntarle si había leído *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio Alarcón, recomendándole que podrían ser motivo de inspiración las ilustraciones del libro³². Resulta obvio pensar que esta sugerencia no es arbitraria ya que recordemos que los *Ballets Russes* lo habían adaptado años antes con el decorado cubofuturista de Picasso³³. Teniendo en cuenta estas premisas y que todos los agentes que participaron en el proceso se encontraban en puntos geográficos distintos (Néstor en Canarias, Gustavo Durán en la península y “La Argentina” en París), con las dificultades comunicativas que ello implicaba, podemos entender que nuestro artista se decantase por una puesta en escena cercana a la vanguardia artística.

La principal referencia artística en la que se inspira Néstor para crear las escenografías de este primer encargo es *La posada de las ánimas*, que pintó Daniel Vázquez Díaz entre las fechas 1924-1925³⁴. Esta alusión no es nueva, pues ya los investigadores Almeida y Murga³⁵ lo evidenciaron antes. Pero ninguno ha contextualizado esta obra, algo que consideramos que es de vital importancia para comprender la concepción de este montaje y su inclusión dentro de la vanguardia artística y escénica española.

Vázquez Díaz fue un pintor que entre 1906 y 1918 estuvo en París y entró en contacto con parte de la órbita cubista del momento, llegando a asimilar también ciertos aspectos de la obra de Cezanne. Ello le valió, cuando en 1918 regresó a España y se asentó en Madrid, para convertirse en uno de los abanderados de la transformación del panorama artístico madrileño de la década de los veinte tras recibir nuevas influencias en el territorio peninsular³⁶. Durante estos años su obra ha sido tildada por diversos investigadores como de neocubista, poscubista, cubismo temperado, mimesis constructiva o figuración geométrica³⁷. Estas múltiples definiciones tienen lugar por la complejidad de definir el cubismo ya que no existió en ningún momento un estilo puro de este ismo, pues a lo largo de los años fue amoldándose a los distintos momentos, lugares y personalidades³⁸. Ahora bien, lo interesante es saber que su obra se enmarca en el área de vanguardia de las tres primeras décadas del siglo XX y lo que nos interesa es la conclusión que sobre este artista tiene Jaime Brihuega:

30 Como lo indica la lista de pintores, además de Néstor y Bacarisas, que trabajaron con ella: Ricardo Baroja, Federico Beltrán Massés, Mariano Andreu, Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Carlos Sáenz de Tejada o Toño Salazar. Contó al mismo tiempo con importantes músicos: Manuel Falla, Enrique Fernández Arbós, Isaac Albéniz, Gustavo Durán, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Enrique Granados y Óscar Esplá.

31 ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 31-35.

32 Carta enviada por Antonia Mercé a Néstor-Martín Fernández de la Torre, 27 de agosto de 1927. Consultado en ALMEIDA CABRERA (1995), p. 128.

33 BOWLT (2011), p. 99.

34 VV.AA. (2005), p. 182.

35 ALMEIDA CABRERA (1995), p. 31; MURGA CASTRO (2012), p. 153.

36 Panorama éste donde colisionaron el arte académico predominante y los nuevos aires artísticos relacionados con el desarrollo del movimiento ultraísta y las formas cubistas exportadas desde París, según la gran parte de la historiografía artística española. Aunque cabe destacar que algunos investigadores han considerado que este nuevo aire cubista del Madrid de los años veinte no es tal sino que es propio de una radicalización del *art déco*. Véase Pérez Rojas (1990), pp. 394-400.

37 BRIHUEGA (2005), p. 57.

38 BOZAL (1995), pp. 33-45.

(...) A partir de los cuadros realizados entre 1919 y 1920 a que hemos hecho mención y hasta la época que rodea la ejecución de las fábricas, la «figuración geomético-constructiva de corte neocubista atemperado» (por rebuscar una locución lo más descriptiva posible) se afianza en la obra de Vázquez Díaz. Los diversos matices que encuadran este proceso quedan muy de manifiesto en algunas de las obras significativas que se integran en la presente muestra: *Mujer en el campo* (120), *Placidez* (o *Caseríos vascos*) (c.1920), *Joven danesa* (c.1922), *Cuenca, día gris* (1923), *La dama gris*. *Eva* (1923), *Posada de las ánimas* (1924-1925), los *Hermanos Baroja* (1925) o en el conjunto de obras realizadas durante su estancia en Portugal, entre 1922 y 1923 (...)³⁹.

