

Pedro Juan Almeida Cabrera



*Néstor
y El Mundo del Teatro*

Pedro Juan Almeida Cabrera

Néstor
y *El Mundo del Teatro*

Museo Néstor
Las Palmas de Gran Canaria
1995

El Patronato del Museo Néstor agradece a las siguientes entidades y personas la colaboración prestada:

- *Excmo. Gobierno de Canarias: Dirección General de Cultura.*
- *Excmo. Cabildo Insular. Consejería de Cultura.*
- *Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Concejalía de Cultura.*
- *CAAM. (Centro Atlántico de Arte Moderno). Las Palmas de Gran Canaria*
- *Museo del Teatro. Almagro (Ciudad Real).*
- *Centro Nacional de Documentación Teatral. Madrid.*
- *Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria*
- *SOCAEM. Gobierno de Canarias*
- *Museo de Arte Moderno. Barcelona.*
- *Círculo de Bellas Artes. Madrid.*
- *Fundación Manuel de Falla. Madrid.*
- *El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria.*
- *Mme. Monique Paravicini (París).*
- *D^a Lola de la Torre.*
- *D^a Fernanda Martín – Fernández Rodríguez.*
- *D^a Paca Mesa de Christiansen.*
- *D^a Araceli Martín – Fernández Durán.*
- *D^a Isabel Torón Macario.*
- *D^a Minina de la Peña.*
- *D. Jesús Arencibia (†).*
- *D. Jesús Gómez Rodríguez.*
- *D. Diego Perdomo Martín – Fernández.*
- *D. Antonio Peláez Martín.*
- *Sr. Martín Moreno.*
- *D. Rodolfo Ramírez.*
- *D. Pedro Almeida Cabrera.*

@ Pedro Almeida Cabrera.

I.S.B.N.:

Depósito Legal: G. C. 227-1995

Fotografía color: Francisco Rojas Fariña y SOCAEM.

Fotografía blanco y negro: Archivo Museo Néstor

Fotomecánica: Fotomecánica Canarias, S. A.

Fotocomposición e Impresión: Litografía PRAG, s. l.

*A la memoria de Rafaela Cabrera Falcón,
mi madre, sin cuyo amor, renuncias y
silencios no hubiera llegado a ser
amante realizado en la fronda del mundo
del Arte.*

Prólogo

De caso insólito podría clasificarse la trayectoria artística del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. Pero no es menos cierto que insólito es también este documentado estudio sobre un aspecto de la actividad de este pintor, el Teatro, al que se me invita prologar.

Y lo califico de insólito por cuanto de novedad tiene en el campo de la bibliografía de la Historia del Arte en España.

Seguimos apreciando con envidiable admiración los abundantes trabajos editos sobre los diseños de pintores como León Bakst o Alexander Benois –por citar sólo dos ejemplos muy conocidos– para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, frente a la casi total ausencia de monografías dedicadas a artistas como Fontanals, Mignoni, Bartolozzi, Saenz de Tejada o Barradas (éste con mejor suerte), que dedicaron lo más arriesgado de su producción al Teatro de Arte de Martínez Sierra.

Y es que la tradición española de desdén hacia el dibujo o a los trabajos de nuestros pintores dedicados a otras realizaciones fuera de la gran obra de caballete, ha supuesto, y supone aún, el desconocimiento en muchos casos, o el desconocimiento, en casi todos de ciertas habilidades que matizan sobre manera aspectos que complementan la trayectoria de una labor artística.

Hemos citado nombres que son contemporáneos al pintor que ahora nos ocupa. Pero el tiempo no ha conseguido aliviar este vacío. Grandes nombres de pintores más cercanos a nosotros: Mampaso, Caballero, Palencia, Viudes, Nieva, ...siguen aún con las ausencias que señalamos.

Por estas razones recibimos, con indudable gozo, todos cuantos nos dedicamos, de una forma u otra, al estudio de las Artes Escénicas, este minuciosísimo trabajo de Pedro Almeida que ordena y clarifica toda la actividad que Néstor dedicó al Teatro.

Desde un primer boceto, de cierta ingenuidad simbolista, para **“La Muerte de Tintagiles”**, su primer trabajo, siendo casi un niño deslumbrado ya por las luces de las candilejas o “diablas” de la mano de su tío Néstor, barítono de ópera, hasta los impecables decorados para **“El amor brujo”**, **“Triana”**, **“El fandango de Candil”**, y los que podemos calificar de los más bellos decorados de la primera mitad del siglo para **“La Verbena de la Paloma”** son el feliz resultado de un pintor de ambiguas sensualidades y caso extremo de mezcla del puro casticismo y de la más explosiva exaltación del simbolismo de los años veinte. Es suma y resultado de un hombre que conoce el interior, el “entre cajas”, del mundo del teatro al que llega por su amistad con Falla, Granados, el Maestro Alonso, Martínez Sierra, Antonia Mercé, Díaz Quijano, Los Quintero, Borrás, “La Goya”, Conchita Supervía, Tórtola Valencia, ...

Néstor consigue crear una “cierta atmósfera” teatral en vida y obra que se aproxima en algún punto, si es posible hablar de ello, con el Fortuny Madrazo, de Venecia y el “gran mundo” de su primo, otro Madrazo, **Cocó**, que se movió con soltura en el gran París del más joven Jean Cocteau. Nuevamente hay que insistir que si en el caso del primero se cuenta con abundante bibliografía, el segundo apenas nos es conocido.

Agradecemos de verdad esta publicación que será sin duda saboreada por los amantes de las Artes Escénicas, por los de la Pintura, y por cuantos desean estar próximos a eso que se llamó “**el buen gusto**”.

Andrés Peláez Martín
Director del Centro Documentación Teatral y
Museo Nacional del Teatro.

I.- Consolidación del prestigio insular: 1907-1913

Néstor empieza sus contactos con el mundo del teatro desde muy temprana edad; antes de los trece años, su familia perteneciente a la clase media era asidua a tertulias culturales, música clásica, ópera, teatro, etc., por confesiones del propio Néstor sabemos que su madre le había iniciado en el mundo de Beethoven. Las primeras referencias bibliográficas recogen estas primeras incursiones cuando era estudiante en el colegio de San Agustín, en el barrio de Vegueta de la capital grancanaria, donde fragua su amistad con dos de los grandes poetas del archipiélago: Tomás Morales y Rafael Romero –“Alonso Quesada”–, entre 1897 y 1901. Aprovechaban los recreos y ratos de ocio para escribir los argumentos, diseñar el montaje y realizar los ensayos para las representaciones que realizaban en los teatritos de las tertulias de la familia Gómez Bosch; aunque desconocemos los títulos de las mismas, en las que Néstor participaba como director y actor. También en este último año el nombre de Néstor acapara por primera vez la atención de la prensa con motivo de una carroza (1).

Una formación más sólida y eficaz la empieza a obtener a partir de 1901 cuando se traslada Madrid para perfeccionar sus estudios artísticos con Rafael Hidalgo de Caviedes. Allí tendrá oportunidad de ver “gran teatro” y también, durante 1901, tendrá un gran maestro que será su tío Néstor de la Torre (2) en cuya casa reside. No dudamos que acompañó muchas veces a su tío al teatro y éste le introduciría en el mundo que hay detrás de las bambalinas y donde Néstor aprendió con avidez: juegos de tramoyas, luminotecnia, maquillaje, ensayos, decorados, atrezzo, sastrería, zapatería, etc. Llegando a los entrecijos que nos pueden parecer más banales pero claves para un futuro escenógrafo. También el espíritu crítico de producciones, montajes, belcantismo lo aprendería de su tío. Es conocido el anhelo extremista de Néstor en conocer todo el proceso de elaboración de algo que le interesase (vidrieras, esmaltes, joyas, tejidos industriales, imprimación de carteles...). Aprovechando un lapsus de su formación artística en la técnica de pintura al óleo asiste en Barcelona al Gran Teatro Liceo, donde quedaría fascinado por la elegante y refinada alta sociedad catalana que de por sí era un espectáculo verla ataviada, a dos representaciones de ópera que relata así a su tío en una carta fechada el seis de marzo de 1903 ilustrándola con dibujos: “Ví en Barcelona a Menotti, me gustó extraordinariamente, te diré, o dibujaré mejor dicho el traje que se puso en **Otello** y **La Boheme**. El traje de terciopelo con las vueltas de las mangas y el forro de raso gris perla, el casco no es como el tuyo, era del terciopelo del traje con galones dorados y en el mismo centro un broche de brillantes. Las mallas eran una pierna listada de gris y violeta, la otra con un bordado de lentejuelas y perlas, el traje de **La Boheme** era muy sencillo sin nada de hermoso, pero muy bien caracterizado, y el barítono Sanmarco (me parece que así es como se pronuncia) me gustó mucho con el gusto que estaba vestido y para la caracterización de Cristóbal Colón estaba pintado” (3). De estas

líneas podemos comprobar el espíritu crítico –un tanto irónico– y los conocimientos sobre diseño y realización de trajes. El célebre Menotti fue retratado por Ramón Casas y años más tarde estrenaría en España otra obra de Puccini: **Tosca**.

El primer documento artístico que conservamos de una escenografía atribuída a Néstor es un apunte que podemos ubicar entre 1904 y 1906, lleva anotado al dorso **La muerte de Tintagiles** destinado tal vez para el drama de marionetas de Maurice Maeterlink publicado en la revista de la secesión vienesa **Ver sacrum** en 1898 e ilustrado por el pintor simbolista belga Ferdinand Khnopff, autor muy de moda por estos años. De esta pintura ingenua si hemos de destacar algo es la exuberancia de los motivos vegetales, en especial las palmeras que en cierta forma se anticipan al encuadre de la **Fiesta Pascual**. También en esta obra juvenil son interesantes los efectos de sombra y profundidad al igual que la tonalidad verde dominante. Por su carácter de ilustración infantil parece corroborar que se trata para el mencionado teatro de marionetas tal vez para el recién creado grupo **Los Doce** (4) de Las Palmas de Gran Canaria, para el cual, años más tarde, realizó los decorados para otro drama de Maeterlink.

El mundo del teatro implicaba para nuestro pintor la relación con autores e intérpretes que tiene su origen en las célebres tertulias de los cafés madrileños donde es presentado por su tío Néstor de la Torre o por el pintor Eliseo Meifrén, como en la del café Levante de la que eran asiduos Valle-Inclán, Benavente, Amadeo Vives, los hermanos Machado; o bien por su condición de socio del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1907 cuando Néstor reside en Barcelona también Meifrén le presenta en las tertulias de dicha ciudad entre ellas en la de la casa del doctor Andreu y en la del Café Continental. Así pudo conocer a Santiago Rusiñol (célebre por sus fiestas modernistas en Sitges donde también se representó una obra de Maeterlink), su hija María que inmortalizará en **La hermana de las rosas**, Isaac Albéniz, Enrique Granados,... Precisamente para un homenaje a Valle Inclán, renovador del teatro en España, durante su estancia en Las Palmas de Gran Canaria se piensa estrenar el siete de enero de 1907 la obra de Alonso Quesada **Siete monólogos cómicos**; el grupo Los Doce encarga la escenografía a Néstor. Unos meses después de este frustrado intento esta misma compañía le encarga un proyecto más ambicioso y de categoría: el decorado para **Interior** de Maeterlink que se estrenará el siete de junio de este mismo año en el teatro Pérez Galdós. Su calidad impactó tanto al público que nada más alzarse el telón estalló una inmensa ovación que obligó al joven artista de veinte años a salir a saludar a escena antes de comenzar la representación.

Veamos cómo la crítica acogió el espectáculo. Santiago Tejera y Quesada –escritor conocido por su biografía sobre el escultor grancanario Luján Pérez– dedicó al trabajo del pintor el más amplio y profundo de los artículos (5), destacando su maestría para el arte escenográfico y solicitando los beneficios de la segunda función para el autor de los decorados en pago a su talento artístico. Esto puede sonar extraño para un artista perteneciente a la clase media, pero hemos de recordar que su padre no consintió

ni aprobó la dedicación de Néstor a la pintura, la realización de Néstor como artista la debemos a su madre Josefa de la Torre y Comminges. Otros apuntan el suceso del decorado como el primer gran acontecimiento de la escenografía canaria (6) Hay quien califica el resultado como feliz fruto de la propia poética del artista hermanada con el sentir del literato: "...Néstor Martín para pintarnos el ambiente misterioso y divino de **Interior**. Es su obra este decorado maestro— grande y silenciosa como el poema que se siente en voz baja" (7). O, para finalizar, quien comenta que el éxito de la interpretación corresponde en un cincuenta por ciento al escenógrafo pues la noche que capta y crea "no es una noche de luna cualquiera, ni un hogar como uno de tantos hogares, sino aquellos que la obra hace concebir con un recogimiento y la poesía de sus árboles. Ahí está el triunfo de Néstor Martín; esa es su obra; obra no sólo de pintor sino de artista que ha sabido sentir el drama" (8) y, finalmente, "La decoración del drama de esta noche es todo un cuadro que recuerda por su arte las presentaciones perfectas del **Teatro íntimo** de Cataluña. Representa la escena un jardín, bajo grandes álamos y desmayos bañados en la luz de la luna; sobre los álamos y el cielo estrellado en el fondo, una casa cuyo interior lleno de intimidad y quietud se columbra a la luz de la lámpara a través de grandes ventanales abiertos al misterio de la noche. En el jardín para la escena hablada —actores: Srtas. Micaela Torón, Adelina Miró, Sres. Alvaro Pérez y Francisco Quesada— En el interior la escena muda, actores Srtas. Virginia Navarro, Isidora Burriel, Justa Bethencourt, la niña Andrea Bethencourt y el Sr. Orive»" (9).

El telón guarda cierta relación compositiva con **La muerte de Tintagiles**, situando a la derecha el grupo de árboles, a la izquierda ramas de árboles que enmarcan el fondo sobre el que destaca la arquitectura en madera de ascendencia nórdica en la galería acristalada del piso inferior y las buhardillas del superior. Tal vez la frondosidad que rodea la mansión tenga connotaciones simbólicas cual selva de impenetrable misterio que emana del pórtico, no extrañándonos las críticas elogiando la comunión entre el decorado y el espíritu de la obra. Maeterlink es uno de los autores literarios del círculo simbolista y ya Néstor ha entrado en contacto con este movimiento realizando viajes a París y Londres; adquiriendo varias revistas entre ellas "Jugend" cuyas ilustraciones, en especial la cubierta del N.º 23 de 1905 marcará la creación de un personaje misterioso llevado al lienzo: **Dama blanca** o **Dama austríaca** digno de encarnar un personaje de una obra parnasiana (10).

Los dos trabajos siguientes van a ser para el Teatrillo de los Hermanos Millares (11), careciéndose de ilustraciones y recortes de prensa que pudieran ayudarnos a una hipotética reconstrucción literaria. En 1908 realiza **Pascua de Resurrección** con música del Maestro Valle y decorado y efectos luminotécnicos de Néstor que despertaron la admiración y entusiasmo de los poetas Tomás Morales y Alonso Quesada. Para el segundo montaje vuelve sobre una obra de Maeterlink, **La intrusa**, cuya puesta en escena suponemos después del mes de mayo, al regreso del pintor de Barcelona, donde había expuesto en la prestigiosa Sala Parés los paneles inspirados en los poemas de Verdaguer **Canigó** y **La Atlántida**. Intervinieron los actores Cástor Gómez Caballero, Juan Mesa, Luis Millares, su mujer e hija (12).

El profesor Sebastián de la Nuez Caballero, máximo conocedor de la figura del poeta Tomás Morales, nos aclara por qué el siguiente proyecto escenográfico de Néstor no llegó a feliz término: "...la única obra de teatro que escribió Tomás Morales fue, sin duda, resultado de la amistad del poeta con el grupo Los Doce. Fue escrita al principio de enero de 1910. Primero se llamó **La Cena en casa de Simón** y más tarde **La cena de Betania**. Aunque el decorado del estreno de la misma lo realizó Nicolás Massieu Matos, que ya había destacado como excelente paisajista, en un principio fue a Néstor a quien se le hizo el encargo, pero éste, ocupado en los preparativos de su próxima exposición en Barcelona, no pudo hacerlo. La obra se estrenó el 15 de abril de 1910" (13). En efecto, en el último trimestre de 1910 pinta una de sus obras maestras de su primer simbolismo, **Epitalamio**, que envió a la Exposición Universal de Bruselas, previamente expuesta en Barcelona en la Sala Parés; también estaba trabajando en su segunda obra maestra de estos años, **Berenice**, de alto contenido literario y en su mejor retrato, **Granados**, a quien precisamente representa con la partitura de la ópera **Goyescas**, sobre el piano, tema tan querido por Néstor. A pesar de no haber podido complacer a su gran amigo Tomás Morales, pronto se le va a presentar la oportunidad de demostrarle su afecto con su arte, pues el 25 de junio de 1910 se celebra en el teatro Pérez Galdós los Primeros Juegos Florales de las Islas Canarias, cuyo fallo se hizo público el 8 de dicho mes concediéndole el Primer Premio a Tomás Morales (14) por **El bronce de la raza** y el segundo a Alonso Quesada (15). El acto fue presidido por Miguel de Unamuno y el escenario fue una nueva creación de Néstor, hemos indagado infructuosamente para conseguir una fotografía o ilustración del acontecimiento, pero por fortuna tenemos descripciones en la prensa de la época: "En el fondo, sobre gradas alfombradas de blanco, el trono de la reina y su corte de amor. La decoración nos transportaba a los jardines italianos de la corte de los Médicis. Imitaban una hondonada de aquellas fantásticas umbrías en las que se mezclaban los árboles corpulentos de copioso ramaje, con risueños parterres de viejos laureles, que sin cesar retoñaban, recuerdan gloriosas tertulias de poetas; de bóvedas de limoneros, setos de boj, copudos naranjos, olmos tranquilos y césped de claro verde como el lino naciente, bañados en un perpetuo y amable crepúsculo en que todo es paz, silencio, austeridad y abandono, quietud y grandeza. En el fondo, en la lejanía, un hermoso castillo, cuyas almenas descubrimos entre los árboles, rígidos y verdosos como cadáveres en pie. En el fondo del espacio que limita la decoración, una arcada de estilo griego, de esbeltas columnas. La glorieta está cubierta, al estilo de los jardines de Francia del siglo XVIII. Hay altos artesonados y anchos zócalos del Renacimiento. Con extraordinaria fortuna decoró Néstor Martín al escenario" (16). De esta descripción deducimos se trató de un decorado ecléctico donde se mezclan elementos medievales y clásicos, ya sean éstos grecorromanos, renacentistas o dieciochescos; el mismo comentarista hace una descripción más breve: "...Estaba resplandeciente el teatro. La sala de espectáculos lucía en su fondo adornos helénicos de extrema exquisitez, ramajes y guirnaldas combinadas con elegancia y arte. El escenario lucía una soberbia e ideal decoración" (17). Tal vez algunos de los dibujos de un castillo bajo arcadas que se conservan en el Museo Néstor, uno de ellos donado por el pintor Jesús Arencibia, fueron apuntes para este decorado. Años más tarde Néstor tendrá también la oportunidad de homenajear a su

otro gran amigo poeta galardonado, Alonso Quesada, aunque en una sesión menos solemne y más modesta; se trató de la decoración que hizo el 13 de septiembre de 1913 en el salón de tertulias de Los Doce con ocasión de la lectura de poemas de **El lino de los sueños** en vísperas de su publicación en Madrid.

Un fenómeno importante va a cambiar la estética de Néstor con respecto a la escenografía: los ballets rusos de Diaghilev. Desconocemos el momento exacto y cómo entró en contacto con ellos: ¿a través de las revistas que pudo ver en Madrid o en Barcelona, tal vez en una estancia de paso en París cuando se dirigía a la Exposición Universal de Bruselas en 1910, o en años posteriores en Londres o París? pues entre sus papeles se encuentran programas de los espectáculos en París. Sea como fuera esta visión afectó no sólo a sus conceptos y producciones para el teatro sino también a su obra de caballete como **Los Vicios**, **El beso entre Oriente y Occidente** y en especial a su obra regionalista, como bien podemos apreciar en los aguafuertes sobre bailes españoles **El garrotín** y **La macarena** de 1911 el impacto producido por los figurines de Leo Bakst para **Narcisse** con música de Nicolás Tcherepnine y coreografía de Fokine estrenado en Casino en Montecarlo en 1911; admiración que mantendrá toda la vida; como lo demuestra el magnífico volumen de tirada limitada a 250 ejemplares lujosamente editado que escribió. Levinshon, custodiado en el Museo Néstor (18). Puede que este conocimiento de los ballets rusos se pudiera retrotraer aún más en el tiempo pues la arquitectura y jardines del decorado de Alexander Benois (19), para **El pabellón de Arminda**; estrenado en el teatro Marynsky de San Petersburgo en 1907, pudo haberla visto nuestro artista en la revisión que se hizo del mismo estrenada en París en 1909, como parece demostrar algunos dibujos escenográficos y tal vez el propio decorado de los Primeros Juegos Florales.

En 1911, presenta en Barcelona su batalla plástica como decadentista junto a Laura Albéniz, Mariano Andreu e Ismael Smith, cuya exposición en el Fayaç Catalá se clausuró con un concierto a cargo de la célebre pianista Wanda Landovska (20); durante la muestra también se había ofrecido Granados (retratado por Néstor hacia estas fechas) a dar un recital con su peculiar personalidad que impuso; pero no sabemos si al final lo dio. En 1912 reaparece en la escena grancanaria de mano del prestigioso grupo Los Doce, esta vez con el decorado y vestuario de una comedia frívola francesa del género vaudevillesco. El director del grupo no era ajeno al prestigio de la firma de Néstor como escenógrafo, garantía "a priori" de un éxito que críticos y gacetilleros del mundo de la cultura esperaban como un evento artístico con curiosidad insaciable. Tras un inoportuno retraso por no estar terminados los decorados el telón del teatro Pérez Galdós se alzó el domingo 24 de noviembre de 1912 para dar vida a la divertida e intrascendente obra **Los fiambres** de Ricardo Caterineu y Pedro Schau con los siguientes actores en el reparto: Concepción Rodríguez, Matilde Gaspar, Rosario Cabrera, Rafael Gómez, Enrique Ponce, José Rodríguez Iglesias, Walde Molly y Sabastián Díaz Borbón. La velada, como era frecuente en aquel entonces, se completó con una marcha interpretada por una orquesta dirigida por Andrés García de la Torre y con otros números: **Mañana de sol** (Paso de comedia de los hermanos Alvarez Quintero), **Musetta** (intermedio), **Toujours l'amour** (tanda de vals) y **Los meritorios** (juguete cómico de los

Alvarez Quintero). El espectáculo tuvo una segunda representación casi una semana después. El precio de las entradas fue por encima de la tarifa habitual de este grupo motivado por los gastos necesarios para las nuevas escenografías con “toda la propiedad que requieren”; de esta observación se deduce que deseaban elevar la categoría artística de los espectáculos teatrales grancanarios. Del diario **El Tribuno** recogemos la descripción del decorado: “...Hay en el fondo un magnífico pabellón cercado de gigantescos árboles. El elegante edificio se alza como una nota de severidad aristocrática, con sus balaustradas y macetones, y sus escalinatas por donde pasa la caricia silenciosa de las faldas sedeñas. En las habitaciones que miran al jardín hay una suave tonalidad de la luz que esparce el oro pálido de una lámpara de pantalla con gualda. Muebles de sencillez elegante hay colocados en el jardín que diríase de ensueño por el efecto de fantástica perspectiva, y en una mesita en primer término luce el parpadeo de unas lucecillas entre pequeñas caperuzas rojas, centros y objetos de arte ostentan flores que caen de lo alto en trenzas desmayadas sobre la impoluta blanca del mantel... En el fondo casi, elevándose el vetusto tazón de una fuente. Allí ya no canta el surtidor; ha enmudecido el agua en perlería y descenden bañados en claror de luna festones de florecillas trepadoras. Todo este conjunto que forma la esmerada presentación de la obra, labor es de Néstor Martín, el joven pintor, que ha puesto en su trabajo de ahora las exquisiteces de su gusto artístico y las osadías efectistas de su espíritu observador” (21)

En el difícil camino de la actualización y renovación de la escenografía isleña Los Doce realizan una nueva producción en homenaje al dramaturgo Jacinto Benavente con quien Néstor mantendría una amistad posterior a este acontecimiento teatral. La colaboración de Néstor se hace imprescindible en todo lo que implique renovación. En contra de lo previsto y como empezaba a ser habitual la presentación se produjo días después de la fecha anunciada en el teatro Pérez Galdós el 20 de julio de 1913; interpretaron los papeles de **Sacrificios**: Concepción Rodríguez, Matilde Gaspar y Juan Rodríguez Iglesias. La pasión de Néstor, esta vez por un hiperrealismo, le lleva a desmontar su propio estudio de la calle Viera y Clavijo en Las Palmas de Gran Canaria llevándose al escenario del coliseo grancanario lámparas, mesas, biombo, jarrones de plata, vitrinas y hasta sus propios cuadros logrando la producción más sibarita y costosa de la escena canaria del siglo XX y aún más, podemos afirmar que este montaje constituyó la única exposición del pintor Néstor dedicada a sus compatriotas, una situación casi onírica y por supuesto impensada ya que el pintor conociendo los defectos del país que aún sobreviven después de ochenta años no quiso nunca exponer su obra en su tierra natal. En el escenario del teatro Pérez Galdós estuvieron cuadros tan importantes como **Posesión** (actualmente propiedad del Museo de Arte Moderno de Barcelona), **Oriente o El beso entre Oriente y Occidente**, **Joselito** y **El amanecer del Atlántico**. El salón de una elegante mansión visto en ángulo ocupado por el magnífico biombo diseñado por Néstor. Una aparatosa lámpara con aspecto victoriano cuelga del techo, en las paredes platos de cobre o apliques de cristal van completando la lujosa y sofisticada decoración. Sobre las elegantes puertas de cristal y en el resto de las paredes a una altura bastante elevada están las mencionadas obras pictóricas del primer simbolismo de Néstor. En la

pared de la derecha un gran vano adintelado sobre columnas jónicas da acceso a un amplio y luminoso jardín. En el fondo del escenario un arco abre el acceso de una rica escalera de carpintería en cuyo rellano descubrimos la esquina de **El amanecer del Atlántico** cuadro génesis de la serie popularmente conocida como **Poema del mar**. Los suelos están cubiertos de ricas alfombras y sobre las mesas y en la escalera búcaros con flores, todo ello ubicado con un toque de distinción de ascendencia inglesa al igual que la construcción del decorado. La prensa destacó los decorados y la puesta en escena, así como el vestuario que pensamos fue de Néstor, aunque utilizó la estratagema de epatar al público provinciano diciendo que fue hecho por el modisto parisino Rapart, ya es sabido que en nuestra isla todo lo que tenga un sello foráneo es bien recibido, snobismo que siempre ha marginado muchos de los valores locales, y que aún persiste, pero que Néstor conociendo nuestra idiosincracia se anticipó a halagarla dentro de su ignorancia; como podemos suponer el grupo Los Doce no se podía permitir el lujo de una importación similar. Otro aspecto elogiado por la prensa fue el de los efectos de luz realizados bajo la supervisión de Néstor, nada mejor que el artista para darle la luz adecuada a este cuadro viviente. **Sacrificios** se consideró una producción teatral sin parangón en el archipiélago canario y según algunos críticos tenía muy poco que envidiar a las puestas en escena del monstruo sagrado del teatro español: la actriz María Guerrero, afirmación que corroboramos a la vista de los documentos fotográficos que nos han llegado; con **Sacrificios** Néstor coloca Gran Canaria a la altura de los acontecimientos teatrales de la capital de España.