De modo que es lógico pensar que esa figuración geométrica-constructiva de corte neocubista atemperada sea el sustrato artístico que se percibe en el conjunto del montaje de *El fandango de candil*⁴⁰, considerándose tal incursión como resultado del ambiente madrileño de la década de los veinte donde Néstor estaba integrado al mantener relaciones intensas con algunos de los miembros de la Residencia de Estudiantes, como Gustavo Durán, que llegó a ser su pareja durante muchos años.

Por otro lado, y junto a ello, debemos tener en cuenta también que nuestro artista estaba al tanto de las novedades escénicas que tenían lugar en su época y conocía perfectamente la trayectoria de los *Ballets Russes*⁴¹, así como el cambio de rumbo visual que experimentaron a partir de 1917 con Picasso y el resto de los artistas rusos, como Goncharova, Exter o Popova⁴², que desarrollaron puestas en escenas cercanas al cubismo y cubofuturismo.

Por tanto, afirmar la hipótesis que planteamos no es descabellada. Es obvio que no se puede considerar a Néstor como un pintor vanguardista. Pero en este momento estaba haciendo frente a un encargo que tenía como premisa la constitución de una compañía de danza similar a la de Diaguilev y tenía que ser coherente con la propuesta escénica que debía llevar. Suponemos que la opción de no llevarlo a cabo estuvo en todo momento, pero sabía que el proyecto de la Mercé podría traer numerosos beneficios, como acabó siendo, posibilitándole la oportunidad de establecerse en París, exponer en la capital del arte y sobrevivir allí desde 1928 hasta 1934.

En las dos escenografías de este ballet que se conservan en el Museo Néstor⁴³, no recurre a colores fríos, a diferencia del pintor onubense, sino a cálidos, creando un espacio irreconocible a través de estructuras arquitectónicas asimétricas⁴⁴ con perspectivas en picado y contrapicado que lo vinculan más con la arquitectura del Movimiento Moderno que a Léon Bakst⁴⁵. En cuanto a los nueve figurines, que podríamos calificar como uno de los más bellos e imponentes de todos los diseños de vestuario que Néstor creó, sobre todo el de *La niña bonita*, personaje interpretado por “La Argentina”⁴⁶, se caracterizan por poseer matices geométricos y recortes angulosos, fundamentalmente en aquellos destinados al cuerpo de baile femenino, donde lleva a cabo toda una serie de intersecciones de planos que nos evocan a los trabajos escénicos de Exter, Goncharova o Popova⁴⁷, lo que nos sigue justificando su inclusión en esa definición de Brihuega.

Ahora bien, en los veintidós estudios de figurines que hemos documentado por primera vez de esta obra podemos apreciar como Néstor en el proceso creativo del vestuario sufrió un debate interno entre

39 BRIHUEGA (2005), p. 65.

40 Tradicionalmente, el *art déco* ha sido el lenguaje con el que se ha identificado. Véase ALMEIDA CABRERA (1991), p. 128.

41 Estamos convencidos de que acudió a algunas de las representaciones que tuvieron lugar en España.

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

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

44 Ésta asimetría se ha querido ver también como una dramatización o perspectiva expresionista. Véase ALMEIDA CABRERA (1995), p. 47; MURGA CASTRO (2012), p. 153.

45 ALMEIDA CABRERA (1995), p. 36.

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

47 Véase nota 44.

sus convicciones artísticas y la naturaleza del encargo que le habían hecho. Se explica por que en los personajes femeninos (*La niña bonita*, *La primera mujer tapada*, *La segunda mujer tapada* y *La vieja*) [Figs. 2-5] apreciamos como nuestro artista dudó al llevar a cabo una doble representación de cada una, donde en unos predominan esas formas geométricas que antes mencionábamos, y en otros en los que éstas no existen, pues están mucho más en consonancia con la curva modernista y del *art déco* que nuestro artista profesaba. Al final acabaría por imponerse el compromiso antes que sus gustos, como podemos apreciar en los bocetos finales y las fotografías.



Fig. 2. Estudios de figurín de *La niña bonita* para *El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre papel. 21 x 27 cm. Fondo Museo Néstor.