Casi coincidiendo con la primera exposición monográfica de Néstor en Madrid, José Francés, bajo el pseudónimo del Silvio Lago, publicó la noticia siguiente: "...Porque Néstor no se ha conformado con pintar, sino que ha representado dramas y compuesto escenarios admirables para las obras ajenas, en virtud de esa amplitud decorativa... En Canarias ha representado **La cena de las burlas** y compuesto el tipo con la misma voluptuosidad que compone sus cuadros"(22). Esta referencia se la debió facilitar el pintor al crítico por lo que no hemos podido encontrar la pista que nos conduzca al año de la misma y precisar datos sobre esta faceta de actor de la cual sólo tenemos noticias en el período de la niñez. Suponemos que es aplicable más a su etapa de colaboración con el Teatrillo de los Hermanos Millares que con el grupo Los Doce; también desconocemos el autor de la pieza teatral, aunque suponemos se puede tratar de Jam Benelli quien recopiló una serie de piezas cortas que Lasca aglutinó en un volumen titulado **Las cenas**; tampoco sabemos nada acerca del decorado, quizás obra de Néstor.

II.- En la actualidad escénica española: 1914-1924

En 1914 Néstor llama la atención de Madrid con su obra decadentista y simbolista expuesta en la calle Mayor, algunos críticos lo sitúan a la altura de Anglada Camarasa, Romero de Torres e Ignacio Zuloaga, la presentación de la misma iba a cargo de un hombre de ideas teatrales avanzadas: el dramaturgo Valle-Inclán; también atrae las miradas del sector teatral por su concepto diferente de lo castizo y andaluz como en los mencionados aguafuertes **El garrotín** y **La macarena**, en sus dibujos a plumilla de la serie **Mujeres de España** o en sus lienzos, como **La maja del abanico** que despertó la admiración del propio Anglada Camarasa (23).

La vida cosmopolita que el pintor canario lleva en Madrid la recoge algunos periódicos, en especial la frívola, y así queda reflejada en uno de ellos (24): “Néstor va por ahí con Tórtola Valencia” (25); la célebre bailarina; pero también se codeaba con críticos literarios, autores teatrales y artistas en los grandes cenáculos que eran las tertulias de los cafés madrileños a las que también acudían compositores y a veces empresarios –como Diaghilev–. Néstor frecuentaba las de “El gato negro” a la que acudía el dramaturgo Jacinto Benavente y “El Pombo” presidida por Ramón Gómez de la Serna, habiendo quien considera a Néstor como miembro fundador (26).

Es a partir de 1914 cuando Néstor intensifica más sus amistades o contactos amistosos con variadas estrellas del mundo del espectáculo que van desde los actores de teatro como Irene López Heredia y Ernesto Vilches, pasando por la pianista Paquita Madriguera Rodón, hasta finalizar en los años veinte con la de la bailarina Áurea de Sarrá, seguidora de Isadora Duncan, a la que al parecer, según tradición oral, también conoció Néstor; y de otras cuya estela biográfica se ha perdido como Juana Conde o la vedette María Zurbarán (27).

Mientras Néstor triunfa en Madrid, otro español lo hace en París: el gran compositor Manuel de Falla con el estreno de **La vida breve** en el teatro de la Opera Cómica que fue aplaudido por “el todo París”. Es el momento en que el compositor decide quedarse en esta ciudad y el pintor canario trasladar allí su estudio; pero estalla la Primera Guerra Mundial, los planes de ambos cambian y el destino se encargará de encontrarlos. Falla vuelve a España prestigiado con una doble aureola: por su triunfo y por pertenecer a los más importantes círculos musicales parisinos: Dukas, Debussy, Ravel y Albéniz. Llega oportunamente a la vida musical española y su ópera **La vida breve** fue insertada con rapidez en la programación de óperas españolas que para el teatro de La Zarzuela confeccionaba Arturo Serrano, teniendo lugar su estreno el 14 de noviembre de 1914. Año que sin embargo no había sido bueno para la excelente bailarina Pastora Imperio (28), en crisis artística dedicada al “cuplé extranjero” que, en opinión de la

crítica, hacía mal. Va a ser Martínez Sierra y el azar los que pongan en contacto a Néstor con estos personajes, pues Martínez Sierra actuaba con su compañía en el Teatro Lara de Madrid para alguna de cuyas piezas del propio Martínez Sierra componía Falla música incidental (29); por otra parte el empresario del teatro, para animar la temporada, contrató a Pastora Imperio y de ahí saltó la chispa que encendería el futuro **Amor brujo**. La propia bailarina para recobrar su prestigio como tal y como cantante fue al encuentro de Martínez Sierra para que le escribiera el texto de una canción a la que Falla le pondría la música y además esperaba también le compusiera una danza, dado el éxito del compositor con **La vida breve**. En esto encontraron los Martínez Sierra una oportunidad para ayudar a Falla en algo que le proporcionara beneficios económicos más sustanciosos que las músicas incidentales, aunque el espectáculo no fuera de gran categoría porque estas representaciones teatrales terminaban con una fiesta musical; pero los nombres de Falla y Pastora Imperio serían suficientes para despertar la curiosidad del Madrid cultural. A Falla le gustó la idea, pero todo se complicó cuando intervino Rosario “La Mejorana”, madre de Pastora: libretista y compositor se dispusieron a escuchar melodías populares y leyendas gitanas que pudieran servir de base a lo solicitado por Pastora. La idea primera del empresario que había pensado en un “a propósito” –breve pieza teatral de circunstancias–, de connotaciones bastante modestas para un público poco refinado, era bien distinta de la de Falla y sus colaboradores; ante tanto material surgió la idea de un ballet cantado presentado en la línea de los ballets rusos de Diaghilev que ambos conocían. Se titularía “gitanería” que no sólo significa propio de gitano, sino “caricia y halago hecho con zalamería y gracia al modo de los gitanos”, como observa Antonio Gallego, subtítulo que supone otra novedad, pues no era una zarzuela aunque tenga partes habladas y cantadas, porque tiene mucha más música, dura cuarenta minutos y es el hilo conductor de toda la obra.

A principios de 1915 la idea teatral ya estaba en marcha y Falla escribe a Zuloaga el 16 de enero para pedirle “dirigir todo lo concerniente a decorados, trajes, escena, etc... con hechizos, magia, canciones...”(30). Tardó tres meses y medio en componer la música, hasta la víspera del estreno, que tocarían catorce instrumentistas. El compositor hubo de sujetarse a la idea de gitanería y corregir el subtítulo de la partitura. Se pretendía captar en la música la tensión dramática y trágica del gitano español recogida en el argumento, aunque la melodía fuera de inspiración popular. Con **El amor brujo** Falla descubría un nuevo aspecto de su Andalucía natal: el de los gitanos de Cádiz pues erróneamente Arbós en la nota al programa de la versión de 1925 dice que es en el Sacromonte, lo cual molestó un poco a Falla y en el primer momento de la partitura “se oye a lo lejos el mar”. En su psicología musical evolucionó de la sencilla muchacha del Albaicín encarnado en el personaje de Salud de **La vida breve** a extractar del alma gitana el gusto por lo trágico y lo misterioso. La magia, el encantamiento ritual, “el duende” que posee a un ser le infunde la obsesión de la desesperación y la muerte. Todo lo que constituye el fundamento mismo del “cante jondo” son expresados por el matiz sombrío de las armonías y de la orquestación y también por los estremecimientos casi inmóviles de los ritmos. Hemos de reconocer que la primera versión del libreto se aproximaba más a ese ideal instintivo que la del ballet cuyos resúmenes recogemos de María Lejárraga y del libro de Antonio Gallego: **Manuel de Falla y “El amor brujo”** imprescindibles para el estudio histórico y musical de dicha obra, respectivamente. La gitanería: “Una gitana enamorada y no

demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas, más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor, ignorándose a sí mismo, dormitaba; cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente”. El ballet: “La gitana Candelas (Antonia Mercé) ama al gitano Carmelo (Vicente Escudero) que le corresponde, pero el Espectro (Georges Wague) de su antiguo amante muerto se le aparece y la persigue. Estos celos póstumos del antiguo amante son el objeto de los conjuros, y finalmente serán desviados a la joven gitana Lucía (Irene Ibáñez), la que al seducir al Espectro, permite que los nuevos amantes consigan su triunfo. En este segundo Falla redujo bastante la obra y además con notables alteraciones en el orden y en el título de los episodios. La gitanería y el ballet comienzan y terminan de la misma manera, pero todo es diferente. Con más concreción musical el argumento de la gitanería era el siguiente: El primer cuadro representa una casa de gitanos. La triste Candelas espera vanamente a su novio porque la acaba de abandonar. El rumor del mar justifica la futura “Canción del pescador”. Candelas pregunta a las cartas su porvenir, la respuesta es de mal augurio por lo que, desesperada, arroja incienso al fuego y baila la famosa “Danza del fuego”. Un intermedio prepara el segundo cuadro que se desarrolla en la cueva de una hechicera. Candelas aparece asustada por los horribles graznidos de las aves nocturnas y los fuegos fatuos que la persiguen. Candelas se finge bruja para ablandar el corazón del ingrato por artes mágicas; baila la “Danza de la tarántula” a fin de conjurar los malos espíritus, que se desvanecen en un rayo de luna, astro que aparece en estos momentos con un simbolismo maternal y protector que a veces se le da. Las conjuraciones de Candelas provocan el retraso de su amante. Con el rostro velado ella lo embruja con su danza hasta el momento en que, fascinado, tomándola por la dueña de la cueva, cae vencido en sus brazos. Se va haciendo de día y las campanas del amanecer acompañan la reconciliación de los amantes”.

No sería desacertado pensar que la idea era presentar el espectáculo por todo lo alto a la manera de los montajes rusos de Diaghilev que desde 1909 actuaba en París(31), y quizás con la intención de llevarlo a la capital francesa, pues en principio recurrieron a Ignacio Zuloaga (una de las firmas pictóricas españolas con alto prestigio en París desde 1898; donde se instaló en 1906 y que en 1932 haría un retrato al propio Falla) para los decorados pero no pudo realizarlos por encontrarse sobrecargado de trabajo, posiblemente con su vuelta a dicha ciudad después de pasado el peligro de asedio, que hará en 1915. ¿Qué nuevo pintor se podría encontrar para decorados y vestuario con un nuevo concepto de lo español? **Las Mujeres de España, El garrotín, La macarena, La maja del abanico** de Néstor se habían reproducido en las mejores revistas literarias y artísticas como **Summa, La Esfera**, ... esta nueva visión de la mujer española dramática y decadente alcanzó gran popularidad, sólo ello bastaba para encargar al pintor canario este trabajo escenográfico. No sabemos con exactitud de quién partió la idea de hacerle partícipe del espectáculo creativo en el que se pretendía –muy dentro de la estética nestoriana– integrar varias artes como eran música, literatura, danza, canto y pintura. Hay una referencia periodística aludiendo fue un amigo quien visitó al pintor en el estudio para informarle del proyecto; lo cual parece apuntar muy directamente al propio Martínez Sierra pues Néstor era asiduo a las tertulias celebradas en su casa, cuyo centro era la esposa del literato. Le comunicó su objetivo: implantar en Madrid la pantomima bailable que hacía

furor en Europa pero desde el punto de vista español; iba a escribir una gitanería. Néstor debió vibrar de entusiasmo con la propuesta y ofrecer al instante su colaboración de manera incondicional y generosa pues no debió cobrar por las maquetas de los decorados y figurines como parece desprenderse de sus declaraciones a la prensa (32). No hacía mucho que había recorrido Andalucía y en especial Granada para impregnarse de motivos y modelos que inspirasen su próxima producción pictórica, por lo tanto estaba en una situación óptima para la creación del espacio y vestuario que daría vida a la gitanería de Falla/Martínez Sierra, debiendo ajustarse a las intenciones de libretista y compositor “es una música mágica y embrujada”.

La obra no se estrenó sin ciertas dificultades: en primer lugar el propio compositor no terminó la partitura hasta la víspera del estreno; luego Néstor, que acudía todos los días al ensayo para tratar de conseguir el mayor efecto plástico entró en fricción con Martínez Sierra por su culto al divismo y no por culpa de Pastora Imperio y, para terminar, éste la víspera del estreno, hizo unas declaraciones a la prensa que disgustaron a Falla al apropiarse demasiado protagonismo pues comentó que **El amor brujo** era una idea de él para dar una nueva visión de Pastora Imperio más adecuada a sus facultades artísticas y que Falla se compenetró con él “aunque ha superado mi propósito escribiendo una música pintiparada para esa obra pantomímica... La presentación y, sobre todo, el decorado, es una cosa rara en nuestros teatros por su conjunto y sus detalles completamente apropiados al ambiente de la obra. Yo creo que trajes y decoraciones son una realización de arte nuevo en España. Con decirle a Vd. que lo ha dirigido y pintado Néstor de la Torre, ese mago de la fantasía y de la opulencia, verdadero genio del arte decorativo, está dicho todo”; lo cual desmentirá Falla al día siguiente y humillará a Gregorio: “**El amor brujo** es una obra que a Martínez Sierra y a mí nos sugirió la extraordinaria Pastora Imperio” e incluso el periodista pone en entredicho la autoría de Gregorio según “vox populi” comentando en un paréntesis a Falla: “Martínez Sierra (María, pensó Falla, pero eso lo sabía ya mucha gente) me ha hecho un libreto en el cual todo son pretextos para que la parte musical ocupe la primera línea, sobresaliendo de todo lo demás... Ni por un momento (esto le gustaría a María, estaba seguro) pensó que su personalidad pudiera adquirir relieve ” (33). Finalmente el Teatro Lara de Madrid levantó el telón la noche del 15 de abril de 1915 para estrenar el esperado y expectante **El amor brujo** que unía los nombres de Falla, Martínez Sierra, Pastora Imperio y Néstor. Como se trataba de una obra artística realizada en equipo los nombres de los autores del espectáculo figuraban en el cartel anunciador con caracteres tipográficos del mismo tamaño. Toda la familia de Pastora Imperio formaba parte del cuerpo de baile pues además de encarnar ella el papel de Candelas, la protagonista, intervenían su hermano Víctor Rojas en el de Carmelo, su hija María Imperio (más tarde María del Albaicín) el de gitanilla, Rosa Canto el de una gitana vieja y Perlita Negra el de otra gitanilla. Al piano José Mediavilla y dirigía la pequeña orquesta José Moreno Ballesteros. Según una carta de Falla a Pedrell se dieron treinta representaciones. Al estreno acudió mucho público formado por artistas, críticos, intelectuales, prensa, gitanos...

Sobre la descripción y comentario de los decorados de Néstor escribieron tres críticos: Monte Cristo, Manuel Abril y Tomás Borrás. fueron estos textos y una fotografía publicada en la prensa, así como

una caricatura lo que nos permitió el hallazgo e identificación de una de las maquetas entre los fondos del Museo de Néstor en Las Palmas de Gran Canaria, aunque era conocida la obra al carecer de título nos hacía aún más extraña y enigmática su existencia en la producción del pintor grancanario, pues en el diseño para la segunda escena está representada una calavera elemento inconcebible en su obra vitalista y optimista. El decorado para el cuadro primero del cual no hemos encontrado ningún testimonio gráfico, pero sí del traje de Pastora Imperio, Montecristo lo describe así: la escena que transcurre en una cueva de gitanos en penumbra “a través de cuya abertura se divisa en toda su intensidad el azul cobalto del cielo con sus harapos polícromos cayendo en artísticos pabellones, con sus guitarras y panderos destacando sobre los muros terrazos y con sus figuras inquietantes y turbadoras que dijéranse arrancadas de un lienzo de Zuloaga. La primera impresión impactó, los personajes estaban inmóviles formando un cuadro plástico, los cuatro gitanos evolucionan con la música llamando la atención con sus trajes que a su vez dan origen a la polémica”. Néstor había estado en Inglaterra y alguien detectó este gusto anglófilo asociándolo al traje de **Carmencita** del pintor Sargent, sin embargo otros como Borrás lo consideran una exaltación de la línea y del estilo gitano. Y continúa Monte Cristo “sólo por ver tan hermoso cuadro, el todo Madrid, va a desfilar por aquí”. Refiriéndose al traje de Pastora dice: “...es un traje de amplísimo vuelo, inspirado en los cuadros de las damas de la corte de doña Isabel II, que perpetuó el pincel de Federico Madrazo, o más bien en aquellas otras que rodearon a la emperatriz Eugenia en los días gloriosos del Segundo Imperio, retratada por Winterhalter; el color de la falda es de un azul intenso, como jirón del cielo andaluz, y sobre ese azul, grandes rosas de fuego; del mismo color rojo son todas las faldas interiores y las medias y los zapatos que calza la gentil Pastora. Un foco de luz roja ilumina la extraña figura, y al moverse ésta, acompasada y rítmica, a los acordes de la sabia música de Falla, las faldas desceñidas, producen el efecto de un incendio. Algo así como esas puestas de sol que se admiran en los días caliginosos del estío” (34). Otros criticaron este traje de Pastora como una españolada propio de gitanos parisienses; hoy día este vestuario al total hubiera sido de gran actualidad ya que no son copias folcloristas sino que son trasunto y actualizaciones de lo mismo al igual que hizo Bakst en sus diseños de trajes para los ballets rusos de Diaghilev (35).

De Manuel Abril tomamos el texto que resulta más global de todo el espectáculo: “Néstor, el opulento artista de la fantasía decorativa, el mago del color, ha concebido y dirigido las decoraciones, los trajes y la disposición escénica de **El amor brujo...** Y así bastó la presentación del primer cuadro para que pudieran observarse ambiente, disposición y detalles no corrientes: un farolón de carácter y belleza; un chal pintado con brillantez extraordinaria; unas telas figuradas con policromía magnífica... Cuando apareció la decoración del segundo cuadro, velada por un segundo telón de gasa negra; cuando fue levantándose el velo negro para dejar al descubierto, libremente, el cuadro que antes era vislumbrado tan sólo hubo en mí algo más que sorpresa, agrado y admiración: hubo escalofrío... Ha de bailar Pastora Imperio en una cueva, sin más luz que la de los fuegos fatuos y la de la luna llena, dorada, inmensa, que allá en el fondo aparece frente al espectador por las aberturas pétreas de la gruta” (36). Efectivamente este segundo decorado constituye el mejor de todos los decorados realizados para esta partitura hasta el momento presente. A diferencia del primer cuadro es un telón atemporal, cosmogónico y apocalíptico pues la estructura

pétreo de la caverna es atormentada y parece derrumbarse fatalmente con el destino de sus protagonistas. Más que una cueva costumbrista gitana llena de cacharros de cobre, sillas torneadas, coloristas mantones, ... Néstor se plantea el espacio como si fuera una cueva santuario prehistórico, ancestral como las pasiones del hombre, santuarios prehistóricos paleolíticos que en la interpretación de Leroi-Gourhan (37) estaban vinculados a los ritos mágicos de la fertilidad y de la supervivencia, en el caso presente fertilidad y supervivencia del amor de Candelas por Gitano. Esta magistral interpretación admite vestuario de cualquier época; tal vez estos “gitanos parisienses” que organizaron cierto revuelo tuvieran una intencionalidad más profunda si conexionamos los dos cuadros: el primero por su decoración es más tradicionalista, el segundo augura la pérdida de tradiciones en el mundo moderno, la actualización del hombre como apátrida en su indumentaria. Por otra parte hay unos elementos simbólicos secundarios como la génesis mágico-dramática de la historia: la caverna ya es en sí un símbolo complejo que va desde la interpretación psicoanalítica de los sueños como sinónimo de angustia hasta el de lo ignoto, lo amenazador por su oscuridad y profundidad desconocida que es el aspecto de esta cueva pintada por Néstor; las telas de arañas aluden a las complicaciones mentales de Candelas; la luna por contraposición al sol significa el mundo de las tinieblas y además variable como el devenir del hombre; el doble símbolo de la calavera como receptáculo importante de poderes y representación de la muerte, el gato animal asociado a la luna y al ser negro a las tinieblas y a la muerte, la vela encendida, los fuegos fatuos, ...reiteran el contenido mágico de misterio, celos y angustias que consumen a la protagonista. Ocre, azules y negros son los colores del decorado, en la cueva rasgada al fondo destaca el disco blanco de la luna. Este telón azul nocturno por sus magníficos efectos será casi constante en todas las producciones de Néstor para el teatro. Colores un tanto sórdidos en el que sólo serán los trajes y la iluminación las notas cálidas con un simbolismo pasional elemental. Toda esta renovación en decorado, vestuario (que en el de Pastora –como ya comenta el crítico– por efectos de luz parecía un incendio con lo cual integra un matiz psicológico del incendio del amor no correspondido de Candelas), iluminación demuestra que España desde su rica tradición pictórica y musical supo dar una respuesta europea similar a la versión que de Rusia había dado los ballets de Diaghilev, todo en consonancia con el espíritu de la obra incluido el anímico o psicológico. Creo podemos afirmar sin temor a equivocarnos que **El amor brujo** constituyó el primer acto de vanguardia escénica española dentro del territorio nacional.

¿Cuál fue el resultado de este primer experimento escénico?. En los artículos de prensa inmediatos al estreno tanto de tipo musical como de crítica de arte se puede recoger dos aspectos: el público y el especialista y es el primer aspecto con matices parciales y descontextualizados el que recogen Suzanne Demarques y Antonina Rodrigo pensando tal vez en que la posterior revisión de Falla fue debida a un fracaso: “...ningún éxito, ni de público ni de crítica, y ésta no se mostró muy suave en sus apreciaciones. Para uno la orquesta, de timbres inadecuados, aplastaba la pureza de las melodías y destruía el color andaluz, al que convenía tan sólo guitarras, castañuelas y palmas. Para otro la partitura de estilo fácil, no era más que una españolada. Un tercero aconseja a Falla abandone esos ensayos y se dedique a realizar una gran obra” (38). Comentarios que difieren bastante de las reseñas que hemos manejado; sobre la “Danza del fin del día” comenta Borrás “Es algo primitivo, fuerte y descarnado. La esencia del baile andaluz, a un

tiempo sensual y cruel. ¿Cómo ha podido hallar el maestro Falla esta simple y vigorosa expresión, tan distinta del andalucismo de las músicas al uso? El público del Lara prorrumpe en una gran ovación y Falla tiene que salir a saludar muchas veces”, de Rafael Benedito entresacamos: “Con ideas populares gitanas y, por ende, intensas y expresivas, ha tejido Falla una partitura llena de evocación, de sentimiento hondo, de misterio, de tragedia, y todo ello conseguido noble y honradamente con una gran sabiduría y un gran corazón. Falla es un músico moderno, conocedor y dominador de los procedimientos más avanzados de la más avanzada técnica, pero jamás al emplearlos nos da la idea de la extravagancia ni del efectismo; jamás el oído sufre la estridencia molesta de un acorde antitonal, puesto arbitrariamente. Todo en él es nuevo, original, atrevido, pero siempre natural, justo, expresivo, equilibrado, Su técnica magnífica tiene la cualidad de enriquecer espléndidamente las ideas, sin que pierdan nunca su primitivo carácter; por el contrario, armonía, contrapunto, ritmos y desarrollo, forman un todo unido, homogéneo y natural... Capítulo aparte merece su estupenda habilidad como orquestador. Es asombroso lo que Falla consigue hacer con catorce músicos...”, o la de Ignotus: “Manuel de Falla, el inspirado autor de **La vida breve**, ha escrito para la obra del Sr. Martínez Sierra una partitura que bastaría por sí sola para acreditar a un maestro. La “Danza del fin del día”, el intermedio musical y la “Danza del fuego fatuo” son momentos musicales de indiscutible belleza y maestría” (39). Lo que más se aproxima a lo expuesto por Demarquez es la crítica de Tristán: “Sólo el ambiente gitano quedó maravillado y aplaudió de todo corazón. Se veía reflejado en la obra y esto consoló a Falla”.

Sobre Martínez Sierra las opiniones estuvieron más divididas si para algunos el texto era poético e inspirado, para otros como Benedito hemos de ver con reservas la discreción (?) de Martínez Sierra de no salir a saludar a escena quien además dice que es un pretexto para que músico y bailarina luzcan sus condiciones; pero Manuel Abril y el Gnomo critican duramente su intrusismo con poco sentido del trabajo en equipo al deshacer los efectos plásticos de los decorados, es decir destruir la atmósfera; pues en la “Danza del fuego fatuo” dio al traste con las ideas escenográficas renovadoras de Néstor diciendo que no se veía a la bailarina por lo que hacía falta más luz; la idea de Néstor era que Pastora bailara a contraluz, es decir, teniendo la luz de la luna como foco principal y los fuegos fatuos y la luz de una vela imprescindibles luces cálidas secundarias: lo cual, como observó Manuel Abril con cierta picaresca, “no permitiría ver si Pastora era guapa, si tiene los ojos hermosos y los juega con maestría...; sólo veríamos el efecto misterioso de una figura bailando en medio de las sombras para deshacer la danza del maleficio” A pesar de las protestas de Néstor, Martínez Sierra mandó instalar unos focos de arbitrarias luces rojas frontales y laterales; y El Gnomo se pregunta: “¿Que en una cueva de noche no puede haber luz? ¿Qué importa en el Arte todo es convencional ¿Qué tendría más interés que la figura bailara en las sombras porque resultaría de este modo todo el ambiente de brujería y superstición? Pero no podríamos ver a Pastora... ¿Que la luz desbordaba una decoración estupenda, como nunca se ha visto en Madrid y como no podía imaginarse en un teatro tan escaso de tamaño y recursos como Lara? ¿Eso no importa! El reclamo de anunciar con letras grandes en los carteles callejeros **Decorados y trajes de Néstor** estaba conseguido. El propósito de dar a la obrilla proporciones de solemnidad, ya que un pintor de su fuerza decorativa debutaba como escenógrafo en Madrid, estaba conseguido. Si luego las decoraciones llegaban al público tal como las

había creado el artista, o llegaban sin efecto ninguno desfiguradas por el capricho de los demás ¡qué importaba eso! Después de todo...! para lo que habían costado!...” y termina: “Dime con quien andas y te diré a lo que te expones”. Manuel Abril, también con cierto sarcasmo, comenta: “Me consta que la desdichada idea no partió de la bailarina, sino del Sr. Martínez Sierra a quien oí encarecer la necesidad de la luz para que se viera Pastora. Y me decía al oírle: si es necesario que se vea Pastora, ¿por qué habrá él imaginado la danza en una cueva sin luz y en la noche?”

El trabajo de Pastora Imperio fue enjuiciado desde sus diferentes vertientes: como “bailaora” de raigambre popular siguió reconociéndose a pesar de haber recurrido a esta pantomima sinfónica y como recitadora casi todos los críticos coincidieron en afirmar que era bastante deficiente y hubo quien le aconsejó tomara como modelo a Irene Alba. Como actriz y cantante quien más duramente la criticó fue Manuel Abril; aunque todos encomian el intento y todos coinciden que lo de Pastora es bailar; como lo hace Rafael Benedito “El rasgo de presentarse a interpretar una obra completamente nueva para ella, dejando a un lado su repertorio, en el que obtiene siempre grandes aplausos, es un rasgo magnífico. Si persiste en seguir por este camino, estudiando, sensibilizando, por decirlo así, su temperamento excepcional con nuevas sensaciones de arte original y hondo, Pastora Imperio será (sic) un refinamiento, una elevación, una exaltación de su propio arte...” (40).