Fig. 3. Estudios de figurín de *Primera mujer tapada* para *El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre papel. 21 x 27 cm. Fondo Museo Néstor.



Fig. 4. Estudios de figurín de *Segunda mujer tapada* para *El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre papel. 21 x 27 cm. Fondo Museo Néstor.



Fig. 5. Estudios de figurín de *La vieja* para *El fandango de candil*. 1927. Lápiz sobre papel. 21 x 27 cm. Fondo Museo Néstor.

Cabe destacar que los figurines masculinos y sus estudios son muchos más sencillos en su ejecución, aunque hay algunos motivos decorativos geométricos en sus ropas, prevaleciendo un sentido más práctico y menos controvertido a la hora de definirlos en comparación con sus compañeras femeninas de reparto, que llega incluso a tener un carácter caricaturesco, como en el caso del figurín de *Don Lindoro* o los quijotescos alguaciles⁴⁸.

El resto de los montajes que llevó a cabo para “La Argentina” se encuadrarían también en esa definición de Brihuega, aunque ya de una manera mucha más relajada y haciendo destacar su propia personalidad cercana al *art déco* y al modernismo, de las que las escenografías de *Triana* (1929) son unas de las

48 MONTESDEOCA (2011), p. 28.

más genuinas de toda su producción, no sólo porque esté representando una Sevilla que en realidad no existe y recurra a estructuras arquitectónicas asimétricas con perspectivas en picado y contrapicado, en esta ocasión mucho más acusadas, como podemos apreciar en las escenografías y estudios⁴⁹, sino porque representa una hoja de filodendro en primer término del telón de boca del decorado del primer cuadro y una tunera en el segundo, vegetaciones propias del archipiélago canario. Junto a ello, su singularidad e innovación se realza al ser un decorado confeccionado en tres dimensiones como se puede comprobar en las fotografías en las que se observa elementos que se colocaron delante del telón y a bailarinas sentadas en la propia escenografía.

No cabe duda de que en este espectáculo, donde se enaltece el decorativismo y el exotismo, Néstor demuestra la defensa de su personalidad estética ante cualquier otro estímulo externo, que llega recordarnos a la primera etapa de la compañía de Diaguilev y su vínculo con León Bakst⁵⁰.

Además de las escenografías y figurines que se conservan en el Museo Néstor de este montaje, hemos constatados 18 estudios de figurines, estando convencidos que no son los únicos que Néstor realizó. De todos ellos queremos destacar cuatro del personaje de *Soleá* [Fig. 6], protagonista de la obra que interpretó “La Argentina”, y dos del cuerpo de baile [Fig. 7]. Lo interesante es que no son solamente estudios de vestuarios, sino también del movimiento, puesto que parece que Néstor intentó captar sus cuerpos en el acto mismo del baile, que puede ser, al mismo tiempo, el punto de partida para la serie *Ballet Español*, conservada también en los fondos del Museo Néstor, ya que muchos de sus cuerpos se reproducirían en esos lienzos. De modo que su importancia es capital porque se demuestra el interés de nuestro artista por captar lo efímero de la danza, partiendo de su propio recuerdo y de los efectos que sus propios diseños generaban durante los bailes.



Fig. 6. Estudios de figurín de *Soleá* para *Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. Izq.: 25 x 32 cm. Dech.: 26 x 42. Fondo Museo Néstor.

⁴⁹ Cabe destacar que sirvieron de base para su posterior propuesta relacionada con el tipismo y su visión de la arquitectura, como podemos apreciar en su serie de *Visiones de Gran Canaria*, realizadas y concebidas entre 1928 y 1934. Aunque, a su vez, ambas beben de las visiones de África central que Alexandre Iacovleff realizó en una expedición entre 1924 y 1925 y que publicó en 1927, del que tenía un ejemplar nuestro artista en su biblioteca. De este modo, podemos pensar que apuesta por el exotismo africano en su decorado ambientado en Sevilla y, al mismo tiempo, en su aportación a la arquitectura grancanaria hace lo mismo, es decir, nos vincula con el continente africano.

⁵⁰ ALMEIDA CABRERA (1995), p. 25; NELKEN (1916), p. 3.



Fig. 7. Estudios de figurín de bailarinas para *Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 26 x 42. aprox.
Fondo Museo Néstor.