Al parecer, junto con Falla, fue Néstor el otro gran triunfador del espectáculo a pesar de sus trajes y su sombrero picudo de Gitano que como vemos se adelanta en diez años al que diseñará Bacaristas para la versión definitiva como ballet que estrenará “La Argentina”. Sus decorados, sus trajes, su sentido de la iluminación, su sabiduría compositiva de la escena presentando cuadros plásticos tuvieron plena aceptación de la crítica sobre todo del sector artístico. Algunos lo compararon con Zuloaga aunque con el sello propio del pintor grancañario que debutaba con sus escenografías en Madrid; incluso sugirieron que si el cuadro plástico que se vio al alzarse el telón se pintara en un lienzo y se llevara a la Exposición Nacional de Bellas Artes “ya se sabría para quien sería el Primer Premio”. Otros, entusiasmados por el impacto del espectáculo creado por Néstor proponían que los teatros aprovecharan a este nuevo escenógrafo. Algunas valoraciones sobre las escenografías de Néstor las expresaron así los críticos: “La colocación de las figuras, la armonía de los colores, el sentido decorativo de la composición, hace la escena semejante a un cuadro de la manera zuloaguesca. Se anima una de mujer de las pintadas en el lienzo. Es Pastora Imperio. Viste como la Carmencita de Sergent... El fondo negro del escenario se ilumina con el pavor de un fuego fatuo azul que gira por la cueva. La cueva se ilumina. Es una decoración que nos recuerda la solemne majestad sombría de los cuadros de Boeklin, otro acierto de Néstor, el gran artista de la suntuosidad y elegancia” (Rafael Benedito), “Las decoraciones, los figurines de los trajes, y la colocación de las figuras en la escena, son obra de un pintor de los que harán su nombre glorioso: Néstor: ...ha hecho algo más que pintar un decorado; ha compuesto verdaderos cuadros en los que las figuras son de carne y hueso. Todo aficionado a la pintura debe pasar por el teatro Lara, pues puede pagarse el precio de la butaca sólo por ver el momento de levantarse el telón en el primer cuadro” (Ignotus), “Néstor triunfó anoche con la decoración del cuadro segundo, no sólo como pintor que domina la gran técnica decorativa, ni como escenógrafo

valiente, conocedor de los inagotables recursos escénicos, sino como enorme poeta de la belleza y del misterio” (Manuel Abril). El juicio más categórico y preciso como balance final del conjunto del espectáculo aparece en el matutino ABC en la edición del 16 de abril: “Con tales ingredientes, era preciso que resultase una obra pintoresca, eminentemente decorativa, y esta es la palabra **El amor brujo** es el arte decorativo en su fórmula más moderna aplicada a la escena. Y, desde este punto de vista, que es sin duda el que han elegido sus ilustres autores, **El amor brujo**, es un acierto pleno, rotundo, incuestionable”.

El éxito se celebró con un banquete homenaje a Falla al que no asiste Néstor porque estaba disgustado con Marín Sierra y éste a su vez tampoco asiste porque no le gustaban estas celebraciones o tal vez porque se sabía que el libreto de **El amor brujo** lo había escrito María Lejárraga de Martínez Sierra. **El amor brujo** siguió su singladura. Al año siguiente el libretista revisó el argumento apareciendo el Espectro, estableciendo la versión definitiva tal como la conocemos hasta ahora y el propio Falla realiza una revisión y una ampliación orquestal. Según Antonio Gallego la música de Falla, como hemos visto, fue muy bien recibida lo que fracasó en 1915 fue el género teatral adoptado y el momento en que se la ofrecía al público: un fin de fiesta... luego va a triunfar por todo el mundo. Sobre las diferentes revisiones de Falla el mencionado autor escribe en el programa del Festival de Música de Granada de 1991: “Hay que advertir sin embargo que gran parte de los efectos instrumentales que hoy nos maravillan en el ballet están ya conseguidos en esta primera versión... No hay muchas diferencias apreciables entre la instrumentación de la versión de 1916 y la del ballet de 1925. Sí las hay y muchas, en la ordenación de los materiales, porque la versión de 1916 no es más que una reinstrumentación de la partitura de 1915 sin las dos primeras canciones y sin los recitados hablados”.

Este éxito de Néstor y Falla, tal vez siguiendo el consejo de los periódicos, agudiza la perspicacia de María Kousnezoff (41). Esta vez no se trataba de una bailarina folclórica que se adentraba en un género superior como la pantomima bailable, sino de una cantante de ópera y figura del ballet que desciende a un experimento de tipo popular desde un punto de vista clásico y moderno a la vez. “La pantera negra”, tal como se la conoce y hacía constar en los membretes de sus cartas, concibe un espectáculo en el cual ella sería la única figura a fin de explotar su doble cualidad. El exotismo de España y su música hace furor en Europa, por ello viene a Madrid a tomar lecciones de baile español con Julio Castelao. El nuevo espectáculo cuyo destino principal es Chicago de cuya Asociación de la Gran Opera era miembro se llamó **La maja** e incluía canciones de Albéniz, Granados, José Serrano, etc y también folclóricas antiguas. Con él deleitó primero al público madrileño en el teatro Roma y más tarde al de Chicago en el Teatro Auditorio, actuaba bailando y tocando las castañuelas; en América la acompañaba una orquesta formada por más de cien profesores dirigida por el maestro Lasalle. Para el diseño de los modelos de su vestuario recurre a Néstor entusiasmada, con toda seguridad, por su trabajo en **El amor brujo** a quien los periódicos saludaban como el escenógrafo de más talento y visión de modernidad que había en España. Néstor firma las maquetas de los trajes a mediados del mes de noviembre, los diseños no pasaron desapercibidos para la crítica norteamericana, hasta tal punto despertaron el interés de Herman Devries que no dudó en dar por sobrenombre al pintor grancanario: el Leo Bakst de España (42); tampoco la crítica madrileña deja pasar

la novedad y calidad de estos trajes y describe así el atuendo de la Kousnezoff: “Vistió tres trajes a cuál más original. El primero era de gasas blancas, sobre las que flotaban tres grandes volantes de gasa color pensamiento orlados de seda rosada y encaje de oro; el cuerpo de una seda rosa estaba bordado en alamares de oro como un traje de torero; altísima peineta de oro cincelado surgía de entre sus negros cabellos, que velaban una mantilla de blonda de colores digna de un museo; un abanico estilo isabelino y espléndidas joyas de rubíes y brillantes complementaban el traje, en el que Néstor ha juntado con feliz originalidad, la moda de Goya para el busto, y la de Madrazo, el retratista de la corte de Isabell II, para la falda. Otro traje era también de gasa y de seda y en éste se combinaban los colores verde y azul zafiro; la peineta muy grande de concha rubia y la mantilla, ancha y flotante, de encaje blanco. El tercer vestido era un traje de princesa de terciopelo negro con flecos del mismo color, forrado de seda color naranja” (43) Como bien destaca el crítico, Néstor es capaz de hacer evolucionar el traje tradicional –esto lo hará también en su tierra natal con el traje típico en 1934 a niveles populares, traje que se mantiene actualmente–, e incluso crear moda como fue la de los bordes de la mantilla de blonda cayendo sobre la frente, aunque Pérez Rojas apunta a la bailarina Tórtola Valencia como la creadora de esta moda, personalmente nos inclinamos más que fuera el propio Néstor quien ya en 1903 preparó a una amiga de su tío Néstor de la Torre el tocado de la mantilla para ir a los toros donde llamó la atención; además era amigo de Tórtola Valencia quien con seguridad se dejaría aconsejar por el pintor (44). Hay un cuarto diseño que la prensa no menciona y aparece ilustrando el artículo firmado por Néstor, “El traje en la escena”, publicado en la revista **Summa**, que suponemos se reservó María Kousnezoff y que probablemente utilizará en los años veinte cuando se empeñó en difundir el baile español en París en sus célebres espectáculos acompañada al piano por el maestro Campanini: “Una hora de baile y canto español”.

Entusiasmado Néstor por el éxito de **El amor brujo** y de **La maja** publicó el 15 de febrero de 1916 el mencionado artículo “El traje en la escena”, un auténtico manifiesto teatral, demostrando y contradiciendo a algunos gacetilleros que él no sólo era un figurinista de la escena, cuya exclusiva calificación molestaba bastante al pintor, sino que su arte iba más allá de la frivolidad del diseño por el diseño. En este texto aboga por la supresión del divismo en los escenarios españoles, fenómeno que no hacía sino crear anarquía y mal gusto; también anima a otros pintores para que experimenten en el campo de la escenografía por el que se sienten atraídos y que lo hagan con frecuencia pues considera que sus sensibilidades pueden dar categoría a los espectáculos teatrales en España. Considera que la obra de teatro es un todo en el que texto, decorados, vestuario, iluminación y si las hubiere música y danza deberían formar un conjunto armónico; que con simple arqueología no se revive una época si no se tamiza por el propio espíritu y se interpreta su sentido y proyección. Textualmente dice así: “Hay formidables obras literarias que plásticamente sería necesario llegar a la supresión total de todo trapo y papel pintado. hay otras que requieren excesiva puesta en escena. Hay que tener en cuenta no solamente el personaje que representa sino, además, las condiciones físicas, individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, el colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación...”. toda una lección renovadora que aún sigue vigente provocada, en parte, por el daño que Martínez Sierra le había

producido en el decorado del segundo cuadro de **El amor brujo**.

En el 16 de mayo de 1916 la compañía de ballets rusos, el espectáculo más caro de Europa, actuó en Madrid por invitación expresa de Alfonso XIII, y al año siguiente en el Liceo de Barcelona. Para estos espectáculos escribió Martínez Sierra el libreto **El corregidor y la molinera** que, por conversaciones entre Diaghilev y el compositor Manuel de Falla, se convertirá en **El sombrero de tres picos** estrenado en Londres con vestuario y decorados de Picasso (45). Durante la estancia de la compañía en Madrid –que volverá en 1917 y en 1921– Néstor entabla amistad con el bailarín Adolf Bolm (46) y es muy probable dado el éxito de Néstor en el círculo teatral madrileño, que conociera personalmente a su director artístico Sergi Diaghilev en las tertulias de los cafés El Pombo o El Gato Negro; es más, esta amistad cuajó en algo más pues el crítico Villar recoge el siguiente dato que no hemos podido completar con más profundidad ni gráficamente: “...**Noches en los jardines de España** de Falla con decorados de Néstor y coreografía de Fokine, y **El amor brujo**, también de Falla, son dos obras que encajan dentro del género que cultivan los artistas rusos” (47). De la amistad de Néstor y Adolf Bolm –de quien el propio Rivas Cherif hizo un elogioso comentario en **La Esfera**– se conservan una fotografía dedicada al pintor, caracterizado para el ballet de las danzas polovtsianas del **Príncipe Igor**, y dos postales, una con fecha del 25 de junio de 1916 hablando de un artículo en **La Esfera** (48) refiriéndose a su retrato hecho por Troy Kinney y los figurines de Bakst que lo ilustran; de la otra postal, con fecha del 6 de julio de 1916, parece desprenderse la posibilidad de alguien interesado por el trabajo de Néstor... ¿Diaghilev? ¿Es tal vez la escenografía para **Noches en los jardines de España**?... Relacionada con la estancia de los ballets rusos en España existe una carta del compositor Oscar Esplá fechada en agosto y dirigida a Néstor para que localice a Bolm pues debía enviarle el libreto de un ballet y, además, estaba terminando la partitura del primer cuadro de un ballet para Diaghilev, esta obra del compositor alicantino se llama **Los cíclopes de Ifach** que terminó de componer en 1918, no pudiéndose estrenar por acabarse la temporada.

Durante 1917 y 1918 se acentúa el bloqueo a las Islas Canarias con motivo de la Primera Guerra Mundial. La fiebre del teatro lo invade todo, quizás para olvidar la miseria que se estaba padeciendo. A pesar de este aislamiento se programa un homenaje a Néstor para el cual se proyecta estrenar un ballet con libreto de Claudio de la Torre y música de Luis Benítez Inglott y la adhesión de ilustres participantes como Tomás Morales, Luis Millares, ...; la noticia apareció en la prensa en el mes de marzo de 1917, no teniendo confirmación se llevara a efecto tal vez por negativa del propio Néstor poco adicto a homenajes en su propia tierra, o porque no se encontrara compañía que realizara el ballet o porque se demorara y el incendio del teatro Pérez Galdós en 1918 cancelara definitivamente el proyecto. De este intento sólo quedó el perenne recuerdo del poeta y amigo Tomás Morales en su soberbia **Epístola a Néstor**.

Una carta fechada en 1918 sugiere la posibilidad de la intervención de Néstor en la realización del decorado y vestuario para un ballet con música de Miguel Benítez Inglott –que firmaba con el pseudónimo de Miguel Allent–, pero no sabemos nada del título, ni del argumento ni si al final realizó los decorados. En otra carta de dicho compositor del primero de abril del mismo año, le pregunta al pintor qué debe hacer con el ballet que ya estaba ensayando y le informa que Nestorillo (Claudio de la Torre)

había hecho otro que iba a estrenar en el teatro El Príncipe (actual María Guerrero) con música suya y trajes diseñados por Miguel Martín Fernández de la Torre; añadiendo que el figurinista no puede negar que es hermano del pintor. También le pide ayuda para que Apeles Mestres conceda autorización a Claudio de la Torre para realizar un libreto sobre el cuento **La Espera** al que, con toda probabilidad, Miguel Benítez pondría música para estrenarlo como ballet. Este último tal vez se refiera al ballet de la primera carta, mientras que el segundo se trata de **El poeta de Bagdad**, pantomima lírica en un acto, sobre un prólogo y cuento de Claudio de la Torre con música de Miguel Allent, decorado y vestuario de Miguel Martín Fernández de la Torre estrenado el 14 de mayo de 1918 a beneficio de los damnificados por la guerra; completaba el programa **La flor de Tlencen** de Legouvé, **Pepita Reyes** de los hermanos Álvarez Quintero y arias cantandas por la señorita Paoli.

En 1919 Néstor salta de nuevo a la actualidad escénica con dos nuevas producciones en Las Palmas de Gran Canaria, la más importante fue el estreno de **Llanura** del poeta Alonso Quesada en el Teatro Circo del Puerto de La Luz patrocinada por la Sociedad Primero de Mayo, con ilustraciones musicales de Víctor Doreste, para la que realizó vestuario y decorado. Otra no llegó a subir al escenario por la muerte de un familiar de la primera actriz, se trataba de dos piezas del poeta Saulo Torón –**Duelo y jolgorio** y **La familia de don Pablo, sus tertulias y el inglés** organizada por la Sociedad Primero de Mayo para recaudar fondos para la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez; el programa de mano incluía ilustraciones, además de Néstor, de Juan Carlo, Colacho Massieu, José Hurtado de Mendoza y Tomás Gómez Bosch. También el 30 de abril de 1919 interviene con sus decoraciones en un concierto a beneficio de dicha escuela de arte en el que participan tres familiares suyos: su tío Néstor de la Torre y sus primas Maruca Rosa y Elisa de la Torre a las que hizo célebres en 1913 en su doble retrato titulado **Plata y Rosa** que llegó a figurar en una portada de la célebre revista madrileña **La Esfera**.

“En 1920 surge en Madrid el Teatro de la Escuela Nueva al calor de las empresas que ponen a un sector de la sociedad española en la cresta de la ola más progresista y vanguardista de Europa. Viene a llenar un vacío que sólo unos pocos intelectuales, entre ellos Rivas Cherif, son conscientes. Siguiendo esta línea, el nuevo teatro que piensa fundar Rivas Cherif piensa ponerle el nombre Teatro Amigos de Valle Inclán, cuyo propósito fundamental sería el de crear una verdadera escuela de actores y pintores de decorados teatrales. Entre los primeros dice contar con la colaboración de Josefina Blanco –esposa de Valle Inclán–, Anita Martos de la Escosura, Mariano de Larra, Julia Martínez, Pedro Codina, Manuel González, Rosario Muro, Xavier del Arno, Raimundo Bach y Esther Azcárate. Pintores y amigos de Valle Inclán dispuestos a colaborar en el experimento son, según Rivas Cherif: Julio Romero de Torres, Ricardo Baroja, los hermanos Zubiaurre, Néstor Martín Fernández de la Torre, Moya del Pino, Penagos, Vivanco, Bagaría, los hermanos Villalba. Incluso apunta el repertorio posible de este teatro: **Los hermanos Karamazov** (Dostoievsky), **Cándido** (Bernard Shaw), **La guarda cuidadosa** (Cervantes), **Manolo** (Ramón de la Cruz), **El hombre del destino** (B. Shaw) y, en versión infantil, **El condenado por desconfiado**, **Faltstaff**, ...Pero el proyecto no se cumplió pues Valle Inclán desertó y, además, no contaba con medios económicos, local, ...; por lo que se posterga el nombre de Teatro de los Amigos de Valle Inclán y se

recobra el de Teatro de la Escuela Nueva que va a iniciar su andadura en 1921 con tres valiosos colaboradores: Juan Ramón Jiménez, Víctor García Martín y Andrés González Blanco. Este grupo puso en escena en el salón del Hotel Ritz de Madrid **Compañerito** de los hermanos Millares, entre otras piezas” (49) Aquel consejo de Néstor que los artistas se acercaran al teatro, aunque no tuvo una respuesta inmediata podemos ver aquí un efecto de aquella convocatoria y una vez más vemos como el nombre de Néstor es apreciado en círculos teatrales renovadores. Tal vez Valle Inclán no se retirara solamente por la falta de dinero sino porque en el repertorio no se incluía ninguna pieza de este magnífico dramaturgo de gran modernidad y actualidad en nuestros días quizás porque pensaron que su teatro era irrepresentable; también una vez fallido el intento inicial Néstor perdería el contacto con esta asociación por estar trabajando en su tierra en la serie del **Poema del Atlántico**. Este aprecio por Néstor en el mundo del teatro llega a detalles como el que tuvo Fernando J. Obradors de dedicar “Al gran pintor Néstor” **Dos cantares populares de Canciones clásicas españolas** editadas por la Unión Musical Española en 1921.

A finales del 1922 Néstor vuelve a Madrid donde hace trabajos de decoración y realiza una exposición de batiks con Pérez Dolz en el hotel Ritz; el mundo del teatro sigue pendiente de su creatividad; por estas fechas un amigo, Fernando Izquierdo, le escribe para comunicarle que ha comprado a Jacinto Grau la propiedad absoluta de **Barba Azul**, obra que tiene intención de estrenar la próxima temporada en un teatro grande de Madrid y se ha puesto en contacto con Arregui para la composición de la música proponiéndole toda la decoración de la escena al pintor grancanario. En la carta le dice: “sé que de **Barba Azul** tienes gran parte proyectado”, tal vez se refiera a una gran cantidad de dibujos existentes en el Museo Néstor que servirían de apuntes. Indagando entre el material no calificado existente en dicho museo pudimos localizar al fin tres cartones en técnica mixta, amén del mencionado número de dibujos (si es que estos dibujos, a su vez, no son proyectos para otros espectáculos; tal vez para los Primeros Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria). Por una carta de Luis Doreste Silva fechada en París el 20 de febrero de 1923 sabemos que dicha obra se estrenó y que la vio; aunque sorprendentemente no hace alusión a los decorados de su amigo Néstor cuando escribe “un éxito de buena ley” suponemos se refiere a las pinturas y vestuario. El castillo con el tejado blanquiazul –colores de Baviera– donde se desarrolla la acción dieron la pista para su identificación, castillo monumental de sorprendente perspectiva, los otros dos telones corresponden a bambalinas el de primer término con lianas y un fragmento de muro, el de segundo termino con cipreses en perspectiva.

También la gran bailarina María Kousnezoff le escribe una carta desde América en el mes de marzo lamentando no haber podido pasar unos meses en España debido al trabajo, ya que su familia se había salvado de los bolcheviques y estaba viviendo con ella, pero albergaba la esperanza de verle el año próximo y aprovecha la ocasión para encargarle cuatro diseños de vestidos para el papel titular de la ópera **Carmen** de Bizet que piensa montar en mayo o junio por exigencia de los directores, augurándole que si tiene éxito con los trajes va a ganar tanto dinero como Leo Bakst –muerto en 1924–. La antigua amiga conservaba su fe ciega en el arte escenográfico de Néstor por su originalidad, calidad y colorido y estaba empeñada se le reconociera a niveles internacionales para que figurara entre los grandes escenógrafos del

mundo; para animarle en esta carrera le comenta: “Yo le he hecho una publicidad enorme con mi teatro, tenía más de la mitad de mi teatro hecha para él”, refiriéndose Bakst y con la esperanza que Néstor le sucediera le sugiere: para llegar a esa altura sólo hay que tener colorido y extravagancia “que es lo que le gusta a América”. Néstor realizó dichas maquetas para **Carmen** y seguramente le pasó una factura a precios internacionales a nivel de grandes artistas como parece deducirse de una carta fechada el 20 de julio refiriéndose a un litigio con Madame Massenet (María Kousnezoff); esta situación de diferencia de criterios sobre los honorarios de Néstor volverá a repetirse unos años después.

En este mismo mes de marzo de 1923 Gregorio Martínez Sierra solicita a Néstor los bocetos para los decorados de **El amor brujo** que al parecer le había prometido; la carta tiene un membrete que dice “Compañía Cómico Dramática Gregorio Martínez Sierra”, de dicha carta no se desprende si los quería para una producción de su compañía o para la de Antonia Marcé, “La Argentina” (50) que desde 1922 se dedicaba esporádicamente a realizar algunas coreografías de ballet como **La bella Sevilla** de Baggers/Weillet, **Spada** de Massenet,... Es posible que ésta contactara con Manuel de Falla quien le pondría a su vez en contacto con Martínez Sierra que había revisado el argumento y de quien estaba distanciado; sea lo que fuere el estreno de **El amor brujo** en su versión definitiva de ballet se demorará hasta 1925. Una última petición de escenografías le llegó a través de una carta de la Sociedad Filarmónica de Oviedo firmada por su presidente Plácido Alvarez Buylla fechada el 28 de mayo por la que le encargaba una maqueta que tras algunas conversaciones tasa en 1.800 pesetas que el pintor recibe, en los documentos se precisa que una vez finalizado el espectáculo irá a decorar la estancia de dicha entidad; en los contactos habido con dicha entidad desconocen totalmente el hecho y la existencia de dicha maqueta por lo que no se ha podido averiguar más cual fue el espectáculo a que se refería. Finalizamos este activo año con una nota más frívola, Néstor empieza el retrato que nunca terminará de la bailarina “La Perla Negra” donado por el pintor Jesús Arencibia al Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

III.- *El triunfo en París: 1927 – 1931*

Un nuevo lapsus va a producirse entre el pintor y el escenario debido a su gran exposición en Madrid donde presentará *El Poema del Atlántico* en 1924 en el Palacio de Bellas Artes en el edificio de la Biblioteca Nacional, en la que el trío formado por Gassent, del Castillo y Martínez tocó piezas de Strawinsky, Ravel, Debussy, César Cui, Gustavo Durán, Mailipiero, Chopin, Schumann, Grieg, Dvorak, Rimsky Korsakov y Moussorgsky, además de sus preparativos para irse a París, la organización de exposiciones en América y, en especial, la decoración del teatro Pérez Galdós en su tierra natal que lo tendrán muy ocupado. En una sesión del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el alcalde propone sea Néstor quien intervenga en la decoración del interior del coliseo pues era la persona más indicada y, además, su hermano Miguel llevaba las obras de remodelación del edificio diseñado por Jareño en 1890 y devastado por un incendio en 1918. Los trámites oficiales demoran la adjudicación de la obra y la clásica enfermedad del ayuntamiento capitalino –la duda y la controversia– sumergen el proyecto en una discusión de conveniencia o no, similar a la que en años recientes se produjo con el auditorio que después de cinco años de discusión se empezó a construir en 1993. El alcalde Federico León es partidario de dotar dignamente el edificio pero la oposición objeta que era un despilfarro ante necesidades mayores existentes. El pintor, desde Madrid, donde estaba proyectando una exposición en América, interesado en realizar este trabajo decorativo envió un telegrama diciendo que le llaman desde Nueva York para montar una revista de teatro no pudiendo contestar por no saber el acuerdo tomado por el ayuntamiento isleño. ¿Una estratagema de Néstor para forzar la decisión?... Por fin, el cuatro de diciembre, le encargan la anhelada decoración por 150.000 pesetas que consistía en realizar ocho composiciones para el techo, diez en la boca del escenario, las bambalinas y el telón, El artista presenta una reforma al proyecto en la que se incluía el telón de boca, el techo del patio de butacas, el salón Saint-Säens y otros elementos decorativos. La corporación lo aprueba y le pide trabajo primero en los cuadros de la boca del escenario por ser los que más urgencia requieren. El pago se hará fraccionado mensual o trimestralmente según las posibilidades de las arcas municipales –otra característica del ayuntamiento de la capital grancanaria con los artistas–. Cuando el pintor inicia estas pinturas está en una fase de evolución artística que afectó al color y a la pincelada. Su admiración por el Renacimiento italiano sigue vigente (Miguel Angel, Donatello, Crivelli, Mantegna, ...) como lo demuestra tanto en las pinturas de la boca del escenario como en las del salón Saint-Säens. El tema central de las primeras es Apolo entre las musas Talía y Melpómene y a los lados la danza y el canto forman el frontispicio de la boca del escenario (51), debajo de él y formando el cielo de la misma tres rompimientos celestes de aire decadente con aves exóticas sensuales, niños desnudos y frutos tropicales que nos hablan de una personal interpretación del barroco como ingrediente del modernismo español “instintivo, difuso e inconsciente” como apunta Javier Pérez Rojas, que en la pintura

adquiere su máxima expresión en la obra del muralista del catalán José María Sert. Sobre el patio de butacas realizó diez óvalos con motivos frutales. El telón fue realizado en la Real Fábrica de Tapices de Madrid bajo la dirección de Stuyck. El salón Saint Säens es un friso corrido cabalgando arcadas de indolentes y sensuales efebos entre festones de frutas evocadores del mítico Jardín de las Hespérides que suscitó puritanas protestas. Los otros elementos decorativos fueron vidrieras, estucados, puertas y otros asesoramientos en la decoración. El Teatro abrió sus puertas en mayo de 1928 con la ópera **Aida**. El gusto del público sobre la decoración se dividió en dos sectores: uno prefería el escenario y otro el salón Saint-Säens. La decoración no choca con la arquitectura.(52)

En los últimos años de la década de los veinte, en especial a partir de 1927, se intensifican las relaciones de Néstor con algunos de los miembros de la Residencia de Estudiantes de Madrid fundada en 1910 y que gozó a partir de los años veinte con la presencia de personajes que renovarían el panorama cultural español: la generación del 27 que ha contribuido junto a los pintores españoles residentes en París a que se hable de un nuevo Siglo de Oro de la cultura española. Entre estos residentes figuran Luis Buñuel, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Benjamín Palencia, Ernesto Halffter,... Tal vez surgieran aquí las relaciones entre Falla, Antonia Mercé y algunos compositores de la Residencia. Con seguridad Néstor fue presentado en ella por su primo Claudio de la Torre (53) en torno a 1922, donde conoció a Gustavo Durán, García Lorca, Salvador Dalí y Rafael Alberti. La amistad más profunda la tuvo con el incipiente compositor Gustavo Durán que luego residirá con el pintor en París. Precisamente Claudio de la Torre que iba a estrenar **Tic-Tac**, pieza teatral de corte vanguardista, en París a finales de mayo o principios de junio de 1927 tuvo que aplazar la fecha porque la temporada teatral iba a terminar y no merecía la pena realizar este esfuerzo económico sólo por unos pocos días; los decorados para la misma se los encargó a Dalí, preguntándole en repetidas ocasiones por el estado en que se encontraban los bocetos; como quiera que Dalí daba la callada por respuesta Claudio optó por encargárselos de nuevo a Néstor comunicando el cambio al empresario de París; pero el pintor de Cadaqués envió en el último momento las tan solicitadas como inesperadas escenografías poniendo en una situación embarazosa al autor teatral; como no quería menospreciar a ninguno de los dos recurre a Néstor por ser familiar para pedirle consejo. No sabemos si Néstor había realizado el trabajo o no. Posiblemente renunció en favor de Dalí. Otra oferta que tiene por estas fechas que tampoco llegó a feliz término fue la de realizar el decorado para la zarzuela **La Calesera** del maestro Alonso para ser representada en Londres, esto indica el prestigio alcanzado por Néstor en la recreación de ambientes castizos.