Finalizada la etapa de colaboración con esta genial bailarina y coreógrafa, según afirma el propio Pedro Almeida, Néstor tuvo la necesidad de llevar a cabo nuevos encargos laborales para poder sobrevivir en la capital parisina.

En 1929 le encargó la artista Cécile Sorel tres figurines para interpretar el papel de Clorinda en *El aventurero*, de Émile de Augier. Sin duda alguna, son uno de los trabajos más bellos y audaces de toda su producción. El actual director del Museo Néstor escribió sobre ellos lo siguiente:

(...) Pedro Almeida, en su libro *Néstor y el mundo del teatro* recoge la anécdota referida a la modista de la actriz, que al ver la dificultad de los patrones se negaba a ejecutarlos si no disponía de, ¡al menos!, un mínimo de quince días. Baste comprobar la factura del traje para comprender su miedo (...), no deja de sorprendernos el manejo de Néstor para con el volumen y el conocimiento que llegó a cosechar sobre la historia de la moda. A pesar de que en su conjunto quede patente el gusto hacia el Art Déco el vestido hace gala de unos usos que recuerdan a los patrones heredados del siglo XVII y XVIII o a los del Segundo Imperio. Sin embargo, Néstor, constantemente, hará hincapié sobre el manejo del color y los textiles de rica factura; ya sean terciopelos, rasos, muselinas, sedas, otomanes..., pero siempre de gran efectismo. Pues sobre ellos recaerá la fuerza de los focos, brillando cuales gemas en el escenario.⁵¹

En la institución tan sólo se conservan dos de esos tres figurines, pues uno de ellos se encuentra en paradero desconocido⁵². Pese a tal desavenencia, se conservan dos estudios de figurines [Fig. 8] que han pasado inadvertidos por los investigadores, como la gran mayoría de los bocetos de vestuario sin

⁵¹ MONTESDEOCA (2011), pp. 30 y 32.

⁵² ALMEIDA CABRERA (1995), pp. 163 y 277.

colorear que hemos dado a conocer en el presente estudio. En cualquier caso, uno de ellos es el dibujo preparatorio del figurín que se encuentra desaparecido, en el que se reproducen todos los detalles que la obra final muestra. Así que la aparición de este estudio significa que la pinacoteca posee casi de forma completa todas las fuentes que sobre este encargo generó nuestro artista.



Fig. 8. Estudios de figurines para *El aventurero*. 1929. Lápiz sobre papel. 24 x 30 cm. Fondo Museo Néstor.

A finales de 1930, la cantante Conchita Supervía le propuso a Néstor la realización de una serie de figurines para sus conciertos de música española que, según el programa, diseñado por él mismo, se celebró el primero de febrero de 1931 con canciones de Falla, Durán, Albeniz, Granados, entre otros. Almeida señala que en un principio llevaría a cabo dos diseños:

(...) El primero es una fantasía goyesca realizada en color naranja y negro con la cabeza tocada por una vaporosa mantilla –con este traje está representada en un retrato al óleo que también le hizo nuestro pintor-; el segundo es una fantasía de una bata de cola andaluza realizada en blanco y grana, con volantes, alta peineta y un gran abanico pericón (...)⁵³.

En este sentido, hasta el momento, la única documentación visual de estos diseños de los que se tenían constancia eran las reproducciones del programa de mano, la octavilla de los avances de los conciertos y las fotografías de la cantante ataviada con los trajes. Pero hemos hallado cuatro estudios de vestuarios [Figs. 9-10] que se corresponden con el traje de bata de cola en los fondos del Museo Néstor que engrosan la documentación existente sobre este encargo. Su entidad es reveladora porque evidencia el proceso creativo que llevó a cabo a la hora de confeccionar el traje⁵⁴. Sabemos que se corresponden con éste porque en el cartel y en el programa de mano se reprodujeron los diseños finales.

⁵³ ALMEIDA CABRERA (1995), p. 51

⁵⁴ Junto a ello también hemos hallado tres estudios preparatorios del retrato que Néstor realizó de la cantante y que hoy se encuentra en una colección privada.



Fig. 9. Estudios de figurines para traje de bata andaluza para Conchita Supervía. 1931. Lápiz sobre papel. 22 x 28 aprox. Fondo Museo Néstor.



Fig. 10. Estudios de figurines para traje de bata andaluza para Conchita Supervía. 1931. Lápiz sobre papel. 22 x 28 aprox. Fondo Museo Néstor.