En 1925 se va a producir un fenómeno cultural de importancia internacional para el arte español que va a aglutinar varios intereses artísticos. Antonia Mercé conoce al empresario ruso Arnold Meckel que lo será de ella para toda la vida. La chispa que hizo saltar el fuego fue el estreno de **El amor brujo** en París en 1925 como ballet; Antonia Mercé se presentaba con un cuerpo de ballet compuesto por bailarines rusos y franceses en su mayoría con un moderno diseño escenográfico realizado por el joven pintor

Bacarisas. Aunque con anterioridad Fernando Arbós había propuesto a Falla su representación con motivo del Festival Español de San Sebastián que dirigiría el propio compositor y para el cual había unos dibujos de Bacarisas realizados poco antes para el Teatro Real de Madrid para una representación que no llegó a hacerse perdiéndose entre el papeleo del teatro dichos bocetos; por ello Falla se vio obligado a desagrar a Bacarisas siendo esta la razón fundamental por la que no se contó con Néstor para la nueva versión y así dice en una carta Falla: «Respecto al decorado... a pesar de mi amistad y admiración por Néstor, habría que designar a Gustavo Bacarisas por las razones antedichas. El está ahora en París... De todos modos el decorado de Néstor (que era espléndido) no podría ser utilizado ahora (aunque lo hallásemos) puesto que se ha cambiado el lugar de la acción» (54); realmente esta apreciación de Falla no es cierta pues la acción de esta nueva versión transcurre en una cueva y Néstor ya la había hecho para el segundo cuadro en 1915 y sigue conservando la misma validez universalista frente a los localismos de Bacarisas. El éxito en París y las sucesivas reposiciones hasta la gala en el teatro de los Campos Elíseos de París dirigida por Ernesto Halffter y su gira por Europa (La Haya, Ginebra, Zurich, Burdeos y Toulouse) motivan a Meckel a animar a La Argentina a la creación de los ballets españoles que a manera de los rusos promocionaran una nueva idea del baile español, con nuevos compositores y pintores que aportaran novedades escenográficas, ballets que Antonia había visto en repetidas ocasiones, incluso coincidieron en Madrid en 1916 donde ella estaba preparando **Los jardines de Aranjuez** sobre músicas de Albéniz, Fauré, Ravel y Chabrier con decorados de Sert; Diaghilev la vio bailar pero no la contrató porque su individualismo no encajaba en la estética de los ballets rusos, pues Antonia hacía que todo el espectáculo girase alrededor suyo; los espectáculos de Antonia eran en la línea de Ana Pavlova que actuó en el Teatro Real en 1919. A diferencia de sus homónimos rusos la compañía de Antonia Mercé tenía carácter esporádico y sus temporadas no eran de larga duración, además de no estar concebidos con grandiosidad pues la orquesta española era pequeña y en las partituras había una parte para el especial lucimiento de La Argentina. Ya el 31 de diciembre de 1926 Antonia Mercé escribe a Falla hablándole de su próxima compañía y le pide la exclusiva para las representaciones de **El amor brujo** en todo el mundo, menos en París, la astuta bailarina no logró convencer nunca en este aspecto a Falla quien reiteradamente le negó la exclusiva. Precisamente el ballet se estrenará en 1925 ó 1926 en Nueva York por el antiguo amigo de Néstor en la época de los ballets rusos, Adolf Bolm, cuya puesta en escena y en particular los fuegos fatuos y toda la producción —en opinión de Escudero— era una maravilla y en 1933 le proponen a Falla de nuevo su representación barajando el nombre de Conchita Supervía para el papel de Soleá e incluso para cantar **L'Atlántida**.

Las tertulias donde se fraguó la idea de los ballets o bailetes españoles se celebraban unas veces en la casa de Oscar Esplá, en la de Rivas Cherif —a quien ya hemos visto inquieto en buscar nuevos derroteros para el teatro en España en el Teatro de la Escuela Nueva—, a la que acudían Antonia Mercé, Néstor y Gustavo Durán, entre otros; otras veces se celebraban en las casa del director de orquesta Fer-

nando Arbós y otras en el estudio del pintor Néstor. Hacia el mes de mayo de 1927 surge la voluntad de crear la compañía de ballet; tal vez a este acontecimiento se refiera una carta del compositor y pianista Joaquín Nin recordando una tertulia en el estudio de Néstor: «una tarde de luz y arte absoluto». En las tertulias con Néstor y en especial las celebradas en su estudio se abordaban muchos temas donde Antonia Mercé debió aprender mucho sobre teatro pues en una carta le pide consejos: «El no haber conversado largamente con usted para que sus lecciones fueran más completas y también para precisar lo que tan gentilmente me ha ofrecido, me hace estar de mal humor e intranquila... Enseguida voy a encargar el maniquí y se lo haré enviar. Una vez allí mi cuerpo en madera, usted sabrá lo que hacer. Otra cosa, pierda un ratito y escríbame lo del maquillaje. ¿Es primero el betún rosa o el blanco?, y si sólo es este último para la frente, sienes y párpados, y la raya de la nariz. Explíqueme, por Dios». La pereza espitolar de Néstor va exasperando a la bailarina. «No he recibido noticias de usted ni contestación a mis cartas y estoy inquieta pues temo que con la distancia haya perdido entusiasmo y que no se acuerde de esta pobre ilusionada» con este infundado temor Antonia se olvidaba del entusiasmo de Néstor por el teatro y que en el espectáculo figuraría una obra de Gustavo Durán; pero el nerviosismo de Antonia continúa «esperaba carta suya y como no viene pues le escribo yo. No creo que me haya olvidado pero el tiempo pasa y Vd. mismo ha visto cómo luego la ejecución es larga para que esté bien. Envíeme pronto los dibujos para que los estudie y tengamos tiempo de discutirlos para que estén de acuerdo con los bailes». En agosto de 1927 Antonia le escribe alarmada «me asusta un poco lo que dice de las **maquettes**, pues Callot me reclama ya para poder escoger telas y colores y antes necesito verlas para ver las exigencias del baile... Estoy segura que todos los dibujos serán preciosos bajo todo punto de vista, pero no es ese el miedo, sino el tiempo. Además, usted sabe que las danzas y los trajes deben tener un **rapport** y Vd. desconoce esos bailes» (55).

A finales del mes de junio de 1927 tenemos la primera noticia del primer trabajo de Néstor para Antonia Mercé: la escenografía total para el ballet **El fandango de Candil** del compositor Gustavo Durán (56). La bailarina escribe al pintor para decirle que por unos amigos de Barcelona se había enterado que el boceto para el decorado estaba terminado; probablemente se refiere al que no incluye los personajes; sigue mostrándose nerviosa porque le urge tener el trabajo para poder ejecutar los telones definitivos. En el mes de septiembre le encarga un cartel que creemos no realizó pues el que existe en el Museo del Teatro de Barcelona fechado en 1927 está firmado por Tejada. Mientras La Argentina completa el repertorio de ballets para esta primera gira, Néstor trabaja en su estudio en la playa de Las Canteras de la capital grancanaria que unos años antes había visto nacer la obra más universal del pintor —**El Poema del Atlántico**— en los diseños para la bailarina. Además del prestigio o las repercusiones económicas que pudiera tener para el artista, existía una motivación más profunda: el hacer el mejor regalo a su amigo íntimo Gustavo Durán, creador de la música de esta pantomima que iniciaba su debut público internacional como director de orquesta y compositor escénico; este se encontraba terminando la partitura de **El fandango de Candil** interrumpida en su instrumentación a quien también Antonia estaba apremiando por

ir ajustada de tiempo; tarea en la que le estaba ayudando el amigo común Miguel Benítez Inglott. A todo este nerviosismo de Antonia se suma uno más: su impaciencia porque Néstor no le ha enviado los figurines de sus trajes como hemos visto en el fragmento de la carta. A mediados del mes de septiembre llega a Madrid todo el anhelado material. En la apertura del paquete de acuarelas y gouaches estaban presentes los hermanos Durán —Araceli, Ernesto y Gustavo—, la esposa de Ernesto Durán, Cipriano Rivas Cherif y Miguel Benítez Inglott; de una carta de este último recogemos los impactos del evento «...Cipriano estaba entusiasmado, como también las mujeres. Gustavo asombrado —me dijo— y grandemente emocionado: esto lo ví yo sin que él me lo dijera» y continúa «...Anoche, cuando Gustavo estuvo en casa para continuar la instrumentación, hablamos, como siempre, de tí; pero anoche, claro es nos referimos a las acuarelas. Gustavo estaba todavía emocionado y, sin testigos, me dijo cómo le parecía ver en dichas acuarelas algo más que la perfección asombrosa de color y dibujo y disposición, es decir, tu afecto por él». En octubre Antonia Mercé estuvo en París y su deseo de ver allí las escenografías se vio colmado; enseguida escribe a Néstor para comunicarle que son maravillosas y le cursa un telegrama solicitándole información acerca de los materiales en que ha de ser confeccionado el vestuario. A finales de este mes también Gustavo Durán marcha a París con el ballet casi instrumentado. Miguel Benítez envía una carta a Néstor para darle su opinión acerca del joven compositor de veintiún años, de su formación, de su temperamento, de su falta de voluntad para estudiar en un conservatorio y de sus lagunas musicales: «Ha marchado contento, como es lógico, y muy animado. El ballet va casi totalmente instrumentado. Faltan solamente unos cuantos compases al final y otros cuantos del preludio, así, como también una danza nueva que ha debido hacer en estos días a petición de Antonia. En esto le he ayudado pues habiéndome dicho un día que no sabía cómo acompañar el segundo tema le aconsejé (y le indiqué cómo debía hacerlo) que utilizara la politonía lo que destruía por completo la vulgaridad de la fórmula de acompañamiento. Yo tengo la firmísima convicción de que tendrá un éxito grande. Gustavo vale mucho y, a mi juicio, tiene delante un porvenir magnífico. Pero es necesario que tú con tu autoridad sobre él —autoridad que tantos motivos tiene— le aconsejes que estudie, que estudie mucho pues he observado algunas lagunas y de consideración en sus conocimientos musicales. Yo he hablado largamente de esto con él y él lo reconoce; pero al mismo tiempo confiesa su resistencia al estudio disciplinado; por eso cuando aún no se hablaba de un viaje, habíamos decidido que yo le serviría no diré de maestro, sino de guía para el estudio. Hoy mismo al despedirlo le he dicho que piense que ha tenido una suerte magníficamente loca; que encontrarse a los veintiún años con lo que él se ha encontrado, y tal como están las cosas, es como ganar el premio gordo de la lotería, pero le he añadido que la suerte hay que aprovecharla y le he insistido en que estudie, que estudie y que estudie, tú decidirás si te parece conveniente» (57).

Néstor realizó para **El fandango de Candil** un total de quince acuarelas y varios dibujos preparatorios. Tres de las acuarelas son estudios del decorado para el que toma como fuente de inspiración la Posada de las Animas de Madrid, que tiempos atrás también había pintado Vázquez Díaz. Néstor plantea

el espacio como una taberna desde una perspectiva expresionista con línea de horizonte muy baja produciendo deformaciones en la arquitectura que adquiere un aspecto ciclópeo y fantasmagórico; a la manera de Bakst pero sin el recargamiento decorativista de éste. Predomina una gama de color que va del rojo al rosado simbolizando los pequeños dramas de amores, celos y frivolidades que ocurren en tan corto espacio y en tan corto tiempo, con final feliz y caricaturesco; simbolismo y espíritu de la obra que defendía desde 1916 con el manifiesto «El traje en la escena». Sobre este decorado va a conjugar una serie de vestidos con el mencionado espíritu, estilizándolos acordes con esta pantomima bailable, dando toques vanguardistas en los figurines para «la niña bonita», «la vieja» y las «bailaoras»; algo menos estilizados resultan los trajes de las «damas», siendo los más realistas los de los personajes masculinos. Este desfile de modelos teatrales constituye la colección más original y vanguardista que Néstor produjo para la escena equilibrando el exceso de rojo que pudiera producir el decorado: unos vestidos son negros (“alguaciles”), otros amarillos y marrones (“Ciego, Manolo, El Tranco, bailaoras, Don Lindoro”); contrastando con ellos, como jirones salidos de la propia arquitectura escénica, los tonos rosados —“la niña bonita”— o malvas —“la segunda tapada”—. En consonancia con el último está el mobiliario formado por una pequeña mesa y taburetes. Aunque la tonalidad dominante nos pueda llevar a creer que el efecto final de este conjunto era fauvista falta mencionar la luz, un elemento que también Néstor sabía dominar con maestría; para ello hizo un croquis a color distribuyendo los puntos de iluminación (en primer término una batería de luz roja, luego dos reflectores amarillos entre las embocaduras y el bastidor de ropaje y al fondo dos reflectores azules, detrás del telón, iluminaban la calle de noche; quedando dos zonas en penumbra. El decorado y el vestuario fue realizado por la firma Landof (Mathieu and Solanges) de París y se cuenta que cuando el sastre vio el diseño de Néstor para el traje de Antonia se echó manos a la cabeza hablando de los sueños imposibles que diseñan los artistas; Néstor conocedor de los secretos de alta costura le ayudó haciéndole el patrón sobre papel.

El argumento del libreto de **El fandango de Candil** de Cipriano Rivas Cherif, lo transcribimos del programa de mano: «En Madrid de 1850. En una taberna popular en la que alternan gentes del pueblo y de la alta sociedad, una bailarina (Niña Bonita) es entonces la gran sensación de Madrid. Naturalmente tiene un pretendiente (Manolo) que la quiere dar celos y ella le corresponde coqueteando con los visitantes. El amante, airado, invita a bailar a una dama de la alta sociedad, produciéndose un gran escándalo, principalmente cuando se descubre, al quitarle el manto la Niña Bonita, que se trata de la reina. En el alboroto que se arma un valenciano ciego apaga por equivocación la luz y en la oscuridad la reina y sus acompañantes escapan. El escándalo y la confusión atraen a dos alguaciles; todos los presentes disculpan al ciego que era viejo, pero los agentes se lo llevan detenido. El pretendiente o chulo de la bailarina se dirige a ella y le pide explicaciones; ella para callarle le da todo el dinero. Termina bailándole el bolero» (58), pieza compuesta especialmente para La Argentina que una vez retirado el ballet del repertorio mantendría siempre en sus recitales de danza. El decorado y el vestuario fueron, injustamente,

incomprendidos por la crítica que acusaba al escenógrafo de despreciar lo goyesco, pero una mala jugada del linotipista que cambió la fecha de 1850 por la de 1805 fue la culpable. La coreografía, dirección artística y principal protagonista fue Antonia Mercé acompañándola trece personas más en la escena. Los números más destacados fueron: Panderos, Zorongo y Bolero. La obra se estrenó en Alemania y no en Roma como dice Antonina Rodrigo y fue en 1927 y no en 1928 como la misma autora dice, esta fecha corresponde al estreno en París. En noviembre de 1927 se representó en la Volksoper de Hamburgo dirigió la orquesta Gustavo Durán; quien mandó un telegrama al pintor desde Krefeld para confirmarle el éxito de los decorados y el ballet. Estos ballets españoles, cuya orquesta dirigían Halffter y Gustavo Durán recorren Alemania (Stadttheater de Bielefeld, Schauspielhaus de Bremen, Colonia, Berlín...), luego actúan en la Sala Humberto de Roma donde se colocó el cartel «no hay entradas». Antonia escribe para decirle el éxito del decorado, la prueba de fuego era al final de la «tourné», Francia, del 18 de junio al 12 de julio se presenta en el teatro Femina en los Campos Elíseos de París donde, a pesar del precio de las entradas que oscilaban entre 80 y 100 francos, fue un éxito de público teniéndose que adquirir las localidades con días de antelación en una cola vigilada por gendarmes. El balance final fue un triunfo artístico y económico. Los temores que en la gestión de la compañía había tenido la bailarina advirtiéndole a los escenógrafos no fueran exageradamente modernos —otro punto de diferencia con los ballets rusos— no sea que el público no comprendiese los espectáculos, quedan desvanecidos. El éxito de París tuvo su reflejo en la prensa en una serie de artículos y gacetillas reproduciendo fotografías de los números fuertes. La crítica especializada no acogió con entusiasmo esta nueva música española quizás por tener la compañía una orquesta deficiente en número o porque la interpretación coreográfica estaba subordinada a las virtudes de La Argentina que puso su empeño, su arte, su esfuerzo económico e inteligencia por crear escuela. Aunque también hemos de reseñar que esta crítica globalizadora no supo hacer distinciones ni entre compositores ni entre escenógrafos. El artículo más importante lo escribió Miomandre con ilustraciones a color (59). España no se hizo eco de tan importante acontecimiento nacional e internacional ni de sus éxitos tanto en Alemania como en Francia, como se lamenta Luis Benítez Inglott en una carta, refiriéndose a Gustavo Durán: «los periódicos de aquí no han dicho todavía nada; eso le demostrará lo que se puede fiar de quienes cuando les conviene se llaman sus amigos».

El repertorio de piezas que La Argentina llevaba en cartelera en esta primera gira era el siguiente: **El amor brujo** de Falla con decorados de Bacarizas y **El fangando de Candil** de Gustavo Durán con decorados de Néstor, como números fuertes que alternaba con **El contrabandista** de Oscar Esplá con decorado de Bartolozzi, **Sonatina** de Halffter con decorado de Beltrán Masses —en la segunda gira con decorado de Mariano Andreu—, **La juerga** de Bautista con decorado de Tomás Borrás, **Kinekombó** con música de Ponce y decorado de Salazar, **Divertimento** sobre músicas de Albéniz, Guerrero, Taberner y Valverde y **En el corazón de Sevilla, cuadro flamenco** con decorado de Ricardo Baroja —y de Néstor en la segunda tanda de ballets— cuyo subtítulo parece tener su origen en uno de los ballets rusos estrenado

en 1921. Toda una galería de compositores y escenógrafos con la que la bailarina ocupaba un puesto muy destacado entre los mejores espectáculos europeos.

Además de los bocetos para **El fandango de Candil**, Néstor realizó otro cuyo título hemos podido identificar por haber sido reproducido en el periódico ABC de Madrid con el nombre de **Papagayo**, pero no menciona al autor de la música. Probablemente se trate de **El loro**, zarzuela antigua, con letra del ya mencionado Rivas Cherif y música de Pittaluga, otro compositor de la Generación de la República, quien posiblemente, a petición de Rivas Cherif, pensaría hacer una versión orquestada para La Argentina; conjetura a la que hemos podido llegar gracias al grueso tomo de Tomás Marco (60) y al catálogo de la exposición **La España de la Generación de la República**, que hablan de la zarzuela fechada en el mismo año que la maqueta de Néstor. Desconocemos la razón por la cual dicho ballet no se hizo; entre la correspondencia de Néstor no hemos encontrado pista alguna, ¿surgió la idea en las primeras tertulias en Madrid, previas a la creación de la compañía y luego el compositor se retiró?... ¿No llegó a tiempo la partitura?... tal vez la respuesta corresponda al primer interrogante y en función de ella estén unos bocetos inconclusos de marineros. No obstante, no cabe duda que el pintor realizó un bellissimo y moderno decorado tanto en su composición como en el colorido y dinamismo. No veo la razón por la que Rafael Santos Torroella y, siguiéndole, Saro Alemán (61) lo titulan **Fantasia constructivista** cuando nada tiene que ver esta arquitectura popular con los fríos y abstractos volúmenes de este movimiento a las puertas del art-decò; tema escenográfico inmerso en la corriente mediterraneísta en boga en los años veinte, difundida por los arquitectos José Luis Sert, García Mercadal, César Cort, que tiene su arranque ideológico de revalorización en el artículo «Elogio del Arte Popular» de Gómez Moreno publicado en la revista **Arquitectura** en 1922. Los blancos y gruesos muros de enlucido irregular rústico, las amplias azoteas, los escasos vanos de puertas y ventanas, la sobria decoración y la revalorización de la artesanía popular en elementos constructivos como la forja..., tienen amplio eco en este decorado de Néstor quien de nuevo utiliza un elemento óptico con valor barroquizante: la perspectiva en contrapicado. A través de una gran puerta, que por este efecto en contrapicado nos evoca mundos míticos creto-micénicos, se ve el mar y el cielo. La parte inferior de esta hermética y misteriosa arquitectura está bordeada por un zócalo casi marrón; detrás formando una composición surreal con la arquitectura a la cual parece estar ensamblada el blanco de los velámenes de un inmenso velero; adquiriendo todo el conjunto un efecto fantástico insospechado. El pintor juega magistralmente con dos tonos en equilibrio cromático: el blanco y el azul; de este decorado existe una fotografía que no creemos corresponda a una segunda acuarela para este ballet que figuró en la exposición de Néstor en la Galería del Hotel Charpentier de París en 1930, sino que se trata de una toma durante el proceso de elaboración de la maqueta pudiendo apreciarse por comparación como por unas correcciones en el dibujo se pasa de una estructura reposada a una dinámica y fantásticamente colosalista. En ella hay una poética más profunda, surrealista, que muchos estudiosos de Néstor no han visto: si analizamos la distancia entre la arquitectura y el posible bergantín casi no existe y que las velas

de abanico no están sujetas al palo o mástil, sino que están detrás de la arquitectura como si estuvieran atadas a ella; esta evocación plástica es la de un barco petrificado en arquitectura como la errante y misteriosa isla de San Borondón. Aunque no haya subido al escenario es una de las creaciones teatrales más poéticas y extrañas de Néstor y con ello de las más actuales. A esta maqueta le hemos asignado, como hipótesis, tres figurines de marineros con pantalones en azul, amarillo y rojo con jerseys listados, de bella cadencia y no exentos de cierto erotismo contenido que parece anticiparse a los prototipos gays de Tom de Finlandia.

Antonia tras el éxito parisino de su compañía solicita de nuevo la colaboración de Néstor porque entre las temporadas de ballet intercalaba conciertos en solitario para conseguir reservas económicas para la financiación de los mismos, conciertos con los que dará la vuelta al mundo. El doce de agosto de 1928 escribe comunicándole que en septiembre u octubre, antes de ir a América, estará en Madrid y que le gustaría encontrarse allí con él pues tiene un nuevo proyecto: «Como le digo voy a América, Nueva York, Japón, China, Indias, etc. y pienso llevar cosas bonitas. El Bolero de **Fandango**, que lo hago en mis conciertos, su traje es un alboroto siempre y yo sé el éxito que tendría usted si fuese tan bueno de quererme hacer unas maquetas... Yo se lo pido, le explico lo que tengo más interés, le digo que para poderlos ejecutar tendrá que tener las **maquettes** lo más tardar el 15 de septiembre; y luego, si usted no quiere hacerlas o no puede, le ruego me lo haga saber con toda franqueza. Quisiera una maja, una chula, una andaluza, una gitana y una aragonesa» (62). Néstor le realizó los siguientes diseños: el de maja que la bailarina lo utilizaría en las danzas de **Goyescas** de Granados, la campesina para la «Danza de la molinera» de **El sombrero de tres picos** que recupera en 1929 cuando los ballets rusos están a punto de desaparecer por la muerte de Diaghilev, que por otra parte constituye un antecedente del diseño de Néstor para el traje típico de Gran Canaria en la reelaboración que hará en 1934; el de gitana creemos corresponde al de «Danza ibérica» de Nin que figura en el catálogo del centenario del nacimiento de Antonia Mercé erróneamente atribuido a Bacarissas, el de la chula debe corresponder —huyendo del clásico traje del siglo XIX identificado con el Madrid del chotis— a chacona que utilizó en la pieza del mismo nombre de Albéniz inspirándose en los trajes de meninas e infantas velazqueños, como lo haría en alguna ocasión el gran pintor simbolista-modernista de la secesión vienesa Gustav Klimt.

La Argentina en este momento estaba en la cumbre de su carrera artística con estos conciertos-espectáculos de danza en los que para cada una lucía el vestido adecuado y, si le solicitaban la pieza y no disponía del traje para la misma reusaba interpretarla; vestidos diseñados por artistas de renombre. También cuidaba mucho la presentación hasta el punto de hacer las reverencias al público acordes con el estilo del baile interpretado. Antonia tiene especial estima por los diseñados por Néstor que fue el mejor figurinista que tuvo como pudimos corroborarlo viendo los trajes ya realizados en la exposición que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo del mencionado centenario; completado con el estreno en España de la **Triana** de Albéniz con los decorados y vestuario de Néstor en una coreografía

inspirada en el quehacer de **La Argentina** con el asesoramiento de Mariemma y también se reconstruyó el telón de **El fandango de Candil**, en el teatro María Guerrero en 1990. El éxito de los nuevos trajes de Antonia lo comenta la bailarina en una carta desde Nueva York: «...El éxito ha sido fenomenal, aún mayor que el año pasado. Yo lo que creo es que me comprenden mejor. Hasta ahora el único traje de usted que me he puesto es el de Goya. Un éxito... Hay que dar las cosas buenas en pequeñas dosis, puesto que pueden indigestar. El Velázquez sé que ha salido de París. Tampoco podré darlo a conocer en los conciertos de noviembre... Lo dejaré para los conciertos de diciembre».

El tercero y último encargo de Antonia Mercé se produce a finales de agosto de 1928. Llega a través del maestro Arbós (63) que había coincidido en Norteamérica con la bailarina, quien en un telegrama (64) le pregunta si aceptaría pintar los decorados y los trajes para un ballet a estrenar en la Opera Cómica de París y, en un segundo telegrama, le da la orden de ejecución de los mismos para **Iberia** con música de Albéniz. Este encargo llega en un momento oportuno para Néstor en términos económicos, pues un amigo, Howard, le ha encontrado un estudio en París, dos veces mayor que el que tiene en Madrid, por 4.500 francos anuales y 15.000 de instalación, gasto que de momento va a pagar la «Société General» que pensamos se trata de una logia masónica. Este mismo amigo al saber que Gustavo Durán iría a vivir con el pintor hace gestiones para que el compositor realice trabajos para el «Folie-Bergères» y otras importantes salas de canciones ligeras, pero éste no envía nada perdiendo una oportunidad de ganar dinero y fama. En noviembre Néstor se encuentra en Madrid preparando el traslado a París porque, según declaraciones del artista, así se lo imponía la realización de la decoración de **Iberia**; aunque realmente la intención era otra pues hacía tiempo que soñaba con trasladarse a vivir a París, situación que aprovechó para promocionar la obra. De esta decisión la primera en alegrarse fue Antonia Mercé, que también estaba buscando un espacio en París para tener su casa.

El camino de la nueva producción esta vez iba a estar lleno de obstáculos, empezando por el título. Arbós le escribe así a Néstor: «He recibido una carta del editor de París, y me dice que quizás hay dificultad para poner a nuestro baile el título **Iberia**. Parece ser que el señor Yngelbechin hace ya tiempo, con o sin autorización de la familia Albéniz (yo creo que con autorización) inscribió el baile ese en la Sociedad de Autores francesa, bajo el título **Iberia**. Para no meternos en líos, quizá tengamos que cambiar el título. ¿Qué le parece a usted **Triana**?... Si a Vd. se le ocurre otra cosa dígamelo, pero yo creo que a **Iberia** sólo puede reemplazarla **Triana**, es el sitio donde la acción se desarrolla y además donde se exponen los tres cuadros típicos que componen la obra. Quisiera conocer su opinión» (65). El título ya cogido se refiere a los Ballets Suecos de Rolf de Maré que en los Campos Elíseos de París representaron **Iberia** basada en «El Puerto», «El Albaicín» y «El Corpus Christi», orquestado por D. Inghelbrescht (66). Con seguridad Néstor a esta pregunta que demuestra el peso que en el mundo del teatro tenían sus criterios contestaría con una afirmación. El maestro Arbós vuelve a escribirle desde Nueva York en enero de 1929 comentándole el éxito de Antonia que fue un triunfo sin precedentes y le envía saludos de Andrés Segovia

que había estado en América; en el sobre le incluye una carta de Antonia dirigida a su mujer en la que le hablaba de su nerviosismo por no saber nada del pintor pidiéndole que le escriba. La siguiente dificultad la tuvo Antonia con los bailarines españoles de los que continuamente se queja comparándolos con los rusos de su propia compañía porque no tienen amor al trabajo. La importancia de la carta a Paquita Enea, mujer de Arbós, merece una amplia transcripción literal porque nos indica cómo se va impregnando del espíritu de los ballets de Diaghilev en el concepto coreográfico, indicándonos que Antonia ya ha alcanzado madurez como coreógrafa: «Dile a Enrique que no pase penas. Yo me doy con toda mi alma a **Iberia**, no pienso más que en ello. Mi actividad de composición la tengo empleada sólo en ello y con la ayuda de Dios tendremos que sacar algo muy hermoso. No lo digo con fatuidad, tú ya me conoces, sino con entusiasmo. En los trenes trabajo el libreto, es decir el movimiento de los muñecos. Pienso en los tipos que tienen que componer el cuadro como impresión, los mismos en la Procesión que en la Cruz de Mayo que son cosas muy importantes... Dos cosas quiero decirle a Enrique. Es necesario que Néstor tenga en cuenta que en la Taberna se pasan escenas muy importantes, es decir que todo el teatro tiene que ver sin olvidar los altos... ¿Le parecerá bien a Enrique que en la Procesión los chicos que saldrán canten la tarara? Que me diga, pues si le parece bien voy a estudiar una cosa que se me ha ocurrido... No he recibido nada de Néstor y me es muy necesario hasta para ir ideando la **mise en scène** y cómo situaré los bailes, en qué sitio de la escena; aunque lo tienen ya marcado muchas veces hay que modificar por el decorado y por la sinceridad. Por el decorado a veces hay que hacer el baile en movimientos redondos en vez de un cuadrado o viceversa. No sé si Enrique me comprende pero sí es muy importante que yo vea el ritmo del decorado...». La propuesta de Antonia sobre la tarara fue aceptada pero la interpretaría una cantante. Quiere cuidar el espectáculo en todos sus detalles, sin precipitaciones, por ello en febrero vuelve a conectar con Néstor diciéndole que espera estar de regreso en marzo, fecha en la que quiere tener ya los bocetos de los telones y ha de ser puntual en la entrega pues es a partir de ese mes cuando comienzan los trabajos de ensayos, coreografías, realización de los decorados porque las fechas no esperan. «No tengo que insistir querido amigo sobre lo necesario que es la puntualidad de entregar las **maquettes**. Usted es un gran artista pero también conoce que el teatro no espera y que las cosas hechas de prisa pueden echarse a perder por la precipitación» y además le pregunta «¿quiere ser tan bueno de ponerme unas líneas diciéndome si le parece a Vd. que deben salir en la procesión los encapuchados? El maestro Arbós no era muy partidario pero si usted con su buen gusto lo cree oportuno podríamos decírselo y quizás él aceptara?» (67). Si en la canción la tarara había aceptado la sugerencia de La Argentina quien posiblemente recordaría el efecto de la canción en **El amor brujo de Falla**, en esta ocasión la negativa, a pesar del diálogo e intercambio de opiniones, estaba justificada pues en el argumento del segundo cuadro la procesión a la que se refiere es la del Corpus Christi y no a la de Semana Santa; para la que Néstor había diseñado una compleja serie de elementos que iban desde cruces procesionales, hábitos de cofrades, tronos hasta misales, banderas... La procesión se hizo pero sin tanto boato; aunque con respecto a la cronología de las fiestas hay en el argumento del ballet cierta confusión, pues es difícil que el Corpus Christi sea de antes de la Cruz de Mayo,

casi siempre es en el mes de junio, de ahí que Néstor entendiera que la procesión por lógica y por fama se tratara de la célebre Semana Santa sevillana, amén de figurar en el argumento “una plegaria a la Virgen”.

Finalmente, por parte de Néstor también hubo dificultades pues además de su acostumbrado retraso debió tener problemas de finanzas con el empresario Meckel a la hora de pasar la factura; tal vez el precio le pareció excesivo o la bailarina pensó más en una cantidad de amigo, recordando la generosidad que había tenido con **El fandango de Candil**, que no correspondía al momento presente en una época que se iniciaba crisis y en la que todos arriesgaban algo y Antonia la que más por ser la que financiaba. Esta postura de Néstor que al principio mantuvo con cierta insistencia estuvo a punto de arruinar el intento escénico pues se había creado una gran tensión. Al final intervino el maestro Arbós enviándole un telegrama patriótico: «Por Albéniz, por nuestra música acabo de sacrificar intereses crecidísimos en el extranjero. Sin discutir valor de su trabajo por la memoria de Albéniz suplícole condiciones que no nos obliguen a la dolorosa supresión de **Triana**. Afectos». El ultimatum y la comprensión la tuvo Néstor al momento pues en el reverso de dicho telegrama escribió la contestación del suyo en similares términos: «Agradezco su telegrama. Tengo la alegría de comunicarle que acepté solución por Albéniz, Antonia y Vd. Abrazos» (68). La crisis estaba salvada, quizás debida a algún mal entendido; con **Triana** conseguiría Antonia Mercé su mayor triunfo coreográfico, después de **El amor brujo**. Se estrenó en la Opera Cómica de París el 2 de mayo de 1929. También Antonia le había hecho otro encargo para esta nueva tanda de ballets: el decorado de **En el corazón de Sevilla** que sustituía al de Ricardo Baroja y sospechamos que un cartón inconcluso con farolillos verbeneros y filodendros fuera un boceto para sustituir el decorado de Fontanals en **La Juerga**, que Néstor aprovechará años más tarde para una ilustración de cubierta en la revista ABC. Además Néstor hizo para esta ocasión el diseño de los diferentes programas de mano y tal vez el cartel que suponemos se trata de un goauche de pequeño tamaño que representa a Antonia caricaturizada con uno de los trajes de **Triana** teniendo como fondo el telón de boca del prelude del ballet. El trabajo fue agotador y Néstor dirigió personalmente la realización de los decorados, así como iba con La Argentina a la modista para comprobar las pruebas de los vestidos; después de estas jornadas agotadoras solían reunirse algunos días en el café Weber en la calle de la Paix, además del pintor y la bailarina, Fernández Arbós, Luis Galve y algunos amigos más. En el programa la obra se presentaba así: «**Triana**: fantasía coreográfica sevillana. Música (sacada de **Iberia**) de I. Albéniz. Transcripción para orquesta y escenario de Enrique Fernández Arbós. Decorados y vestidos: Néstor. Realización coreográfica de La Argentina». Esta versión se compone de un prelude y tres cuadros. Las principales bailarines fueron Antonia Mercé, Irene Ibáñez, N. Moreno, R. Quintas. La canción de la tarara estuvo interpretada por Berthe Erza y dirigió la orquesta M. Lawrnys. Los vestidos los confeccionó el taller de la Opera Privada de Mme. Kousnevzoff-Massenet y los decorados por Deshayes y Artaud bajo el asesoramiento de Néstor. Completaba el resto del repertorio: **Sonatina** de Ernesto Halffter que se reponía pero con estreno de

vestuario y decorados realizados por el amigo de juventud de Néstor, Mariano Andreu.

El argumento recogido del programa tiene una trama sencilla basada en un triángulo de celos: “Primer cuadro. **Amoríos.** La escena transcurre en Sevilla, calle de la Yerbabuena, en un patio. Este patio visto a vuelo de pájaros es común a las porterías de los Paz y a la taberna de la que Tranco y Zurito son propietarios. Zurito está enamorado de Nati. Paco, mayordomo casa de los Paz, está enamorado de Soleá, su sobrina, que es también cortejada por Zurito. Es así, mientras Soleá baila, como habiendo visto el interés apasionado que tiene Zurito, avanza hacia ella galantemente para ofrecerle un vaso de vino de manzanilla. Cólera de Zurito que empuja al Tranco e invita a bailar a Soleá. Celos de Paco; los dos hombres buscan conquistar a Soleá. Ella continúa el doble juego. Los asistentes intervienen para reducir a los adversarios a la calma. Nati, arrebatada por los celos e incitada por el Tranco, arrastra a Zurito del lado de la taberna. Paco queda solo con Soleá y le dirige tiernos reproches. Soleá se siente halagada por ellos. Alternativamente se ofrece y se sustrae; le ofrece una flor y cae en sus brazos. Segundo cuadro. **La procesión.** El Corpus Christi en Sevilla, la muchedumbre se aprieta al paso de la procesión. Soleá y Paco aparecen sobre la terraza de la portería. Nati agitada y violenta entra en casa del Tranco para informarse de Zurito. No lo ha visto. Aparece la custodia: Nati está presa entre su odio por Soleá y su respeto por el ostensorio; finalmente no se contiene más y amenaza con un gesto a Soleá. Llega Zurito que reduce a Nati a la impotencia. La procesión. Un canto se eleva, una plegaria a la Virgen. Zurito no conteniendo más sus celos hace señas al Tranco para que se dirija a la taberna y allí le obliga a tomar una joya para llevársela de su parte a Soleá con un mensaje de amor; el Tranco, vengativo, lo hace. Nati busca arrancarle una indiscreción y el Tranco burlonamente le muestra la joya. Nati loca de rabia hace señas a Paco para que salga de la terraza y vaya a su encuentro. El Tranco, burlón, confía a Paco la joya destinada a Soleá. Paco se precipita hacia la taberna y se encuentra cara a cara con Zurito. Amenazándose los dos desaparecen por una callejuela seguidos por el Tranco. La muchedumbre se mezcla; confusión general. De pronto un gran grito, seguido de un silencio angustioso. Zurito aparece herido y detrás de él Paco y el Tranco. Nati, loca, pregunta a Zurito desfallecido quién le ha herido. Zurito va a señalar a Paco, pero encuentra la mirada suplicante de Soleá y señala al Tranco con el dedo. Tercer cuadro. **La Cruz de Mayo.** Mismo decorado. Una gran cruz de mayo parecida a lo que se ve en estos días en todos los patios sevillanos. Dos jóvenes bailan. Aparecen Paco y Soleá que se manifiestan su ternura. La alegría es general. Soleá se abandona después de mucha coquetería al amor de Paco, mientras que las jovencitas dicen adiós».

Néstor realizó bastantes dibujos preparatorios, bocetos y acuarelas para el conjunto de la producción de **Triana**, hemos podido contabilizar veinte y nueve; algunos de ellos en paradero desconocido, posiblemente en París. De todo este conjunto sobresalen los telones para el escenario y los trajes de Soleá, constituyendo lo más audaz de trabajo. El telón de boca para el preludio musical –justamente aplaudido– en tonalidad blanca, azul y verde, recuerda por su estructura compositiva al decorado para **El loro**: una arquitectura mediterránea –en este caso andaluza– vista en contrapicado. Una puerta a la derecha –esta

vez cerrada– con gran aldabón, vuelve a destacar la forja tradicional. Muros macizos con tres barrotes de hierro en la ventana sin el preciosismo de la forja andaluza, a la derecha un simple farol verde completa la decoración del lado izquierdo de la puerta. El edificio se retranquea para dar paso a un segundo muro que hace esquina en el que está escrito Triana, título del ballet, tomado del famoso barrio sevillano. Delante se alza una inmensa chumbera verde –aportación canaria– que despliega en amplitud sus pencas cual un abanico ocupando la mitad del telón al igual que las velas del navío del telón de **El loro** recortándose en el azul añil del cielo nocturno tachonado de estrellas. El zócalo de la puerta y el aldabón están realizados en el boceto con papel metálico, recurso que empleará en otras obras de este género. La otra maqueta corresponde al espacio y el lugar donde se desarrolla la acción del ballet. Propone una interesante solución para unificar y distanciar al mismo tiempo la acción de los tres cuadros de este drama arquetípico de amor y celos en los que la luz ha de jugar –como siempre en Néstor y en el teatro– un importante papel permutando con su magia la panorámica de este rincón de una Sevilla imaginaria. Realizado desde una perspectiva muy alta, muy por encima de la línea del horizonte, destaca otros elementos arquitectónicos y accesorios que de otra forma pasarían desapercibidos por ejemplo el estrecho callejón, la terraza, el río Guadalquivir, las tinajas, la iglesia,... A la derecha se sitúa la casa de los Paz, se supone que la parte inferior corresponde a la cochera, a la izquierda la taberna, en el centro el callejón que conduce al río donde terminará el tortuoso enredo de los celos, callejón flanqueado por azoteas y cubiertas abovedadas que al igual que la decorativa espadaña de la iglesia reutilizará –en el impulso dado por la corriente mediterránea a la arquitectura popular–, a partir de este año en París como prototipos para su arquitectura turística sobre su isla en la serie titulada **Visiones de Gran Canaria** (69) con la que se inicia un cambio en el estilo del pintor. Todo queda enmarcado con una nota exótica propia de Néstor y de su insularismo grancanario: una inmensa fronda de hojas de filodendro sirve de embocadura al espacio escénico. Esta concepción del decorado a vista de pájaro es muy original pues abarcando un complejo rincón urbano, concentra el drama no quitándole intimidad y responde a su criterio psicológico de la obra tanto en la construcción –labyrintho de celos– como el colorido –pequeño drama de celos sin trascendencia–; como siempre hay un juego colorista equilibrado. El vestuario aunque en algunos casos es espectacular no llega en su conjunto al extremo de **El fandango de Candil**. Está en consonancia con los decorados y la psicología de las personas como el pintor propugnaba en su manifiesto de 1916. Los dos modelos diseñados para La Argentina constituyen, como ya hemos dicho, lo más vanguardista de la producción, modelos que actualmente se conservan en Mónaco en la Fundación Antonia Mercé, presidida por Mónica Paravicini. Uno está realizado en tonos verdes y otro en rojos –la esperanza y el amor purificado, respectivamente– en ambas son interesantes el esquema y ritmo de los volantes y, además, en el segundo el espectacular lazo que parece inverosímil se pueda bailar con él. También el cuerpo de ballet luce un original vestido de jirones, un grupo en tonos azules y otro en amarillos. Todo ello es como reiteradamente se ha insistido en este libro una consecuencia de la línea vanguardista abierta por los ballets rusos en una atrevida interpretación de lo tradicional o en nuevas creaciones con muchísima fantasía; esta lección no

sólo fue para los espectáculos musicales sino también para el teatro hablado surgiendo montajes de inspiración cubista, expresionista, suprematista, surrealista... Es posible que Néstor conociera, cuando nos referimos a la bata verde para Antonia e incluso al diseño del traje de Niña Bonita en **El fandango de Candil**, al menos por revistas o libros el vestido **Espiral** diseñado por Oscar Schlemmer (1888-1943) para **Triadischen** ballet estrenado en Stuttgart en 1916 y repuesto en París en 1927. Lo que sí es cierto es que en la biblioteca de Néstor se encontraban dos magníficos tomos sobre teatro: uno sobre Bakst (Levinsohn 1922) y otro **El teatro ruso** (Gregor/Füller 1928), precisamente en este último vienen diseños de trajes de N. Goutscharova, A. Exter y B. Matrunin en la línea seguida por Néstor (70). Donde sigue una línea más convencional y tradicional es en los masculinos tanto en los del cuerpo de baile como en el de Paco en tono verde y violeta –en armonía con los de Soleá– Zurito en marrón y amarillo, el Tranco, D. Manuel y D^a Catalina Paz en negro. El de Nati se aparta de esta tónica realizado en amarillo con tablas muy amplias. Si observamos existe una variedad de colorido, pues Néstor fue siempre enemigo del uniformismo.

El éxito de Antonia Mercé con sus ballets españoles fue total, rotundo. El público reclamó con sus incesantes aplausos y gritos la presencia sobre el escenario de bailarines, compositor y escenógrafo. La crítica comentó así el acontecimiento: «Es ésta, de todas las bellas creaciones de la artista, la más bella... Magnífica novedad ha sido **Triana** fantasía sevillana de M.E.F. Arbós, quien ha transcrito para orquesta **Iberia**, de Albéniz. Escenario, música, decorados, vestuario, coreografía, puesta en escena, todo concurre a la perfección en esta obra homogénea en la cual se juntan singularmente la gracia, la fuerza, la elegancia, la pureza de línea, el poder de la expresión, la ciencia escénica» (71). Interesa destacar que la crítica en general, fue bastante uniforme en sus apreciaciones con respecto a los decorados y el vestuario diseñado por Néstor, valorándole positivamente. Sin embargo no corrió la misma suerte Mariano Andreu con su trabajo para **Sonatina**, de Halffter. Por el escultor Juan Márquez, en aquel momento en París, en una nota que dirigió a la prensa grancanaria, sabemos que el telón se levantó diez veces en honor de Néstor. Sobre los valores plásticos comentaron los críticos franceses: «Néstor, que ha compuesto, combinado, armonizado decorados, vestidos, accesorios, despliegue de un cortejo procesional, movimientos de muchedumbres, grupos de bailarines, ha difundido sobre el conjunto el tornasolado, una luz dosificada con sabiduría (72)». «Los decorados y vestuarios del señor Néstor son impresionantes y de un bello estilo» (73), «El decorado de **Triana** en particular es de una audacia de concepción y de una seguridad de realización deslumbrantes (74)», «Néstor ha preparado un decorado en el que los tonos pálidos y luminosos son de un efecto muy feliz; sobre este fondo los colores **chacoyantes** de los vestidos españoles toman todo su valor y durante las danzas en los ritmos rápidos la perspectiva oblicua favorece la sensación de vértigo en el espectador. Un telón en azul y verde fue larga y justamente aplaudido» (75). Sin embargo otros críticos no acertaron a comprender las observaciones que reflejaron los anteriores y no encuentran justificación a la complicada perspectiva nestoriana, lo cual no deja de sorprender en un París acostumbrado a toda novedad artística y alguna con escándalos que luego, con los años, se han convertido en clásicos, así uno

escribe: «El decorado de Néstor representa un patio de Sevilla visto pues, no se sabe demasiado por qué, a vista de pájaro. Al final, un alumbrado ingenioso viene a tamizar el brillo pasablemente vulgar que tiene de Léo Bakst» (76). Quien hizo el estudio más curioso fue Charles de Saint Cyr al asociar en el subconsciente la producción con el arte marino del pintor: «Los decorados y vestuario de Néstor han sido confiados al más célebre decorador de España: Néstor de la Torre que como artista firma sólo Néstor. Sus decorados y sus vestidos –pueden ser– menos encantadores que los hechos por Mariano Andreu para **Sonatina**, tienen más carácter, más tono, más fuerza, más personalidad también. Ha reunido allí toda una manifestación de esas artes de España que señalan desde nuestros días y una muy destacada realización simbólica. ¿Quién es la heroína de **Triana**? Una hechicera, una sirena. Es de esta idea de la que visiblemente ha partido Néstor: las mujeres que nos muestra –La Argentina principalmente– son sirenas. El alargamiento del modelo de su vestido evoca las mujeres peces de los mitos antiguos, al encanto de las cuales nada se resistía. De hecho cada hombre de **Triana** ama a Soleá» (77). Esta segunda etapa de los ballets que en principio era para diez días, tuvo que verse incrementada con nuevas reposiciones en el mismo París, pero esta vez en el teatro Marigny durante el mes de julio, editándose de nuevo otro lujoso programa de mano diseñado por Néstor; el repertorio en esta ocasión incluye «Orgía» de las **Danzas fantásticas** de Turina, **Juerga** de Julián Bautista para el cual no llegó a tiempo el presunto decorado de Néstor –si es que no era para la escena de la «Cruz de Mayo» de **Triana**–, la **Triana** de Albéniz, **En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)**, que en el avance ya se anuncia con un nuevo decorado realizado por Néstor, y **Suite de danzas** («Intermedio» de **Goyescas** de Granados, **Córdoba** de Albéniz, «la lagarterana» cantada por Berthe Erza, «La corrida» de Valverde, «Jarabe mexicano», «Seguidillas» y «Jota (Aragón)». No sabemos si además repuso en otros programas el resto de los ballets que figuran detallados en el avance –**El amor brujo**, **Sonatina**, **El contrabandista** y **El fandango de Candil**– o si esto era simplemente una relación de sus más famosas coreografías. La prensa siguió publicando comentarios elogiosos sobre La Argentina y sus ballets españoles que fueron recogidos por **La Presse**, **Les Journals des Débats**, **La Comoedia**, **L'Intransigéant**, **La Liberté**,... todos coinciden en destacar que estas representaciones fueron como una nueva savia que se inyectó al segundo teatro de París.

Dentro de las reposiciones en esta segunda etapa de la Compañía de Ballets Españoles, Antonia Mercé encargó a Néstor un decorado que llegó a realizarse y pensamos que tenía en proyecto otro que no llegó a terminar tal vez por fin de la temporada o preparación de una tercera tanda de ballets que nunca llegó; lo cual nos hace pensar que la bailarina encontró en Néstor a su escenógrafo que iba camino de monopolizar sus producciones. El nuevo decorado **En el corazón de Sevilla** estaba más acorde con la nueva tonalidad del espectáculo, sustituía al telón de Ricardo Baroja. El tema es el del teatro dentro del teatro, pero el edificio es muy particular pues está inspirado en la arquitectura árabe (más en la mezquita de Córdoba que en el Alcázar de Sevilla); bajo una cúpula hexagonal de estilizados mocárabes por la que entra una gran luz en la estancia forma un ángulo en el que se abre un escenario. El pintor ha huído de

la clásica visión del «tablao» flamenco para presentarnos el espectáculo con la veneración que un ancestral templo requiere; los colores son fríos pero el calor lo pondrá esencialmente el baile y luego la iluminación; pues lo que se desarrolla en este interior espectacular visto –¡cómo no!– en contrapicado, que se subtítulo **Cuadro flamenco**, es un conjunto de danzas populares (granadinas, farrucas, sevillanas...) danzas de compositores españoles inspiradas en la música popular (Granados, Albéniz...) e, incluso, bailes ajenos a la geografía española (jarabe, corrido...). Si los ballets rusos de Diaghilev sorprendieron con su **Cuadro flamenco** en 1921 con danzas recogidas durante su estancia en Sevilla, Antonia con su personal estilo y alma española arrasaba, ya fuera con la compañía o en solitario. Los motivos geométricos coloristas del telón nos hace pensar que unos diseños inconclusos con el mismo motivo pudieran ser los figurines, pero pensamos que Antonia Mercé optó por los trajes populares tradicionales sin la intervención de artistas para que fuera más sincero. El otro telón que empezó, por el motivo, imaginamos es el de **Juerga**. Arranca del que hizo Tomás Borrás que representaba un edificio madrileño y un farol; en la presente ocasión desaparece la arquitectura y el motivo principal son los alegres farolillos de papel distribuidos en una serpenteante cuerda, estos inmensos farolillos al igual que en el decorado de **Triana** quedan enmarcados en una embocadura de hojas de filodendros; es otra de las razones que nos ha llevado a pensar si era para **Juerga** lo que daría, cierta unidad estilística con el sello de Néstor, o era el telón para el tercer cuadro de **Triana**, “la Cruz de mayo”, que bien por razones de tiempo o económicas no se realizó.

La colaboración con Antonia Mercé no sólo significó para Néstor la producción de una serie de escenografías en completa libertad creadora, sino la inspiración para una serie de lienzos –no era tampoco la primera vez que se inspiraba en el ballet o en bailes populares, ya los hemos visto en 1911– que desgraciadamente no pasaron del dibujo sobre la tela; hubieran supuesto una nueva visión renovadora, desde el art déco, de la pintura regionalista. Iniciada hacia 1932 ó 1933, que bien por la crisis económica o porque se trasladó de nuevo a Gran Canaria la serie no se terminó a lo que hay que sumar la muerte prematura del pintor en 1938. Lo curioso de estos ballets es que –salvo en **El amor brujo**– La Argentina no actuó nunca con su compañía en España aunque se llamaran ballets españoles (ya hemos dicho que sólo dos de los decorados de Néstor se reconstruyeron para el homenaje a la bailarina con motivo del centenario de su nacimiento en 1990) a pesar de que en alguna ocasión requirieran su presencia como fue cuando la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 en que el Comité de la muestra contactó con Néstor para que iniciara la gestión de traer a Sevilla no sólo la compañía de ballets españoles sino también la de ópera rusa de Benois (78). **Triana** destacó pronto entre las piezas de Antonia Mercé, tanto por la coreografía como por los decorados; triunfó que sirvió para cimentar aun más, si cabe, su fama; a este respecto recogemos el criterio del bailarín de los ballets rusos de Diaghilev, Serge Lifar: «La historia de la danza teatral en España comienza, propiamente hablando, a principios de 1920, con La Argentina y Escudero. El lugar de honor correspondía a La Argentina, Escudero, Félix Teresna y La Argentinita, todos ellos muy admirados por Diaghilev... Hoy la imagen de La Argentina pertenece a las grandes figuras del pasado. Hay que

concederle un lugar entre todos los que encarnaron un momento del arte divino de la danza... La Argentina supo expresar maravillosamente el genio de un pueblo... Fue España en baile... Ningún folclore encontró más bella expresión que en ella» (79).