Por último, y no menos importante, queremos acabar con los estudios de figurines de *Salomé* para Maria Kousnezoff [Fig. 11] y *Don Giovanni* [Fig. 12]. Se trata de bocetos inacabados y sin colorear. Recordemos que estos encargos nunca llegaron a materializarse más allá del dibujo. En el caso de la figura femenina, casi andrógina, se encuentra desnuda, con numerosos arrepentimientos y ubicada sobre unas escaleras, a diferencia del figurín definitivo, que está ataviada ante un fondo blanco. Por su parte, el

diseño de *Don Giovanni*, que se corresponde con el del segundo traje del personaje, pese a estar inconcluso, la vestimenta presenta un trazo riguroso y con detalles muy precisos. Pedro Almeida dio a conocer otro estudio concerniente con el primer traje de este mismo personaje⁵⁵, perteneciente a una colección privada y que constituye el único de todo el conjunto de figurines y sus estudios de este montaje que presenta un rostro definido. Pese a todo, ambas obras desvelan el trabajo metódico de Néstor a la hora de enfrentarse a cualquier tipo de creación, pues llevó a cabo previos estudios de las formas, las líneas y los colores.

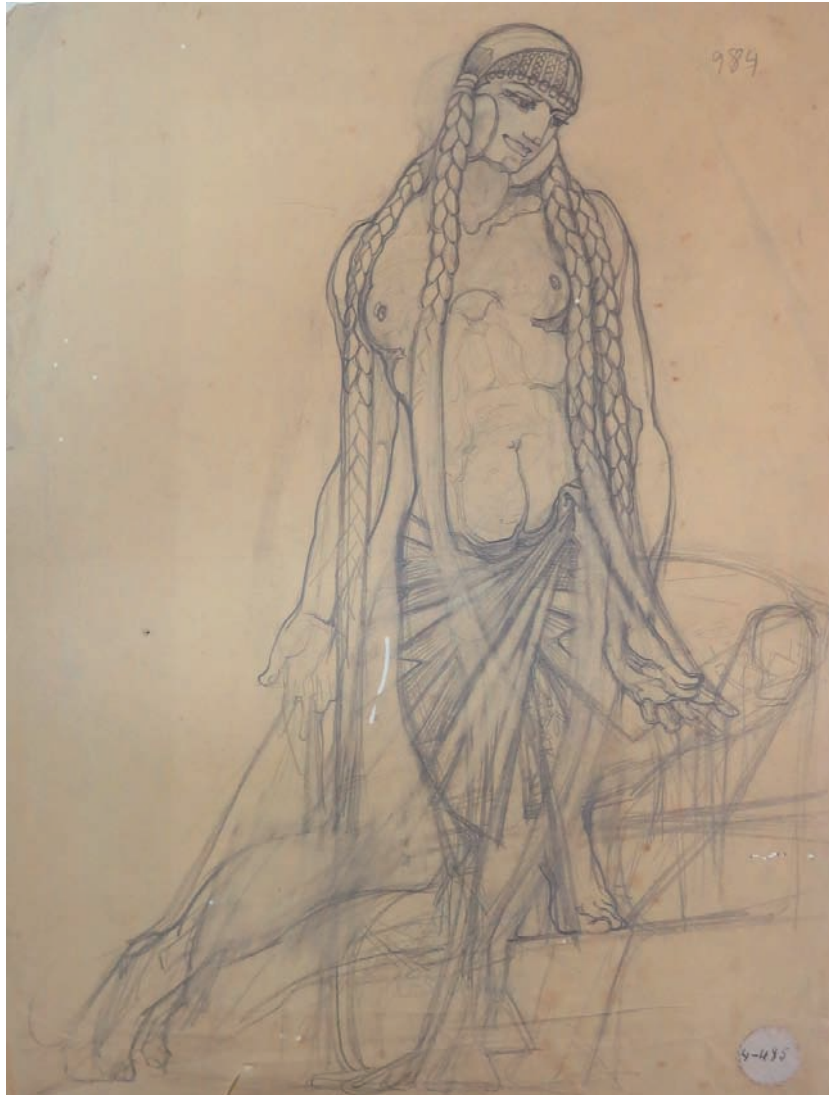


Fig. 11. Estudio de figurín para *Salomé*. 1929. Lápiz sobre papel. 32,5 x 42 cm. Fondo Museo Néstor.

⁵⁵ ALMEIDA CABRERA (1995), p. 286.



Fig. 12. Estudio de figurín para *Don Giovanni. Seconde Costume*. 1931. Lápiz sobre papel. 22x 28 cm. Fondo Museo Néstor.

En su última etapa, ya asentado en su ciudad natal, continuaría con el diseño de figurines teatrales, como demuestran muchas de las fotografías y de las críticas que se produjeron tras los estrenos de los espectáculos. Pero de la gran mayoría de ellos no tenemos ninguna constancia artística, pues se conservan tan sólo los figurines referidos a la modernización de la vestimenta tradicional grancanaria que utilizó en sus fiestas tipistas y el estudio de peinados para *Una noche romántica* (1937), custodiados en el Museo Néstor. En este sentido, en el Archivo de El Museo Canario se encuentra un programa de mano del mencionado espectáculo en el que se reproducen dos figurines, uno masculino y otro femenino sin rostros, como los de *Don Giovanni*. Lo que conlleva la ampliación de las referencias visuales en cuanto a la creación figurinista de esta etapa en la obra de Néstor⁵⁶.

CONCLUSIONES

El análisis de estos estudios de figurines, en su completa mayoría pertenecientes a la tercera etapa de Néstor, implica la puesta en valor de toda una serie de obras artísticas que no se habían valorado ni enjuiciado, quizás por no tratarse de resultados definitivos; pero, como hemos podido comprobar,

⁵⁶ VV.AA. (2012), p. 259.

complementan muchos aspectos de la trayectoria de Néstor y proponen una nueva visión sobre su producción teatral.

Por ejemplo, en el caso de los estudios de figurines de *El fandango de candil*, la dual manera de representar a los personajes femeninos pone en tela de juicio que el artista tuviera en principio una ideología creativa definida antes de decantarse finalmente por la vanguardia. Los referidos al montaje de *Triana*, por su parte, suponen su interés por captar lo efímero del baile, al tiempo que aumenta el catálogo de retratos de Antonia Mercé [Fig. 13]. Asimismo, permiten incrementar las fuentes artísticas para conocer algunos de los encargos concretos, como el que le propuso Conchita Supervía. Y, en su conjunto, demuestran la profesionalidad y destreza del dibujo de Néstor, que estudia, reflexiona y experimenta, buscando la manera más adecuada, efectista y visual para confeccionar el vestuario teatral.