Mientras La Argentina sigue en estos años luciendo los trajes de Néstor en sus conciertos; nuevos encargos para la escena le van a surgir al pintor. La “prima donna” María Kousnezoff quien, unos años atrás –1923– había lucido un magnífico vestuario en la ópera **La Traviata** realizado por el gran figurinista Erté, se ve envuelta en un litigio con Néstor en 1929 a cuenta de unos proyectos, desconociéndose la producción a la que iban destinados, en el que fue necesaria la intervención de un juez artístico para arbitrar si era justa la cantidad de 7.500 francos demandada por Néstor; algo similar a lo que había sucedido con **Triana** suponemos pasó aquí: la confusión entre la amistad y los negocios. «La pantera negra» quería diseños a la altura artística de Bakst pero a precios españoles. Los tiempos que corren no son buenos económicamente para nuestro pintor y, en general, para todos, pues el hundimiento de la bolsa neoyorkina deja sentir sus estragos en Europa; a lo que se suman los gastos de la nueva residencia de Néstor en París. También la vida mundana de relaciones sociales se ve disminuída, a pesar de algunas salidas con personalidades del mundo cultural como una cena con la majaraní princesa de Kapurthala –la ex-bailarina Anita Delgado–, o con la actriz Catalina Bárcena (80). También ha de prescindir de sus tradicionales vacaciones en Las Palmas de Gran Canaria para atender algún encargo de decoración, como el que le hace la bailarina Antonia Mercé para su casa de París; la clientela habitual de Néstor, entre ellos multimillonarios argentinos, se ha ido de la capital del Sena. Las limitaciones que Néstor padece las refleja en una carta a su amigo Antonio Torrella: «No debes pues contar con nada hasta el próximo otoño y no puedo hacer otra cosa que trabajar mañana y tarde a solas en mi estudio a fin de preparar la mayor cantidad de obra posible para el próximo octubre» y dado los apuros económicos que pasa le pide venda en Barcelona el cuadro **Dama veneciana**. En la misma carta le dice «...dos encargos de no mucha importancia para el bolsillo pero difíciles y engorrosos, me han hecho estar trabajando durante mes y medio» (81), tal vez sean figurines para el teatro. Junto con los bocetos causantes del altercado envió a María Kousnezoff un goache del vestido **Salomé** fechado el 28 de junio de 1929, con toda seguridad para la ópera del mismo título del compositor alemán Richard Strauss, de la cual era una intérprete ideal por ser cantante y bailarina. Esta fue la única vez –marcada por el destino del encargo– que Néstor se enfrentó a uno de los personajes míticos de la Historia del Arte y de profunda y señera significación en el simbolismo y modernismo: la sensual y perversa hija de Herodías que también atrajo en tiempos modernos a artistas como Füssli, Puvis de Chavannes, Moreau, Regnauld, Klimt, von Stuck, Lovis Corinth, Beardsley –la más difundida–, Klinger, Picasso, Dalí, Bakst, Rieck, Bignens y Wesus; los cinco últimos al igual que Néstor son para el teatro, para la tragedia de Oscar Wilde en su versión hablada u operística. El diseño de Néstor no sabemos si al final llegó a realizarse en la práctica, aunque sospechamos que el enojo de la Kousnezoff devolvió el boceto al artista; enojo que durará algunos años. En esta pintura luce un traje muy

entallado, ajustado a la cintura con pliegues a la manera egipcia en tonos rosas degradados, está bordado con orientales dragones –alusivos quizás a su voracidad sexual y que, cual esfinge, devorará al que no la satisfaga– recordando los batiks diseñados por Néstor para Pérez Dolz expuestos en 1923 en el hotel Ritz de Madrid. A la cintura lleva atado el velo de la célebre danza, por debajo del cual aparecen los colgantes del cinto con motivos geométricos; el resto de los complementos lo forma: una peluca roja, con diadema, inmensas trenzas casi rozando el suelo adornadas en las puntas con trabas de los mismos motivos del cinturón unos enormes zarcillos-discos que nos evocan una Dama de Elche en art déco. El colorido rojo y rosado tiene el significado simbólico tradicional de amor y pasión, respectivamente, alusivos al dilema que rodeó a esta frívola, lasciva y fatal mujer que quiso ahogar la voz de su concupiscencia besando la boca de la cabeza degollada del profeta como recompensa a su lujuriosa danza; personaje que en la obra de Oscar Wilde adquiere todos estos significados de la mujer simbolista: sensual, vampiro, esfinge, fatal, muerte. El otro encargo del que habla Néstor en su carta, por la proximidad de la fecha, puede ser los tres figurines que firmó el 30 de junio de 1929 para la célebre actriz francesa Cécile Sorel (82) para los tres trajes que luciría en el papel de Clorinda del vaudevil de Emile Augier: **El aventurero**. Quizás el más complicado de estos tres trajes de época sea el modelo de calle con falda color naranja y marrón, con sobrefalda y corpiño rojo, camisa o blusón de mangas bombachas ornadas con galones, capa en damasco violeta con forro de seda amarillo y sombrero de ala amplia a la derecha. Los otros dos modelos no son menos espectaculares y bellos. Uno es en raso o seda de amplias listas blancas y amarillas, amplio escote dejando desnudos los hombros y mangas bombachas y, para finalizar, el tercero es un traje de fiesta de salón en el que Néstor vuelca su preciosismo dibujístico y colorista de diseñador: en el busto combina el color fucsia del tejido que constituirá la sobrefalda y la cola con el dorado del resto de la falda que forma en el pecho una venera en la que destaca un broche con perlas colgantes que hacen juego con los zarcillos, blusa blanca con amplio escote bordeado de ricas puntillas de Bélgica u Holanda que también adornan el terminal de la manga bombacha en el codo, falda semiestrecha corte estilo años veinte con bordes en puntas de las que penden perlas en caída irregular a lo largo de la falda como una cascada. No sabemos si al final llegó a ejecutarse el vestuario en el taller de sastrería dado que la entrega de los figurines por parte de Néstor se retrasó, la fecha del estreno estaba muy próxima y, en principio, la modista de Cécille Sorel se había negado a realizarle los vestidos si no disponía de un mínimo de quince días, pero suponemos que las exigencias de la artista, la imposibilidad de buscar otro diseñador, la propaganda del teatro y la fecha inaplazable obligaron a realizar el milagroso esfuerzo para que la actriz luciera tan bellos trajes. Aunque esta belleza y elegancia no significó ninguna nueva aportación a una línea moderna y atrevida como lo había hecho con Antonia Mercé.

En el año 1930, Néstor no aporta nada –que sepamos– para la escena, pues está ocupado, en parte, en la preparación de su presentación oficial en París en la elegante y prestigiosa Galería Charpentier donde hacía no muchos años había expuesto uno de los grandes diseñadores del art déco: Erté (83). Va

a ser una oportunidad para que los parisinos puedan admirar los bocetos para decorados y figurines para los ballets españoles **El fandango de Candil**, **Cuadro flamenco**, **El papagayo (El loro)**, los diseños de los trajes de concierto para La Argentina y los tres vestidos para Cécile Sorel, no sólo por su valor artístico indiscutible sino porque pueden ser la fuente de nuevos clientes. Cuando clausuró la exposición, que fue un éxito, realizó la siguiente declaración que nos sorprende aún más conociendo su pasión por el mundo de las candilejas: «No más arte escenográfico» y continúa «esas incursiones con las cuales he procurado cerrar el triángulo de los ballets, uniendo al vértice de la danza y la música el vértice del decorado. Un capricho que cuesta aún más caro desde el punto de vista artístico que desde el punto de vista económico, porque presupone demasiadas concesiones. En adelante nada de mural escenográfico. Preferentemente, retratos» (84). De esta entrevista podemos deducir varias razones que le llevaron a esta decisión, la más próxima está sin duda en el conflicto con María Kousnezoff y en cuanto a las concesiones parece haber una velada alusión a la Sorel que era famosa por imponer sus criterios a los diseñadores; otra puede ser la crisis económica pues en el retrato hay menos riesgo económico y si el cliente queda satisfecho el dinero es más pronto y seguro; otra razón, más remota, puede ser el abandono en que está la obra de su vida el **Poema de los Elementos** en su fase del **Poema de la Tierra** que se encontraba sin pasar de bocetos y estudios preparatorios. A pesar de las declaraciones del pintor hemos de reconocer, aún con las limitaciones que a veces pudiera tener, se sentía más realizado en la escenografía que en el retrato. La única razón de este exabrupto es pues el nerviosismo de no disfrutar de una holgura económica que tal vez el retrato, donde sí es frecuente hacer muchas concesiones, le podía dar. Esta draconiana postura hacia trabajos teatrales no lo es tanto, pues deja la puerta abierta –“casi nada de mural escenográfico”– como evidencia su pronto olvido en unas declaraciones siete meses después: «Ahora me entusiasmaría poder decorar un ballet (por desgracia murió Diaghilev el animador de los ballets rusos) que yo titularía así **La España de Felipe II y los gitanos**. ¡Ojalá no sea un proyecto que se malogre! La escena me tienta. Ya sabéis con que alegría trabajé en los decorados de **El amor brujo** de Falla, así como en la **Triana** de Albéniz y **El fandango de Candil** de Gustavo Durán» (85). Era de extrañar que el artista que hacia 1915 ó 1916 había realizado este apunte para un posible ballet –»Primer acto: está el príncipe en diálogo con el artífice Pik, le descubre una joya que vio en su último viaje a España cuando fue llamado por los dominicos de una abadía para encomendarle el trabajo de ornamentación del templo de una imagen de faz negra que ellos veneran...» –escrito en el reverso de unos dibujos fechados entre 1906 y 1908 –pudiera renunciar a algo tan consustancial a su personalidad y experiencia personal –creadora o no– como era el teatro.

Recién llegado a París, después de pasar las vacaciones en Gran Canaria con su amigo Gustavo Durán, cuando su presencia empezaba a ser reclamada para una exposición en noviembre en el Museo Brooklyn de Nueva York, la mezzosoprano Conchita Supervía (86), que se encontraba en la cúspide de su arte, le hace un encargo que recuerda al que unos lustros antes le había hecho otra mezzo –María Kousnezoff–: los diseños de unos figurines alusivos a lugares y épocas correspondientes a las canciones que va

a interpretar en sus conciertos y, además, un dibujo para la cubierta del programa de mano inspirado en uno de los dos trajes que la cantante lucirá en sus galas, uno en cada parte del concierto. El primero es una fantasía goyesca realizada en color naranja y negro con la cabeza tocada por una vaporosa mantillina –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; sobre estos accesorios le aconseja: «que Junyent se haga cargo del abanico y la peineta, bien para conseguirlo en laca roja (lo que creo difícil), o bien en hueso, haciendo teñir después ambas cosas en rojo coral «vulgaris». Si la peineta no la encuentra hecha puede hacerla confeccionar con un varillaje de abanico». El treinta de diciembre aún no le había entregado el dibujo para el programa de mano, pero al día siguiente le envió la maqueta del traje. Además le diseñó una octavilla affiche con tipografía art déco en la que figuran los dos diseños de Néstor y, finalmente, un gran cartel callejero sólo con el rostro de la cantante extraído de una fotografía –que pude conocer en casa del hermano del pintor, extraviado no hace muchos años en el traslado de su domicilio– de casi dos metros de alto, no disponiéndose por el momento de ninguna ilustración del mismo. El acierto de la Supervía al presentarse ataviada con estos trajes fue muy elogiado por la crítica participando de la ideología de la obra de arte total. La cantante catalana hizo dos encargos más a Néstor: un traje de época velazqueña para un concierto en la sala Gaveau de París el 19 de febrero de 1931 patrocinado por la embajada de España –el primero de dicho mes también se celebró otro en dicha sala organizado también por el mismo organismo– que podemos imaginar similar al que realizó para La Argentina y del que no se dispone de ningún documento gráfico y, en el mes de diciembre, el traje para la ópera **Carmen**; también utilizó la maqueta de la bata de cola para anunciar su concierto en el Palau de la Música de Barcelona el 22 de febrero.

El último encargo escenográfico de envergadura que tiene Néstor en París tiene lugar en el segundo trimestre de 1931. La primera noticia que del mismo tenemos es una carta fechada el primero de abril por Michel Benois gerente de la Exposición Teatral Moderna con sede en el Teatro Pigalle de París solicitándole que para el 20 de mayo estén terminados los bocetos de los telones y vestidos para la ópera **Don Giovanni** de Mozart que quedarán de propiedad del autor y por cuya explotación pagarán 20.000 francos. La madre de Benois era la célebre María Kousnezoff de Massenet (87). Néstor realizó un total de veintiún cartones, cinco para los decorados y los dieciseis restantes para el vestuario. Empezó el trabajo, según consta en el diario que llevaba Gustavo Durán actualmente en la Biblioteca del Museo Néstor, el dos de mayo y los terminó el treinta y uno de dicho mes, dándose el caso de pintar ocho figurines en un día, cinco de ellos en seis horas, casi al ritmo de uno por hora, de todos los figurines hacía siempre dibujos previos que luego transportaba.

Tres de los cinco bocetos para los telones de los decorados tienen como motivo fundamental la arquitectura dentro de una misma inspiración: lo popular mediterráneo, como en anteriores creaciones de Néstor para los ballets españoles. Si suponemos trabaja para una compañía privada de presupuesto econó-

mico limitado y tal vez con giras artísticas a otras ciudades de provincias de no muy gran capacidad ni maquinaria escénica llegamos a la conclusión que estos decorados del **Don Giovanni** se podrían utilizar en varias escenas con el simple hecho que los telones pintados fueran en la realidad auténticos cortinones de tela que ese dejarían caer una vez representada la escena mientras se seguiría aprovechando la otra parte del decorado como si se pasase a otro plató cinematográfico; el no haber sabido interpretar esto y el haber hecho el vestuario del coro en función de dos figurines dando aspecto de uniformidad al mismo, a lo cual era reacio Néstor, amén de aportaciones de festivales de la década de 1980 en Europa colocando el cuarteto de instrumentistas en la escena recortando el decorado anárquicamente y la supresión del decorado del cementerio y el jardín para la fiesta, son razones suficientes para que califiquemos de muy desafortunado el montaje que se hizo en Las Palmas de Gran Canaria en 1987 con motivo del centenario del nacimiento de Néstor. Una de estas maquetas de tema arquitectónico representa a la izquierda, el dormitorio de la casa de doña Anna, envuelto en un gran telón y a la derecha un callejón. Contrasta las tonalidades semicálidas de la alcoba –el lecho como símbolo de la pasión carnal– con el frío azul de la noche estrellada, telón que permanece en todos los decorados, quizás como símbolo del reino de las tinieblas asociadas al mal, en las que se mueve el pérfido seductor y hacia las que terminará siendo arrastrado sin piedad, donde cada estrella pudiera significar cada una de las mujeres engañadas que relata Leporello en el aria del “Catálogo de las conquistas”. El telón resume el paisaje predilecto de don Juan: la cama, la noche y calles tortuosas que faciliten la huída del burlador. Otro decorado representa el interior de la casa de Don Juan realizado en tonos dorados; la escalera que desciende al fondo a la derecha más que a un comedor parece hacerlo a una cripta en la que, como sucede al final, el aventurero va a quedar preso de su vileza o de su machismo extremo. El mobiliario para esta última escena del drama está inspirado en el del propio pintor, algunas de cuyas piezas se conservan en su museo en Las Palmas de Gran Canaria; la nota colorista en esta fúnebre atmósfera de mausoleo viene dada por el cielo estrellado a través de una ventana con eco de arquitectura neocolonial canaria y el gran escudo nobiliario –bastante exagerado para la alcurnia del protagonista– realizado en un tapiz que tiene su antecedente en el telón de boca que Néstor diseñó en 1928 para el teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria. Una vez más, en este boceto, emplea el collage con papel platina en los candelabros con velas rojas. El tercer decorado de temática arquitectónica es para el cuadro séptimo del primer acto: una posada destaca en primer término y, en segundo, un fondo de paisaje desértico en tonalidades blancas dando la sensación de estar nevado, ¿una alusión al frío desierto del egoísmo donjuanesco y a los fracasos amorosos de este personaje que de una manera cruel e irónica nos perfila el libretista da Ponte? La arquitectura sigue en sus líneas estéticas el mediterraneísmo, acentuado por la gigantesca tunera, aunque los elementos de carpintería de una forma insólita y sorprendente nos transportan a los Alpes. En la encrucijada de caminos sitúa un letrero con bucráneos desprovistos de guirnaldas romanas y renacentistas, irónica alusión a la virilidad fracasada estandarte de su erotismo demoníaco. Los restantes decorados presentan rincones de espacios más abiertos. El realizado para el tercer cuadro del primer acto es –en su cortinón– un claro homenaje al pintor

Bakst por el que sentía una gran admiración en especial por sus creaciones para los ballets de Diaghilev; cortinón que tiene cierta semejanza con el del escenógrafo ruso para **Sherezade**. Debajo de esta rica nube de tela una maciza puerta cerrada con un gran aldabón está inspirada en parte en la pintura **La isla de los muertos** del suizo-alemán Arnold Böcklin; a la derecha un camino de cipreses se pierde en una perspectiva fugada de un jardín donde la luna deja filtrar sus rayos a través de los cipreses contribuyendo así al simbolismo de este drama de amor, pasión y muerte. Hemos dejado para último término, no ciñéndonos a una descripción progresiva con el drama, el decorado para la escena del cementerio por parecernos el más original. El crítico R.H. Kuppel apunta que don Juan es un héroe erótico, simbolismo que queda magistralmente reflejado en este decorado: la justicia que reclaman el amor burlado, la honradez ultrajada y el asesinato absurdo queda petrificada en el monumento funerario de la tumba del comendador que se pierde en el cielo implorando auxilio para la venganza; a su lado se levanta otro monumento rústico, como la naturaleza, de menor altura de forma fálica simbolizando la potencial vitalidad incontrolada, el sexo sin moral que se cierne como un peligro sobre todas las clases sociales. Estos enfrentados monumentos tienen proporciones colosales, dando la sensación los personajes que entre ellos se mueven de ser marionetas manejadas por el destino; es un decorado onírico que casi roza el surrealismo. En lo que respecta a los figurines para el vestuario hemos de dividirlos en dos grupos que se corresponden con las clases sociales: nobleza y pueblo. Para la primera los trajes masculinos están tomados del siglo XVII –quizás en recuerdo de aquel proyecto de ballet sobre la España de Felipe II– en los que encontramos –al contrario de los sofisticados montajes actuales– la gama de colores más atrevida y brillante; mientras que los femeninos son de tonalidades suaves predominando el blanco y el gris, símbolos de su condición de víctimas de pasiones fugaces y mentidos amores –excepto el traje de doña Elvira, en rojo, personaje que de veras amaba a don Juan– aunque sea de nuevo burlado–. Los trajes del coro –el pueblo– son versiones de los de diferentes localidades de España: Valle de Arán, Lagartera, Segovia, Cáceres... que ratifican el conocimiento de Néstor acerca de la indumentaria popular que le llevará en 1934 a una recreación del traje de su patria grancanaria.

Lorenzo da Ponte califica su texto de «drama burlesco»; una mirada al conjunto de los coloristas decorados y las exageraciones de ciertos elementos (cama, monumentos funerarios, escudo de don Juan...) responde a lo que Néstor define en su artículo de 1916 como «el pensamiento expuesto en la obra». Por otra parte, el libretista sitúa la acción «en una imaginaria ciudad de España», que Néstor identifica más con la meridional a excepción de la posada; pues dentro de la variada tipología típica de lo español parece ser que la figura del don Juan, personaje fanfarrón, encaja más en los esquemas y patrones culturales asimilados a los pueblos del Mediterráneo. Esta imaginaria ciudad española para Néstor es interregional correspondiendo con el variopinto vestuario del coro.

De los restantes trabajos realizados por Néstor en París sólo tenemos la reseña escrita del diario de Gustavo Durán. Están relacionados con la cantante de ópera Grace Moore (88), quien en una visita

al estudio de Néstor le encarga dos figurines para su vestuario en la ópera **Manon** de Massenet, uno de ellos lo termina al día siguiente y lo envía rápidamente a la firma Mattieu and Soulanges para que lo confeccione y, además, le encargó otro diseño para un traje de conciertos estimulada, con probabilidad, por el éxito de Conchita Supervía en Londres y en París. Los dos trabajos siguientes anotados en el diario están relacionados con la alta costura, referencias que conocemos verbalmente aunque ignoramos para qué modisto y el pseudónimo que utilizaba Néstor.

Los años 1932 y 1933 constituyen un período silencioso y bastante oscuro en la vida y obra del pintor (89). Sólo sabemos que en 1932 Adolf Meckel intenta reponer **Triana** de Albéniz con Antonia Mercé, no sabemos si no se llegó a escenificar por imposibilidad de la bailarina o porque el pintor recordando las dificultades previas al estreno optó por el silencio como respuesta, como hizo con Martínez Sierra (90). También Néstor invita a Conchita Supervía a Las Palmas de Gran Canaria no pudiendo responder por estar ocupada con sus actuaciones en el Covent Garden donde tiene contratos hasta julio en los papeles titulares de **Carmen** y **La cenerentola**. En cuanto a sus relaciones con personalidades del mundo del teatro en 1934 Néstor conoció a Charles Trenet (91)–, que por aquel entonces formaba duo con Jonny, con los que tuvo una profunda amistad. Charles se hizo popularmente célebre a partir de 1946 por su melodía **El mar**.

IV.- La Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre. Las Palmas de Gran Canaria 1934 — 1938

Néstor regresa en 1934 con carácter casi definitivo a su tierra natal y ese mismo año no falta su primera colaboración teatral: decorados y figurines para la ópera **Cavallería rusticana** de Mascagni que cantó Isabel Macario, esposa del poeta Saulo Torón y amigo de Néstor, en versión reducida que se presentó en el teatro Pérez Galdós; completaba el programa un recital de poesías a cargo de la rapsoda cubana Dalia Iñiguez para quien Néstor había diseñado varios vestidos, luciendo en esta ocasión uno de ellos. El decorado de Néstor, muy sencillo, una portada de una casa con un banco dentro de la línea mediterránea vista con anterioridad. Parte del traje se conserva en el Museo Néstor.

Pero lo más sobresaliente de este año va a ser su empeño en la revalorización regional que va a ejemplificar con una puesta en escena; para ello no arranca del género costumbrista sino de algunas ideas de Antonia Mercé en lo que tuvo de revalorización y dignificación del flamenco, pero transportándolas a Gran Canaria donde atuendo, canciones y bailes populares se habían olvidado. Para esta labor social y cultural realizó un magnífico decorado y recreó, como ya hemos dicho, la vestimenta grancanaria (92). Desde 1934 hasta 1938, año de la muerte del pintor, se produce una simbiosis de Néstor con el teatro que sólo se puede explicar por su cariño a Gran Canaria. El primer fruto de estos espectáculos regionales tuvo lugar el 23 de diciembre de 1934 cuyo empujón definitivo lo recibió el 14 de abril de 1934, a raíz de la cabalgata de las regiones celebrada en Madrid para conmemorar el aniversario de la República. El pintor construyó un escenario representando una plaza de un pueblo típico canario, realizado en el material que conocemos como cartón piedra que en aquel entonces constituía una novedad; auténtica arquitectura escénica practicable en todos sus elementos (gradas, terrazas, escaleras, ventanas, pasadizo,...), aboliendo telones y papeles pintados: el impacto tenía que ser lo más veraz posible. Con inteligencia aprovechó al máximo el espacio escénico anulando una barandilla que salvaba el desnivel del escenario con la calle convirtiéndola en una rampa, aumentando así la profundidad del escenario al máximo pues los participantes entraban directamente desde la calle por la parte trasera del teatro a través de un callejón simulado por la propia arquitectura; creando además desniveles mediante terrazas, gradas y escalinatas; demostrando el hombre de teatro que había en él en un decorado que dirigió personalmente cuidando los más mínimos detalles. En el arco de transición entre la plaza y el callejón estaba escrito su lema “Es necesario que

hagamos de toda la vida una obra de arte”

Veamos como recoge la prensa este espectáculo en los primeros rotativos al día siguiente del estreno: “¡Maravillosas concepciones, las de este artista! Allí estaban estilizados los rasgos más típicos de nuestra arquitectura isleña. Esta Plaza del Altozano, con sus escalinatas salvando las irregularidades del terreno; la torre de la iglesia con su campanario, las fachadas de ventanas verdes con sus caños, sus jaulas guardadoras de canarios del monte, muchas flores, etc.etc.etc. A lo lejos, detrás de un arco, viéndose azoteas de lejanas casas, toda una evocación de unas épocas apacibles... Toda esta plaza, sirviendo de soberbio marco a una multitud de artesanos con sus trajes típicos, cuyos dibujos diferentes para cada uno de los participantes combinara el arte de Néstor. Toda esta multitud, dando carácter a un verdadero ambiente de amanecida, como obligado epílogo brillante, a unas fiestas . Allí estaban las turroneas, vendedoras de frutas, etc. con sus cestas con las más diversas mercaderías, las alfareras, todo adecuado al ambiente... Qué visión maravillosa, qué graduaciones de la luz más perfectas en este amanecer prometededor de radiantes optimismos... Todo el programa fue un acierto... que culminó con una ovación desbordante, de larga duración, al levantarse el telón en la última parte del programa y aparecer el soberbio decorado de Néstor” (93).

La idea general del decorado, propuesta para futuras realizaciones de arquitectura turística, arranca de los proyectos del pintor para un Pueblo Canario en el barrio de San Francisco en Telde, completada con otras tomadas de la serie de pinturas **Visiones de Gran Canaria** (1928—1934). Recogemos de un periódico de la época la descripción que nos permitirá soñar la magia de los espectáculos nestorianos: “Se alza el telón, mientras las rondallas, en carrera de relevo musical, inician su melodías isleñas en la nota en que la orquesta termina —se refiere al preludio de la zarzuela canaria **La Zahorina** y al canto del boyero—. Luces de madrugada campesina en la plaza de cualquier pueblo isleño. Las estrellas tienen brillos de atención ardiente a la fiesta. Los campesinos trenzan el ritmo de las folías y la copla salta vibrante a perderse en las rosadas de la aurora. Y es tal la emoción del espectador, que rompe la magia de la evocación con aplausos ardientes... Los faroles quieren vencer la luz del día que llega, pesaroso de cegar y no ver. Y en magnífica transición, llena de espontaneidad y claro sentido del movimiento de masas en escena, callan las folías y vibran las cuerdas del retozo... Como símbolo, el día trae el triunfo de la luz cegadora... Y la fiesta en increscendo enloquecedor culmina y remata con las seguidillas” (94). Este decorado lo utilizará en algunos espectáculo más añadiéndole otros elementos, como un balcón canario... Del mismo se conserva un dibujo preparatorio, el plano del decorado y fotografías durante su construcción y de los espectáculos. Como siempre Néstor huía de la uniformidad y a cada persona le dibujaba los motivos de pintaderas o fantasías de las mismas que luciría en la falda de paño cuyo color estaría de acuerdo con las características faciales de la persona que lo vestiría. A pesar de su recreación del traje canario Néstor acepta la propuestas de otros trajes de las demás islas en sus bailes, lo importante era tener un sentir folclórico y una dignidad en el porte del traje. En tiempos recientes la semilla sembrada por

Néstor ha hecho que se indague más en nuestro pasado en cuanto al vestido típico demostrando que hay mayor riqueza, aunque como las islas son de ascendencia colonial entre estos trajes también se encuentran mantillas y peinetas españolas. Lo que no se le puede negar al pintor es haber despertado la conciencia regional —aunque sea con polémica— respecto al folclore. A él y a Víctor Doreste debemos la resurrección de la música popular canaria. Esta primera lección didáctica para el pueblo fue captada pronto y Néstor ganó popularidad y autoridad en la materia, hasta el punto que el escritor Luis Marrero está terminando una obra de teatro que “aunque no es netamente regional” se la ofrece al pintor para que haga las correcciones oportunas. Como conclusión hemos de decir que Néstor se anticipó a los modernos medios audiovisuales en la enseñanza, pues recurrió a esa caja mágica que fascina a todos —grandes y pequeños— para llevar el mensaje a toda la sociedad canaria que, como consta en el programa de mano, la representación correspondiente a la tercera parte se titulaba “Presentación de un conjunto típicamente isleño en el que se marcan las normas definitivas para la fijación definitiva de trajes, danzas y cantos en un marco de ambiente canario”. Los otros números que componían el espectáculo eran: Primera parte: **Serenata canaria** del Maestro Valle, palabras de Néstor “Sobre la necesidad de exaltar nuestras características regionales”, **Las campanas de Vegueta** de Saint-Säens y **Cuentos canarios** de los hermanos Millares. Segunda parte: concertante de la zarzuela **La Zahorina** de Víctor Doreste, Monólogo de la zarzuela **Folías tristes** del maestro Tejera recitado por Paca Mesa, **Jacarandá**, **El Santo Domingo** y **Arrorró** de Víctor Doreste

En 1935 se estrenó en Madrid **La sirena varada** de Alejandro Casona, con Margarita Xirgú en el papel protagonista y único femenino del reparto. El éxito de dicha obra llamó la atención de los componentes de la Asociación de Amigos del Arte Néstor de la Torre —puntal de las fiestas del **Tipismo** de Néstor— que en su afán de renovar la vida cultural de la provincia se propusieron traer esta primicia literaria a las tablas del teatro Pérez Galdós, cuyo estreno se programó para los días 4 y 5 de julio de 1936, pero la segunda función hubo de posponerse al día 12 de dicho mes, casi a las puertas de la guerra civil, por compromiso del teatro. Tuvo como protagonista estelar a Pacota Mesa; el resto del elenco estaba formado por Pancho Guerra Navarro —coprotagonista—, Cástor Gómez, Néstor Alamo, Juan Hernández Cabrera, José Mateo Díaz, Isidro Bermúdez y Tomás Christiansen. El decorado y la dirección corrieron a cargo de Néstor. El espacio representado por el pintor tenía matices surrealistas: Una habitación, la pared frente al espectador con puerta de medio punto en el centro tiene pintados unos extraños motivos entre los que apreciamos (solo disponemos de una minúscula foto de prensa, pues el telón original no hace mucho años se sacó del atrezzo del teatro y se tiró a la basura por considerarlo inservible) una oreja en sección fantásticamente desarrollada, a la derecha, y un ojo visto frontalmente que nos recuerda la escritura jeroglífica egipcia, una especie de ala y otro detalles que no distinguimos, a la izquierda. Muebles muy modernos completan el resto de la decoración. Decoración que contradice a algunos investigadores, como el catedrático Fernando Castro Borrego, quien dice que Néstor cuando estuvo en Santa Cruz de Tenerife

para inaugurar los murales ignoró la existencia de la exposición surrealista que por la misma fecha se estaba celebrando. Dalí que participaba en ella debió llevar algún cuadro que representara alas de insectos; pues otro pintor tinerfeño —Juan Davó— tiene un cuadro de raigambre daliniana con dichas formas similares a las de Néstor. Los investigadores con sus gustos quieren poner barreras y enemistades en este caso donde nunca las hubo pues además del talante abierto y europeo de Néstor, existía una gran amistad de éste con Dalí y era normal que el pintor grancanario visitase la muestra surrealista no sólo por curiosidad sino por amistad; es más el **Poema del Atlántico** (1924) de Néstor tenía boquiabierto a Dalí que iba todos los días (según confesiones de Pepin Bello) a contemplarlo durante su exposición en Madrid. Este estreno constituyó para Las Palmas de Gran Canaria el espectáculo teatral del año, pues las noticias locales hacen referencia a que en este año no actuó compañía alguna en la ciudad (era frecuente que las compañías que iban para América hiciesen una escala en Canarias y actuaran en el Pérez Galdós). La prensa no dudó en resaltar a los artífices del espectáculo: Néstor Martín Fernández de la Torre y Pacota Mesa que hacía su debut como actriz de comedia. La acogida de la crítica fue muy calurosa y no tanto por parte del público, sobre todo el asistente a la primera representación, que salió defraudado, decepción debida a la incompreensión del lenguaje y a la situación poética del drama para un público sólo acostumbrado al teatro de don Jacinto Benavente que dominó la escena nacional medio siglo. El decorado, único para los tres actos, fue muy aplaudido. Respecto a la interpretación la prensa destacó, como ya hemos dicho, la de la actriz femenina y la de Cástor Gómez. En criterio de Luis Doreste la puesta en escena de Néstor la considera superior a los montajes de “L’Atelier” del “Studio des Champs Elysées”, de la “Comedie de Montaigne”, del “Vieux Colombier” e, incluso a los de las fantasías del gran Cocteau. Sobre el público isleño recogemos la siguiente clasificación, comentando la decepción de cierto sector del mismo: “...porque el cinco por ciento de los espectadores van a ver y oír la obra. El noventa y cinco restante —hombres y mujeres— van a ver a la protagonista. Y, claro, son estos los detalles que hay que cuidar. La protagonista es Paquita Mesa. Y nada más” (95). De este comentario deducimos que la actriz jugaba a diva de la escena insular y, especialmente en esta obra, y que llegó a tener un problema grave con Néstor pues en una corrección que éste le hizo —era el director de la obra— la actriz le dijo con desdén que hacía “teatro viejo”, lo cual demuestra su ignorancia con respecto a la obra de Néstor y su aportación al teatro europeo; además de desconocer muchos aspectos como su asistencia a representaciones de teatro tanto en España como en el extranjero y en esto Néstor sí que tenía cultura y experiencia. No obstante la obra significó un intento loable de vanguardia cultural no sólo en la literatura sino en el montaje..