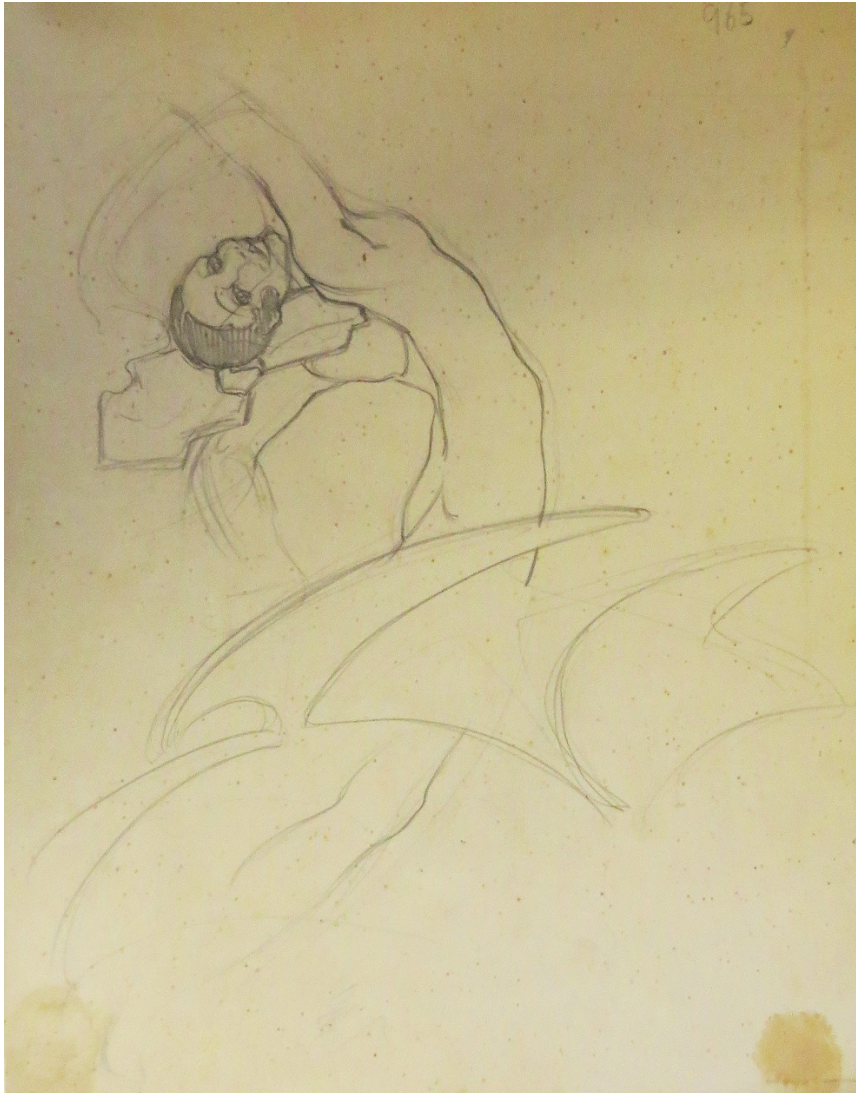


Fig. 13. Estudio de figurín de *Soleá* para *Triana*. 1929. Lápiz sobre papel. 25 x 32 cm. Fondo Museo Néstor.

En consecuencia, estamos convencidos de que el presente estudio contribuye a la ampliación de las referencias visuales que disponíamos hasta la fecha de la faceta de este artista como figurinista, en tanto que subrayamos la necesidad de su revaloración como parte integrante de nuestro patrimonio artístico, requisito indispensable para conocer el pasado de una forma veraz, objetiva y sin cortapisas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, S. (1987). *Néstor. Un pintor atlántico*. Santa Cruz de Tenerife: Labris.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1987). *Néstor (1887-1938). Un pintor cosmopolita*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1991). *Néstor. Biblioteca de artistas canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1995). *Néstor y el mundo del teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1990). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- BABLET, D. (1977). *The revolutions of stage design in the 20th century*. Paris: Leon Amiel, 1977.
- BABLET, D. (1987). “El pintor en el escenario”. *Cuadernos El Público*, núm. 28, pp. 11-24.
- BRAVO, I. (1997). *Escenografía operística. Maquetas y figurines*. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo.
- GAGO, J. L. (2000). *Desasosiego de la arquitectura neocanaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2006). *Bienes muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria: un patrimonio por descubrir*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2009). *Espacios Íntimos: Colección Ramírez Navarro*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias.
- MEDINA ARENCIBIA, Y. (2016). “El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la Historia de la escenografía” en *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón, pp. 1-13.
- MURGA CASTRO, I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA CASTRO, I. (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MONTESDEOCA, D. (2011). *Néstor Inédito. Colección de dibujos 1900-1937*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- NELKEN, M. (1916, 30 de enero). Escenografía moderna. *El globo*, p. 3.
- PÉREZ ROJAS, J. (1990). *Art déco en España*. Madrid: Cátedra.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1995). “Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático” en VV.AA. (1995). *Historia de los Teatros Nacionales. 1960-1985 (vol.II)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 212-213.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1998). “Anotaciones a 150 años de escenografía para la Ópera en España” en VV.AA. (1988). *La Ópera en España. La puesta en escena 1750-1998*. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, pp. 14-33.
- ROSALES PEDRERO, P. L. (2002). *Guía del Museo Néstor*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiesto y textos de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SANTOS TORROELLA, R. (1978). *Néstor*. Barcelona: Espasa Calpe.
- VV.AA. (1990). *Homenaje en su centenario. Antonia Mercé “La Argentina”*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (1995). *La sociedad de artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (2005). *Daniel Vázquez Díaz. 1882-1969*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (2011). *Los Ballets rusos de Diaguilev (1909-1929). Cuando el arte baila con la música*. Madrid: Fundación La Caixa-Turner.
- VV.AA. (2012). *Pancho Guerra y la escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Pancho Guerra-Parlamento de Canarias.
- VV.AA. (2015). *Russian Avant-Garde theater: War, Revolution & design*. Londres: Victoria and Albert Museum.