Recién iniciada la contienda civil se producen los primeros intentos de apoyo a ambos lados quizás más sinceros unos que otros por motivos de autoritarismo. Como a Néstor le tocó vivir en la llamada España nacionalista se vio también arrastrado en los inicios confusos de la contienda en este sector y a través de la Asociación de Amigos de Arte Néstor de la Torre se producen —vamos a llamarlo así por aquellos que vivieron la guerra y que piensan que el pintor debería haber sido algo parecido a un

guerrillero— algunas colaboraciones. Aparte de la popularidad y el reconocimiento de Néstor en Las Palmas, sobre todo a partir de 1934, a raíz de su labor en pro del turismo como principal fuente de ingresos de Gran Canaria, a niveles personales Néstor era carne de cañón precisamente en la zona donde le cogió la guerra; basta ojear los periódicos insulares del momento para detectar tres xenofobias que eran la bandera de los cruzados nacionalistas: el exterminio de masones, comunistas y homosexuales y Néstor participaba de todas ellas: era masón —a su muerte cuando llega el telegrama de la logia de París cae como una losa sobre su nombre—, era homosexual aunque en Las Palmas de Gran Canaria tanto en sectores de altas esferas como en los populares o se ignoraba a conciencia o pasaba desapercibido por la caballerosidad, educación y generosidad del pintor o simplemente porque sabía respetar y hacer respetar su intimidad y, aunque no pertenecía a partido político concreto en su haber se encuentra su amistad personal con Azaña, que fuera presidente de la República, García Lorca fusilado por los nacionalistas y también homosexual. La que pudo ser la principal “colaboración” con el sistema fascista quedó abortada y nunca se volvió a hablar de ella, porque una cosa era el teatro y el protagonismo de Néstor y otra las ideas políticas y el fascismo que cada vez se iba recrudeciendo y quitándose la careta. Esto ocurrió en el mes de agosto en que la Junta Directiva de los Amigos del Arte acordó dar un concierto a beneficio del ejército. A principios de septiembre aparece una breve reseña de una entrevista con el pintor en la que manifiesta tener preparado un pequeño esbozo de la fiesta que se celebrará en el teatro Pérez Galdós. Dando rienda suelta a su imaginación ante las insinuaciones del periodista y por las que pensamos que Néstor creía iba a manejar al ejército como al coro de una compañía de revistas musicales de Broadway, describe así el impacto de dicho espectáculo que titula **Marcha militar**: “La primera parte del mismo será literaria, es un discurso de la autoridad militar; luego una poesía de Luis Doreste, después algo de piano, una canción del soldado y otra cosa ligerita. En la parte segunda el escenario tendrá un aspecto fantástico: en semicírculo las tropas, banda de música, cornetas y tambores. Un coro de más de cien voces. El himno de la Falange. En el patio del teatro estarán los “balillas” y los falangistas, ocupando el pasillo central y los laterales. Y empezará el himno a ser cantado por todos. Y, para que el público intervenga en el acto, **La Marcha de Cádiz**, obra final del espectáculo” con lo cual indica que el público poco o nada tiene que ver con la ideología del espectáculo pues este final zarzuelero relegaba la apoteosis final que hubiera producido el himno de la falange, a segundo lugar. Y el periodista sigue comentando “habrá un detalle en el escenario que seguramente causará impresión. Néstor ha pensado en un desfile teatral. Las decoraciones permitirán dar la sensación de que un ejército se aproxima. Aparecerán a lo lejos los soldados, la música lejana también, se acercará poco a poco como un rumor que nace y se agranda hasta hacernos vibrar” (96). Afortunadamente esta versión “en cinemascopio y estereofonía” no llegó a realizarse. Su figura fue marginada del mitín no sabemos si por estas declaraciones o porque las autoridades militares vieron demasiado protagonismo del pintor ya que les reservaba un pequeño rol suprimiendo la arenga final y en el que lo más interesante parecía ser la música y los efectos especiales, o tal vez se suprimió por alguna crisis ideológica en el seno de la entidad cultural que lo iba a organizar, o porque el propio Néstor se percató de la gran

vinculación política que para su imagen iba a significar este espectáculo en concreto y tenía más información acerca de la guerra y del otro bando en el que luchaba su amigo Gustavo Durán. El espectáculo patriótico se celebró el 18 de septiembre de 1936 pero el nombre de Néstor no se mencionó para nada.

Otra colaboración teatral de Néstor fue ayudar en el montaje escénico que organizaron los alumnos del Instituto Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, entre los que se encontraba su discípulo Sergio Calvo, para conmemorar las Fiesta del Libro. Se publicó un libro con todos los trabajos de los escolares y las crónicas de los periódicos, está ilustrado con dibujos de Sergio Calvo abiertamente inspirados en las maquetas de Néstor para **El fandango de Candil** y **Don Giovanni**.

En 1937 a beneficio de los comedores públicos de Las Palmas de Gran Canaria y del Puerto se repone **La sirena varada**, en la que Pacota Mesa luce una vez más su estilizado traje azul-verde diseñado por Néstor; el programa se completó con un fin de fiesta en el que cantaron la primera actriz (canciones de Néstor Alamo, entre ellas **La Peregrina**, canciones francesas como **Parle moi d'amour** y números de **Brodway Melody**), Juanito Hernández con canciones propias y algunas interpretaciones de Cástor Gómez al piano. Fue tal el éxito alcanzado con esta obra de Alejandro Casona que el 11 y 12 de abril se llevó a la escena del teatro Guimerá en Santa Cruz de Tenerife, a beneficio del taller patriótico de dicha isla. 1937 sigue siendo un año rico en actividades teatrales para Néstor. Al finalizar el mes de mayo la comisión directiva de la Sociedad de Amigos del Arte anuncia que —tras una visita al gobernador civil de Las Palmas de Gran Canaria, el señor Fernández Castro— va organizar un nuevo espectáculo, esta vez a beneficio del sanatorio antituberculoso que se está construyendo patrocinado por la mencionada autoridad. El nuevo espectáculo se titulará **Una noche romántica** y será un homenaje al compositor romántico del piano Chopin. Las primeras noticias aparecidas en la prensa dicen que lo organiza y dirige Paquita Mesa con la colaboración de Néstor (97), declaraciones que hirieron la sensibilidad del pintor; de todos modos el equívoco se subsana y en los anuncios de prensa del espectáculo figura el nombre de Néstor con mayúsculas en el apartado de dirección y vestuario, destacándolo del resto de los participantes, seguido a continuación por la señora Mesa de Christiansen en caracteres minúsculos como directora artística. Finalmente podemos constatar que en el programa de mano figuran ambos escritos con el mismo tipo y tamaño de letra, figurando el de Pacota Mesa en primer lugar como directora del ballet y en segundo lugar el de Néstor como realizador de decorados y vestuario no reseñándose ningún director general ni artístico. Posterior al estreno, en una reseña periodística, se le asigna la dirección a los dos. El programa estaba ilustrado con los figurines de los trajes que representaba una dama y un caballero de 1830. Por el número de participantes fue quizás el espectáculo teatral, más multitudinario que hasta el momento fuera de **Tipismo** había organizado dicha sociedad. El estreno tuvo lugar el miércoles nueve de junio de 1937 a las 21.30 horas dirigiendo la orquesta José Moya. Castór Gómez pronunció un discurso sobre Chopin e interpretó varias composiciones del mismo al piano. También intervino la soprano Maruja Rodríguez Lisón interpretando lieds con música de Chopin y letra de Josefina de la Torre. Cerraban la primera y tercera

parte del espectáculo el ballet acompañado por la orquesta; más que ballet suponemos se trataba de un mimo o bailes de salón como eran valeses y mazurcas; pues en aquel entonces no había ni escuela ni bailarinas destacadas en esta especialidad en Las Palmas de Gran Canaria y dudamos que Pacota Mesa tuviera dicha preparación. Se anuncia que el espectáculo volverá a repetirse los días 10 y 16 de junio a beneficio de la Falange. El decorado representa un gran salón decimonónico adornado con consolas y candelabros todo con sentido vertical, destacando la cantidad de ventanales de dobles hileras de cristales. Néstor se esmera una vez más en romper todo aquello que pueda dar sentido de uniformismo y si el cuerpo de baile tenía que estar conjuntado en este sentido la novedad va estar en los peinados, algunos de ellos bellamente espectaculares.

A principios de agosto comienzan los ensayos de la nueva producción de la Sociedad de los Amigos del Arte. En la presente ocasión pasan a un espectáculo más complejo: la zarzuela y nada menos que con la obra maestra del género chico estrenada en 1894: **La verbena de la Paloma**, con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón. El esfuerzo de este grupo "amateur" fue orientado y dirigido por Néstor, Paquita Mesa y los maestros Moya y García Romero. A finales del mes de septiembre ya está en la fase de ensayos generales con decorados incluidos. Quizás una de las razones para el montaje de esta pieza, al igual que había pasado con **La sirena varada**, fue el éxito que obtuvo en 1935 la versión cinematográfica producida por Benito Perojo e interpretada por Roberto Rey, Selica Pérez Carpio, Dolores Cortés y Charito Leonís. Este sainete lírico subió al escenario del teatro Pérez Galdós el nueve de octubre de 1937 encarnando los principales papeles: Antonio Pulido en don Hilarión, Marcos Cubas el de Julián, Pacota Mesa en Susana, Rosadela León en Casta, Conchita Rodríguez en la tía Antonia, María Suárez Fiol en los de Rita la tabernera y el de la "cantaora", Castor Gómez en el tabernero y Ventura Quintana en don Sebastián. Además de los numerosos papeles secundarios completaba el elenco una orquesta de treinta profesores, los coros de la Sociedad de amigos del Arte y la Masa Coral de la Academia de Declamación. La dirección escénica la llevó a efecto José García Romero y la realización y dirección escenográfica: Néstor. El calendario de funciones incluido en el programa de sólo tres funciones a beneficio del sanatorio antituberculoso, de los comedores benéficos y del soldado para ropa y tabaco, se vio desbordado dada la popularidad de la obra, el magnífico decorado y el acierto de la interpretación, representándose cinco veces más siendo la última el 24 de octubre de dicho año. A pesar de la atmósfera de recelos y de pequeñas envidias provincianas propias de la inminencia del acontecimiento escénico y del alma isleña, la obra triunfó desde el primer momento: al levantarse el telón una gran ovación premió los decorados de Néstor y, a pesar de los años transcurridos siempre que se han sacado estos telones pintados por Néstor van despertando la admiración de las generaciones que no pudieron contemplarlo en su época, como fue en los años setenta por Trini Borrull para un ballet sobre la música de Bretón o cuando el Centenario del Nacimiento de Néstor en 1987. En tiempos recientes en 1993/1994 el mejor escenógrafo del archipiélago, Ramón Sánchez Prat, con importantes éxitos por sus decorados en teatros de Madrid, ha estudiado estos

papeles pintados y ha realizado unas copias en acrílicos para salvaguardar estas joyas de un escenógrafo autodidacto lumbrera de la escenografía que aprendió viendo el trabajo de los demás, aportando siempre su sello personal. Es una pena que los telones originales tengan que estar custodiados en un baúl en el Museo Néstor y no puedan exhibirse en un museo del teatro si lo hubiera. Los gastos de este montaje fueron los siguientes: 1.658,70 pesetas para el material del decorado y 980,50 el trabajo de Néstor en concepto de gastos de jornales —es evidente que esta cantidad era un precio especial de amigo— y también se gratificó a su discípulo Sergio Calvo que le ayudó en la ejecución. Dos maquetas pintó Néstor para los decorados de **La Verbena de la Paloma**, una de ellos se conserva en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria y cinco telones de papel fueron el resultado que corresponde a estas dos maquetas; el juego entre ellos permite diferentes visiones y soluciones escenográficas. Uno de ellos es utilizado en el primer y en el último cuadro ocupando la mitad derecha del escenario representa una calle en perspectiva fugada, para sacar aún más partido al escenario. La esquina del primer término la ocupa una taberna, al fondo una arquitectura típica del barroco madrileño y una cúpula. Para el primer cuadro del espectáculo sitúa a la izquierda otro telón que representa un característico edificio madrileño de tres plantas, en la inferior a nivel de la calle está la botica. En el tercer cuadro completa esta parte izquierda con un grupo de casas en perspectivas con bolas de estilo herreriano al fondo otro edificio que recuerda las casas consistoriales madrileñas, formando una pequeña plazoleta o patio de vecindad; quedando la taberna a la derecha; del techo penden guirnaldas con farolillos verbeneros de papel. El segundo cuadro lo resuelve con la casa de la tía Antonia a la izquierda con una gran reja, a su lado la entrada a un callejón con pórtico de acceso detrás del cual vuelve a destacar chapiteles y, cerrando, a la derecha, está el Café de Melilla... Todos los telones están pintados con esa perspectiva contrapicada y barroquizante que caracteriza parte del arte y, en especial, las escenografías de Néstor, al objeto de darles dinamismo, grandiosidad y modernidad. Néstor juega con el doble alma de Madrid: lo cosmopolita y lo popular envuelto en el embrujo de sus noches. Como nota curiosa, siempre con el afán de la obra de arte total, la decoración no sólo fue en el escenario sino que se extendió al resto del coliseo, pues en los anuncios se solicitaba al público que ocupaba las delanteras de palcos, plateas, anfiteatro,... que llevarsen mantones de Manila y así consiguió un aire de corrala dentro del teatro Pérez Galdós.

La última producción escenográfica de Néstor que, indirectamente, le costará la vida está unida al movimiento Tipismo, va a ser la **Fiesta Pascual de la Isla** a la cual iba asociada la cabalgata de los Reyes Magos estrenada el 25 de diciembre de 1937 como espectáculo regional navideño en un afán de crear acontecimientos culturales que beneficiaran no sólo a los isleños sino que atrajeran al turismo. El motivo central del decorado es una ermita —interpretación culturizada pasada por el tamiz tanto del tipismo como de la cultura eclesial— en estilo canario sobre ella se abre una gloria angélica en cuyo centro destaca la cruz; los ángeles con sus alas tienen algo de El Greco. Al fondo el paisaje con el Roque Nublo como símbolo de Gran Canaria. La pobreza de composición y de colorido fue anulada en la realidad pues en el

momento de la realización Néstor añadió a los laterales palmeras y el tema de las cumbres fue bastante colorista; que aumentaba con los trajes típicos reelaborados por él y sobre todo por el colorido deslumbrante de la cabalgata y cortejo de los Reyes Magos. El 8 de enero de 1938 tuvo lugar la última representación de la **Fiesta Pascual de la Isla** que supuso para nuestro artista su losa sepulcral; el exceso de trabajo, el nerviosismo por alguna deserción de actores y el haber pernoctado en el teatro fueron, junto con la brisa marina del amanecer, la causa de una pulmonía, agravada por la escasez de medicamentos que en un mes llevó al artista a la tumba.

Creemos que el documento catalogado con el número 654, se puede datar entre 1936 y 1937, se trata de un proyecto para la formación de una compañía de teatro de espectáculos canarios que no dudamos tiene su raíz en el éxito de los espectáculos típicos y el afianzamiento de la compañía de teatro de aficionados surgida en el seno de la Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre, cuyo objetivo que tomamos del texto era “reunir en un espectáculo teatral, variado e inteligente, de orientación internacional, todo el movimiento de revalorización isleña iniciado por Néstor”. El repertorio de esta compañía abarcaría treinta cuadros agrupados en dos programas de quince cuadros que aseguraría una permanencia de dos días en los pueblos y seis en las ciudades. Una labor socializante y de propaganda turística que ha ignorado o no se ha querido apreciar de la obra de Néstor, para mantenerlo como un mito que no tuvo nada que ver con su arte y con la realidad que le rodeaba, actitud que sorprende más en investigadores universitarios. La compañía proponía a Néstor como asesor no como suele hacerse hoy día por simpatía sino porque su experiencia con los ballets españoles le acreditaban como la persona más capacitada en escenografía no sólo en Canarias, sino en parte de España y con nombre en el extranjero. El elenco estaría formado por veinte y cinco grancanarios. Su propósito era recorrer primero el Archipiélago, que hubiera constituido el primer contacto de importancia cultural entre todas las islas y a su vez iría profesionalizando el trabajo de los intérpretes para luego con la solera adquirida recorrer España, Portugal y toda Europa; lo cual hubiera sido otro medio más de propaganda para atraer al turismo a las islas. De esta compañía no se sabe nada más; ni siquiera la prensa si hizo eco de ella; sí sabemos que uno de los números de este ballet **Isas** se estrenó en uno de los espectáculos canarios de Néstor; hemos de suponer que la idea no prosperó por las circunstancias especiales del país porque se encontraba en guerra, o por la prematura muerte del pintor o porque las dificultades que rodean a muchos proyectos en Gran Canaria terminan abortándolos.

En el teatro dejó Néstor una parte importante de su vida hasta el punto, como hemos dicho al principio, que nació y murió en él. En estas páginas hemos visto ampliamente la parte específica de esta producción, por ellas ha pasado el mundo fascinante de la farándula y de las candilejas y sus dimensiones. Por las obras que hemos estudiado y de las que intentamos dar la muestra más amplia posible a través de las ilustraciones; así como el acompañamiento de otros documentos gráficos y escritos; esperamos haber contribuido a enriquecer una parte de la Historia del Teatro, tanto de Gran Canaria como de España, y con estos testimonios gráficos esperamos contribuyan a buscar para Néstor un lugar entre los grandes del

género en España —Picasso, Dalí, Sert,...— y de Europa.

Apéndice

Fiestas

Relacionado con el mundo del teatro dedicamos este apéndice a las fiestas pues, al fin y al cabo son espectáculos sin telones ni bambalinas donde todos somos actores y espectadores. Néstor participa en este mundo fugaz de la fiesta desde la temprana edad de catorce años. La referencia más antigua que tenemos se remonta a 1901, la carroza **Primavera** con la que obtuvo el Primer Premio en las fiestas de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria dedicadas a San Pedro de Verona, mártir. Fue patrocinada por el Gabinete Literario y constituyó un éxito artístico según testimoniaron los periódicos de la época. El tema y la realización de la carroza estaban en la línea de las alegorías finiseculares que anuncian su futura inclinación por esta temática y por el símbolo.

Pocos años más tarde le proponen un programa más ambicioso, la decoración de un interior, apareciendo otra de sus futuras dedicaciones profesionales, el interiorismo, como lo demostró en edificios públicos como el teatro Pérez Galdós o en mansiones privadas en Madrid, Barcelona, París y Gran Canaria. En febrero de 1906 a petición de la junta directiva de la sociedad El Recreo decora el antiguo teatro Pérez Galdós con ocasión de los bailes de carnaval. Una vez más hemos de lamentar no poder contar con ilustraciones que darían testimonio del quehacer de Néstor en este año que se considera el fin de su etapa de formación; recogemos fragmentos de la prensa que se sintió cautivada por las trescientas mariposas que realizó el pintor: «..Toda la delantera de los palcos con grandes haces de trigo, amapolas y margaritas. Un gran paraguas japonés pende del techo con multitud de mariposas alrededor. La vara de la sombrilla termina en un arco de mil bujías» (98). «El decorado del salón era hermosamente artístico. Crecido número de mariposas extendían sus alas en distintas direcciones, ofreciendo un aspecto verdaderamente poético» (99). Esta decoración ocupó al artista dos semanas de trabajo intensivo diurno y nocturno lo que nos indica la pasión y entrega que ponía en todas sus creaciones, fiel a su máxima: «Es necesario que hagamos de toda la vida una obra de arte»; aunque la obra fuera tan efímera como las fantasías del carnaval de Las Palmas de Gran Canaria. Los motivos nestorianos terminaron por bautizar los bailes de carnaval: «el baile de las mariposas», «el baile de las rosas»... Casi un año después vuelve con el mismo éxito al teatro Pérez Galdós, la misma sociedad de «El Recreo» vuelve a repetirle el encargo. Por fortuna de esta ocasión sí se conservan algunos testimonios: apuntes del propio pintor publicados en los periódicos, todos ellos de corte muy modernista, ecos de sus recientes viajes a París donde había visto obras de Toulouse Lautrec y donde triunfaba el modernismo. Tal vez su mano o su consejo pueda verse en uno de los grupos que desfilaron en el corso bajo el lema «Carroza modernista»; la alegría y el ritmo trepidante de un nuevo estilo de vida lo recogen nuevos bailes como el can-can con sus atrevidas y desafiantes

bailarinas del célebre Moulin Rouge que sirve de pretexto para esta carroza. Las gacetillas de la época comentan así la decoración de este año en el teatro Pérez Galdós: «...convirtió el teatro en una glorieta y cada palco estaba decorado a manera de un pequeño jardín rodeado de rosales, con millares de rosas blancas y encarnadas». No es difícil llegar a la conclusión que el baile del carnaval de este año se conoció como el baile de las rosas. En esta ocasión Néstor contó con la ayuda de Santiago Tejera. Seguramente relacionado con estos años y estas fiestas de carnaval está una acuarela perdida en el tiempo que se encuentra en el Museo Néstor que representa una carroza con un motivo holandés.

En Madrid no falta tampoco la aportación de Néstor a festejos y así participa en varias ocasiones en el concurso de carteles para los bailes de máscaras organizados por el Círculo de Bellas Artes en el Teatro Real de Madrid obteniendo dos años consecutivos el segundo premio dotado con 615 pesetas: en 1915 en competición con José Bermejo galardonan **Remember** y en 1916, en reñida lid con Penagos, le premian **Love** que es reproducido en los programas de mano del concierto. También, aunque por otro motivo relacionado con el Teatro Real, gana el Primer Premio del Concurso de Carteles -esta vez le toca perder a Penagos- destinado a los conciertos que el Círculo de Bellas Artes organizaba en dicho teatro.

En 1917 vuelve a participar en el carnaval de Las Palmas de Gran Canaria, esta vez en plan menor, realiza para Dolores, su hermana más pequeña, el disfraz de **Cleopatra** para los bailes de carnaval del Gabinete Literario. También este mismo año concursa con motivo de las Bodas de Diamante de dicha entidad en el premio de trajes llevándose el Primero por el traje que lucía su hermana Dolores titulado **La reina de invierno**, consistía el trofeo en una copa de cristal obsequio de la reina Victoria Eugenia; se cuenta que Néstor dijo «vosotros celebrad las bodas que yo pondré el diamante» y no exageraba pues el traje estaba confeccionado en sedas y gasas blancas con toda una serie de avalorios cristalinos y con un casquete de varillas de cristal que habían sido engarzadas por un joyero. Este mismo traje conseguirá el aplauso de los catalanes en las fiestas organizadas por el ayuntamiento de Blanes bajo el asesoramiento de Néstor.

En las Navidades de 1918, mientras pasaba la crisis de la conflagración europea, el Nuevo Club de Las Palmas de Gran Canaria que presidía Bernardo de la Torre, pariente de Néstor, solicitó su colaboración para organizar una fiesta benéfica a celebrar en el hotel Metropol al objeto de recabar fondos para los pobres más menesterosos y los niños más necesitados del Puerto de la Luz. Una vez más la imaginación, la fantasía y el sentido teatral de Néstor fueron coronados por el éxito El pintor organizó un desfile el 28 de diciembre en el que participaron setenta personas, calculándose un público formado por mil quinientos espectadores. El artista arrastró con su entusiasmo a familiares y amigos a ser miembros activos; su mágica oratoria era tan convincente que nadie osaba resistirse. Así contactamos como entre el cortejo navideño hay dos amigos encarnando a los Reyes Magos, además del propio Néstor: José Hurtado de Mendoza a quien Néstor inmortalizó en el lienzo **Joselito** y Rafael Morales. Cada rey llevaba un séquito de cuatro

esclavos. Abría el cortejo Papá Noel (Rafael de Mesa), le seguían los tres Reyes Magos, a continuación un grupo de peregrinos entre los que se encontraban Juan Carlo y Domingo Doreste, seguían diez gnomos, luego diez cocineros portando un inmenso pastel de pascua y, cerrando la comitiva, un coro de pastores y aldeanos que iban cantando un fragmento de la ópera **Andre Chenier**, de Giordano que dirigía el cantante Néstor de la Torre. El éxito de este desfile suscitó la idea de repetirlo pero de cara a la ciudad para que todos pudieran disfrutarlo, aunque al pasar a un escenario callejero hubiera que ampliarlo incorporándole camellos y otros detalles. Los periódicos locales alababan sin cesar esta primera cabalgata de los Reyes Magos y a su artífice, incluso Fray Lesco escribió una carta de agradecimiento bajo el impacto de una fuerte emoción. Los vestidos diseñados por Néstor encajan perfectamente dentro de los gustos modernistas y algunos tienen bastante influencia de las primeras creaciones de Léo Bakst para los ballets rusos, en concreto de **El martirio de San Sebastián** con música de Debussy. De esa forma quedaron sentadas las bases para la futura cabalgata de los Reyes Magos de Las Palmas de Gran Canaria creada por Néstor en los últimos años de su vida. Aunque el pintor en estos años estaba ocupado con intensidad ultimando las horas del **Poema del Atlántico** no por ello abandona su pasión por la vida de mundo y así, en marzo de 1919, una vez más, se ve comprometido para decorar los salones el Nuevo Club para los bailes de carnaval. Algo más distante en el tiempo, en febrero de 1924, le invitan a una subasta benéfica en el hotel Savoy de Londres en el que se respira ambiente español, proponiéndole que sus majas de la serie **Mujeres de España** sirvan de inspiración para los modelos de los trajes que luzcan las distinguidas invitadas. Después de esta invitación que no sabemos si se llevó a efecto pasarán más de diez años para volver a ver a Néstor metido en fiestas de complejidad pública; va a ser a raíz de su campaña **Tipismo** a partir de finales de 1934, como la fiesta de fin de año en el teatro Pérez Galdós que se inicia con un desfile por la calle de Triana para terminar con cena y baile en dicho coliseo; utilizando en todas estas fiestas el decorado del **Tipismo** pero enriqueciéndolo con plataneras, balcón canario; según la crítica fue la fiesta más importante que se celebró en Triana desde hacía muchísimos años. El espectáculo se prolongó con la cabalgata de los Reyes Magos que fue el epitafio de sus creaciones en su lucha por reactivar la imagen cultural y económica de su isla Gran Canaria (100).

NOTAS

(1).- Al final en el apéndice recogemos estos aspectos festivos, aunque no son estrictamente teatrales conllevan la filosofía de la vida como espectáculo.

(2).- Néstor de la Torre y Comminges (Las Palmas de Gran Canaria 1875-Madrid 1933). Barítono. Comenzó sus estudios en Las Palmas de Gran Canaria con el Maestro Valle y los continuó en Madrid e Italia. Hizo su debut en Madrid en 1893 y actuó en Milán, Turín, Roma, Buenos Aires, Mantua, Odessa,... Estrenó las óperas: **Malia** de Prontini, **Vendetta zingaresca** del Maestro Montilla, **Janko** de Baldini, **El trillo del diávolo** del Maestro Toldrá....

(3).- En el archivo de doña Lola de la Torre, hija del cantante.

(4).- «Quizás sea uno de los hechos de mayor trascendencia artística la creación de una compañía de aficionados en 1904 entre los que se encontraban Miguel Rivero Montañés, José Castro, José Rodríguez Iglesias, para representar obras de teatro, bajo el nombre Los Doce, que representó durante muchos años un papel en el desarrollo del gusto por el buen teatro entre el público de Las Palmas de Gran Canaria: ellos pusieron en escena obras de Maeterlink, Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, Valle Inclán, D'Annunzio, casi siempre en beneficio de instituciones beneméritas... También daba recitales, funciones de gala, homenajes a ilustres visitantes como el celebrado en honor de Valle Inclán y su esposa Josefina Blanco, quien representó el monólogo **Fea**». Sebastián de la Nuez Caballero: **Tomás Morales: su vida su tiempo y su obra**. Santa Cruz de Tenerife, 1956. Libro I. Págs. 166/167.

(5).- S. Tejera Quesada: «Néstor Martín». Sin procedencia. Archivo del Museo Néstor.

(6).- Anónimo: «El estreno de esa noche». **La Ciudad**. Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1907

(7).- Anónimo: «Velada artística». **El Día**. Las Palmas de Gran Canaria, 27 de octubre de 1907.

(8).- Anónimo: «Las Palmas de Gran Canaria, 10 de junio de 1907. Archivo del Museo Néstor.

(9).- Vid. Nota 6.

(10).- Parnasianismo: Movimiento literario surgido en Francia durante los últimos años del Imperio, no fue ni polémico ni renovador. Su nombre proviene de una antología de sus principales poetas **Parnasse Contemporain**, publicada en 1866. Reconocían como maestros a T. Gautier, L. de Lisle, T. de Banville y Ch. Baudelaire. Más que una ideología les agrupaba una afinidad de gustos y actitudes. Había en ellos una espontánea repugnancia hacia la inspiración poética que proviene de la intimidad cotidiana, ligada a hechos personales. Renunciaron explícitamente a buscar cualquier relación entre el arte y la vida; conciben la poesía como un estado de tranquila armonía, fruto de imágenes y motivos culturales. En la base del parnasianismo está aquel programa del arte por el arte, acogido después fuera de Francia como

sinónimo de Parnaso. Desde este punto de vista el movimiento nace y se desarrolla entre 1830 y 1850 como reacción al Romanticismo. La belleza considerada no como una perfección estilística sino más bien como valor esencial y eterno estaba por encima del bien y del mal, por encima de lo útil, de las pasiones, de la misma tradición civil en cuanto fuese ética y social. A los pocos años estos jóvenes poetas advierten que su actitud inicial con la voluntaria indiferencia por todos los problemas de la vida era incompleta y equívoca. Tuvieron el mérito de devolver al arte una plenitud por sí misma contribuyendo a la liberación del concepto poesía (Ugo Déttore. 1959).

(11).- Luis Millares (Las Palmas de Gran Canaria 1861-1926). En su casa tenía lugar tertulias literarias y artísticas; se hacía teatro y música, se leían versos, se comentaban novedades editoriales y las últimas revistas que venían de Madrid a bordo del vapor correo. Cuando llegaba a Las Palmas de Gran Canaria algún escritor conocido, algún actor ilustre, iba a tener a su casa como fue el caso de Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, García Sanchíz... Los poetas Tomás Morales y Alonso Quesada fueron asiduos a sus tertulias.

(12).- Luis Morote: «Un gran pintor canario. En el estudio de Néstor Martín». **La Mañana**, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de septiembre 1909.

(13).- Sebastián de la Nuez Caballero: Op. cit. Vid. Nota (4).

(14).- Tomás Morales Castellano (Moya 1884- Las Palmas de Gran Canaria 1921). Estudió en el colegio e San Agustín, cursó medicina en Cádiz y Madrid ejerció dicha profesión en Agaete (Gran Canaria). Obtuvo el primer premio en los Primeros Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria, en 1910. Sus principales obras poéticas son: **Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar** (1908) y **Las Rosas de Hércules** (1922) y una obra de teatro **La cena de Betania** que representó el grupo Los Doce con decorado de Colacho Massieu.

(15).- Alonso Quesada, pseudónimo de Rafael Romero (Las Palmas de Gran Canaria 1886-1925). Cursó estudios en el colegio de San Agustín. Obtuvo el segundo premio en los Primeros Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria. En 1915 publicó en Madrid el libro de poemas **El lino de los sueños**. Respecto al Teatro creó dos piezas dramáticas dentro de un simbolismo lírico **Llamura** (1919) y **La umbría** (1922).

(16).- Anónimo: «Fiesta de la poesía. Los Juegos Florales». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 26 de junio de 1910.

(17).- Idem.

(18).- Lev Baskt (1866-1924). Estudió en la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petesburgo (1883-1887). Albert Benois le introdujo en el círculo de Diaghilev que giraba alrededor de la

revista *Mir Iskausstvaa* (Mundo de Arte) que entre 1899 y 1904 difundió la obra de Beardsley, Puvis de Chavannes, Mackintosh, van de Velde, ...siendo uno de los destacados miembros de la revista. Inicia aquí su carrera con ilustraciones de libros. En 1893 se trasladó a París donde estudió con A. Edelfet hasta 1899 con algunas interrupciones. Después de 1900 se dedica a la escena y obras gráficas para revistas. Realizó retratos de Alejandro Benois (1898), V.V. Rosanov (1901), Serge Diaghilev (1906); también realizó retratos y decorativos dibujos para la revista **Vellón de Oro** (1906). Su primera producción para el teatro fue **El valor de la marquesa** (1903), confirmando este mismo año su prestigio en el teatro Maryinsky de San Petesburgo con **El hada de las muñecas**. Por estos años corre por Rusia el interés por Grecia que recoge en los decorados y vestuarios para sus últimos ballets que ambienta en la antigüedad clásica: **Narciso**, **Dafnis y Cloe**, **La siesta de un fauno**, **Helena de Esparta**. Bakst triunfó en París en 1909 con **Cleopatra** con música de Rimsky Korsakov y protagonizada por Ida Rubinstein. Pero **Sherezade** del mismo compositor en 1910 fue su gran éxito donde combinó lo exótico, lo misterioso y lo erótico, claves de muchas de sus producciones para la escena. Entre estas producciones se encuentran **Carnaval** de Schumann (1910), **El pájaro de fuego** de Strawinsky (1910), **El espectro de la rosa** de C.M. von Weber (1911), **El dios azul** (1911), **Narciso** de Tcherepnin (1911), **La siesta de un fauno** de Debussy (1912), **Salomé** (1912) con Ida Rubinstein, **Thamar**, **Aladino y la lámpara maravillosa** (1919), **Sadko** (1911), **La Peri** (1911), **La leyenda de José** de Richard Strauss (1914) con decorados del español Sert, **Las mujeres de buen humor** (1917), **Fedra** (1923). La fuerza más exuberante que aportó el ballet ruso al teatro europeo se debe sin duda a los prototipos creados por Bakst. Las relaciones entre Bakst y Diaghilev fueron siempre irregulares en 1922 vuelven a reconciliarse con motivo de **La bella durmiente del bosque** pero cuando Bakst muere en París en 1924 estaban de nuevo distanciados.

(19).- Alexander Nicolayevich Benois (1870-1960). Asistió a los cursos de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petesburgo en 1887 y 1888, pero aunque sobresalió en pintura estudió derecho en la universidad de dicha ciudad. Fue uno de los fundadores y jefe teórico del grupo que se movió en torno a la revista **Mundo de Arte**. Como artista Benois fue conocido principalmente por sus ilustraciones para libros, sus decorados para la escena, sus gouaches, y acuarelas de paisajes, en especial su serie **Versalles**. Su obra más famosa son las ilustraciones para **Jinete de bronce**, de Pushkin (1903-1922). En la escena contribuyó a las producciones **La caída de los dioses** de Wagner (1902), **Petruschka** de Strawinsky (1917-1920), **El matrimonio forzado**, de Molière y **El Banquete** de Pushkin. Sus críticas de arte influenciaron a los artistas rusos de principios del siglo XX. Residió en París desde 1926.

(20).- Wanda Landovska: Pianista, clavicordista y compositora de música. Nació en Varsovia en 1882, desde niña reveló su decidida vocación para la música. Se dijo de ella que tenía dos manos derechas. Es además una compositora muy notable con obras como **Follete**, **Querelle** y **Bourrées de d'Auvergne**. Ha publicado **Bach et ses interprètes** y **La musique ancienne**.

(21).- S.S.L.: «Labor artística. La velada de Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 2 de diciembre de 1912.

(22).- Silvio Lago: **La Esfera** 1915.

(23).- Pedro Almeida Cabrera: **Néstor: Tipismo-Regionalismo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria 1993. Págs. 37 a 41. Javier Pérez Rioja: **Arte Déco en España**. Cátedra. Madrid 1990.

(24).- Anónimo: «Gente de otro mundo». **Por esos mundos**. Madrid 22 de febrero de 1914.

(25).- Carmen Tórtola Valencia (Sevilla 1882- Barcelona 1955): Desde 1912 fue una de las bailarinas más célebres de Europa junto con Ana Pavlova e Isadora Duncan. Fue musa de literatos, poetas y pintores, entre estos últimos de Eduardo Chicharro, Penagos, Nieto, Oms, Maeztu, Torruella,... Hizo célebre sus indumentarias al margen de su indudable valor como bailarina, siendo una de las mejores coreógrafas de su época; llena de genio, sabía bailar todo espléndidamente en especial entusiasmaba con sus personales interpretaciones de las danzas orientales (**Salomé, La danza del incienso...**) En 1908 se presentó en el Gavety de Lonres con **Havana** de Leslie Stuart, donde la prensa y el público reconoció las innovaciones en este espectáculo colectivo que se presentó en Viena, París (Folies Bergères) y Berlín. Su presentación en Madrid en 1911 fue un fracaso. Fue profesora de estética del Teatro de Munich entre 1912 y 1914. En gira por Europa presentó **Summeriun** de Max Reinhardt (París), **Lakmé** (Liceo de Barcelona), **Mar y cielo** de Guimerá con Enrique Borrás y **Kismet**. (Munich). En 1914 actuó en Montecarlo y en 1916 realiza un gira por España. En 1916 expuso su obra pirctórica **Autoimpresiones** en las Galerías Layetanas de Barcelona. En 1926 se despide del escenario en Madrid y en 1939 abandona definitivamente el teatro para dedicarse a completar su colección de antigüedades, cuadros y muebles que en 1964 se incorporaron al Museo del Arte Escénico de Barcelona.

(26).- Jaime Brihuega: **Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936**. Ediciones Itsmo. Madrid 1981.

(27).- Irene López Heredia. Nace en Mazarrón (Murcia) en 1893, cuando su padre –ingeniero de obras públicas– dirigía allí la construcción de una carretera. Su vocación por el Teatro la llevó a incorporarse a un grupo artístico, el de la Sociedad “Arte Español”, donde debutó haciendo un papel de característica en la obra de Benavente “**Por las nubes**”. Su padre quiso entonces que fuera al Conservatorio y tomase clases de declamación y canto. Pero ella se presentó al actor Ricardo Simó Raso y fue admitida por éste en la compañía del Teatro Cervantes de Madrid para la temporada 1912-13 en un pequeño papel de la comedia de los Quintero: **Fortunato**. María Guerrero la contrató para su compañía del Teatro de la Princesa, debutó en un papel secundario de **La Malquerida**, hizo su primera tournée en América. De 1914 a 1916 ingresa en la compañía de José Tallaví. En 1918 entró como primera actriz en la compañía de Ernesto Vilches, donde figuró 12 años. Formó compañía y en la temporada 1935-36 en el T. de la Zarzuela

representó **La Inglesa Sevillana** de los Quintero, **Un negocio excelente** de Honorio Maura, **El báculo y el paraguas** de Paulino Masip, **Sueño de primavera** de Emilio Hernández Pino y **Los volcanes** de Serrano Anguita. En los años cuarenta recorre España en gira con su compañía. En 1954 en el Reina Victoria de Madrid presenta **Doña Clarines** de los Quintero y **Rosas de Otoño** de Benavente. En sus últimos años inauguró el Teatro Eslava con **La Celestina**, realizó la *Brígida* del **Tenorio** con la compañía de Tamayo para el Español. En el Español también fueron su **Visita de la vieja dama** y **La Orestíada**. Muere en Madrid el 10 de octubre de 1962.

Ernesto Vilches.- Nació en Tarragona el año de 1879. Empezó muy joven la carrera de actor. Hizo su presentación en la Comedia y pronto fue contratado por Miguel Muños, el intérprete inimitable de **La Griffé**. Después trabajó en la admirable compañía de Balaguer y Mariano de Larra. Pronto tuvo la fortuna de conquistar un primer puesto. Pasó a La Habana el año 1904, y de allí a Méjico, donde trabajó con Virginia Fábregas. En 1905 se casó en Guatemala con la estadounidense Josie Valentine. Volvió a España en 1908, en el Teatro de la Comedia de Madrid estrenó con éxito **Centenario** y **Las de Caín** de los Quintero, **Mi papá** de Paso y Abati, **Los noveleros** de Rosland, **Rafies**; poco después se unió en Lisboa con Rosario Pino y con ella marchó a Buenos Aires como director. Pronto regresó a España como primer actor en la compañía de María Guerrero con **El misterio del cuarto amarillo** de Leroux, **La noche del sábado** y **La Malquerida** de Benavente. Después se vuelve a marchar a América. En los años 50-51 repone obras de su repertorio en el Infanta Beatriz de Madrid, y estrena **Yo soy el camino**.

Paquita Madriguera Rodón.- Pianista y compositora nacida en Barcelona en 1900, se reveló como niña prodigio a los cinco años, realizó sus estudios con Enrique Granados. Con trece años se presentó en el Albert Hall de Londres con el Orfeó Català y María Barrientos. Se casó en Montevideo con el diputado Arturo Puig y abandonó los conciertos. Reapareció en Barcelona y se casó en segundas nupcias con Andrés Segovia. Compuso canciones y piezas para piano como **La boda india**, **Serenata Aragonesa**, etc.

Áurea de Sarrá.- Considerada la gran trágica de la danza. Bailarina catalana que introdujo los postulados de Isadora Duncan en España durante los años 20. Ella misma calificó sus danzas como “Cantos plásticos”, representación del espíritu animado de la música y la poesía, expresando el argumento de cada poema –o canto– no con palabras sino a través de las líneas de su cuerpo y la expresión de su rostro. Influida por la naturaleza buscó en los orígenes egipcios y griegos el verdadero sentido de la danza. Entre sus creaciones más destacadas figuran **Deméter**, **Circe**, **Bacchanal**, **La favorita de Ramsés**. (Información gentileza del Centro de Documentación Teatral de Madrid).

Isadora Duncan (San Francisco EE.UU. 1878- Niza 1927). Nada tan huidizo a todo propósito definidor de su arte como la revolución que causó en la danza. A la edad de seis años juntaba los niños de su vecindad que aún no caminaban y les enseñaba sentados a mover los brazos rítmicamente. Esta fue

su primera escuela de danza. A los diez años contaba con tantos alumnos que abandonó los estudios para dar lecciones con su hermana Isabel a los hijos de las más ricas familias de San Francisco. Siguió cursos de baile clásico pero no soportó por mucho tiempo sus normas por lo que siguió formándose con Genoveva Stebbins, que bailaba en túnica griega ante un telón corrido imitando las posturas de las esculturas de la Grecia antigua. Isadora Duncan jamás aplicó normas ni se sometió a reglas. Quería que el cuerpo humano, al que rendía culto, imitase con sus movimientos ondulados, guiados por la respiración, a los movimientos del mar, del viento, de las nubes, y que la técnica se derivara del ritmo del corazón. Al no poder entregarse libremente en su patria a su fantasía en los espectáculos en los que participaba ni en los recitales propios que terminaban en escándalos se marchó a Europa, donde creó varias escuelas. La imagen de su figura descalza su danza libre y su vestuario a lo griego clásico que recorrió el mundo le han asegurado un nombre entre los grandes creadores de la danza. Murió trágicamente en Niza cuando en un paseo en coche descapotable su chal ondeando libremente al viento se enredó en una rueda y la estranguló.

(28).- Pastora Imperio.- Pastora Rojas Monje, bailaora y cantante sevillana (1899-1979). Su madre "La Mejorana" era una prestigiosa bailarina. El arte de Pastora tenía en el movimiento de brazos su mejor aliado, toma su nombre artístico de una frase de Benavente ("Esta Pastora vale un Imperio"). En 1911 contrae matrimonio con el torero "El Gallo", en 1915 estrenó **El amor brujo** de Falla. Hasta 1959 siguió actuando para el público, fue distinguida con el lazo de Dama de Isabel la Católica. Musa de artistas como Romero de Torres y Benlliure. Frecuentó las variedades y el cine.

(29).- Falla conoció al matrimonio Martínez Sierra -María y Gregorio- en los últimos meses de su estancia en París. Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, Falla vuelve a Madrid y colabora con ellos: **Soleá** canción para Catalina Bárcena y música incidental para las comedias de Martínez Sierra: **La Pasión** (Teatro Lara 1914) y **Amanecer** (Teatro Lara 1915).

(30).- Antonio Gallego. **Manuel de Falla y "El Amor brujo"**. Alianza Música. Madrid 1990.

(31).- En los primeros años del siglo XX Sergio Diaghilev se interesa por el arte, la música, y luego por el ballet, fundando la revista **El mundo del arte** con su amigo Walter Nouvel y los pintores Bakst, Golvoin, Korovin, Roerich y Alejandro Benois. Desde 1904 hasta 1906 organiza diversas manifestaciones artísticas en París, siendo la más célebre el montaje de la ópera **Boris Godunov** de Mussorgsky, interpretando Charliapin el papel del protagonista. En 1909 Diaghilev decide presentarse de nuevo en el teatro Chatelet de París con artistas del Teatro Marynsky: Matilde Kschessinka, Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, Miguel Fokin, Nijinsky, Adolf Bolm,.... El 19 de mayo estrena, entre otros números, las danzas polvtisianas de **El Príncipe Igor** de Borodin que bailaron Elena Smirnova y Adolf Bolm. El estreno de **Sherazade** de Rimsky Korsakov impulsó el gusto de la moda parisina hacia lo oriental bajo la tutela del modisto Poiret. En 1912 estrena el **Preludio para la siesta de un fauno** con música de Debussy y **Daphnis y Cloe** de Ravel., en 1917 **Parada** de Satie con decorados de Picasso. La compañía se

disolvió en 1919 y Diaghilev murió en 1929. La segunda compañía de ballets rusos de Montecarlo la fundó René Blum en 1936, contrató a Miguel Fokin que realizó la coreografía de **Don Juan** con música de Gluck y vestuario de Mariano Andreu, amigo de juventud de Néstor.

(32).- **La gacetilla**. Madrid 20 de abril de 1915.

(33).- Fernando Izquierdo: «En Lara. Hablando con Martínez Sierra». **La Patria** Madrid, 14 de abril de 1915. Rafael Benedito: «En Lara. El amor brujo. Hablando con Falla». **La Patria**. Madrid 15 de abril de 1915.

(34).- «Monte Cristo»: «Los trajes de la Imperio en **El amor brujo**». **El imparcial**. Madrid 18 de abril de 1915.

(35).- El Gnomo: «El último bombón de la bombonera. Pastora, Néstor y **El amor brujo**». **Gacetas** de Madrid. Madrid 20 de abril de 1915. Tomás Borrás: «El amor brujo. Falla, la Pastora, Néstor, Martínez Sierra». **La Tribuna**. Madrid 16 de abril de 1915.

(36).- Manuel Abril: «Estreno de **El amor brujo** gitanería en un acto y dos cuadros hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorados de Néstor de la Torre». **La Patria**. Madrid, 20 de abril de 1915.

(37).- André Leroi-Gourhan: **Prehistoria del Arte Occidental**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1968.

(38).- Suzanne Demarquez: **Manuel de Falla**. Editorial Labor. Barcelona 1968. P;ags 84-85. Antonina Rodrigo «Antonia Mercé Argentina». **Cuadernos hispanoamericanos** n° 484. 1990.

(39).- Tomás Borrás: «**El amor brujo**. Falla, La Pastora, Néstor, Martínez Sierra». **La Tribuna**. Madrid, 16 de abril de 1915. Rafael Benedito: «Teatro Lara. Estreno de **El Amor Brujo**. El libro y la música». **La Patria**, Madrid, 16 de abril de 1915. Ignotus: «Estrenos: **El amor brujo**». **La correspondencia de España**, Madrid, 16 de abril de 1915.

(40).- Rafael Benedito: «Teatro Lara. Estreno de **El Amor brujo**. El libro y la música». **La Patria**. Madrid 16 de abril de 1915.

(41).- María Kousnezoff nació de Odessa (Rusia). Fue una artista bastante completa pues reunía las cualidades de mezzosoprano y bailarina. Debutó en 1909 en el Teatro del Conservatorio Imperial. Formó parte del elenco de la compañía de ballets rusos de Diaghilev interviniendo en dos de sus estrenos: **Sherezade** de Rimsky-Korsakov en 1910 compartiendo el estrellato con Fokine y **La leyenda de José** de Richard Strauss en el que debutó Leónidas Miasin en la Opera de París en 1918. Entre sus éxitos operísticos hemos de destacar los estrenos de **La leyenda de Kiltaj** de Rimsky-Korsakov y **Cleopatra** de Massenet; así como sus interpretaciones de **Manon Lescaut**, **Thais**, **Salomé**, **Romeo** y **Julieta**, **Tosca** y

Fausto. En la década de los años veinte creó su propia compañía de ópera rusa.

(42).- Herman Devries: «Kousnezoff has triumph at concert». **Chicago Evening American.** Chicago 28 de febrero de 1916.

(43).- Monte-Cristo: «María Kousnezoff en sus danzas españolas». **El Imparcial** Madrid 26 de noviembre de 1915.

(44).- Anécdota relatada por Lola de la Torre, hija del barítono. Respecto a Javier Pérez Rojas véase: «**Art deco en España**». Cátedra. Madrid 1990. Pág. 261/262.

(45).- Vid. Catálogo de la exposición **El sombrero de tres picos**. Fundación March. Madrid 1993.

(46).- Adolf Bolm (San Petesburgo 1884-Nueva York 1951). Bailarín y coreógrafo ruso. Hijo de un músico estudió en la Escuela del Teatro Imperial donde se distinguió. Deseoso de ampliar su cultura artística visitó Alemania, Francia e Italia. En 1908-1909 emprendió una gira con Ana Pavlova y en Berlín entabló conversaciones con Diaghilev quien le contrató en el acto y con el que trabajó hasta 1916. En 1914 creó para Montecarlo la ópera ballet **Las fiesta de Hebe** con música de Rameau. Durante la estancia de la compañía de Diaghilev en EE.UU. sufrió un accidente y decidió continuar en Norteamérica creando su propia compañía. Poco después fue nombrado maestro de ballet de la Opera Metropolitana de Nueva York para la cual realizó **Petruchka** y **El gallo de oro** de Strawinsky en 1919. Tras haber sido el innovador de los números bailados que se daban en las salas cinematográficas, actuó en las primeras películas de danza sincronizadas con música de orquesta con la **Danza macabra** de Saint-Saëns. Para la Opera de Chicago creó en 1924 y en 1927 una serie de ballets sobre partituras de compositores de vanguardia: **Pierrot lunaire** de Schöenberg, **La mandrágora** de Szmonovsky, **Parnasse á Montmartre** de Satie, **La tragedia del violoncelo** de Taussmann y **Chrismans carol** de Williams. Hemos de mencionar sus tres ballets para San Francisco con música de Bach y la primera versión de **Apolo Musageta** de Strawinsky. También trabajó para el Teatro Colón de Buenos Aires. Vinculado con el Ballet Théâtre de 1940 a 1945, se estableció después en Hollywood, donde ya había dirigido la coreografía de varias películas. fue el intérprete sin par del jefe de guerreros polovtsianos del **Príncipe Igor** de Borodin en la representación inaugural del Ballet ruso de Diaghilev en París en mayo de 1909. El renombre de Bolm oscurecía entonces al del propio Nijinsky. Asumía por lo general los mismos cargos que Fokin aunque se encargaba también de papeles de mimo (Hilarion en **Giselle**, el rey de **Sherezade**). La obra de Bolm revistió importancia capital para el desarrollo del ballet en los EE.UU.

(47).- Villar: «Teatro Real. Las danzas rusas». **La Esfera.** n.º 127, 1916.

(48).- R. Villary: «Las pantomimas rusas». **La Esfera,** Año III, n'130. Madrid, 24 de junio 1916.

(49).- Juan Aguilera Sastre: **Introducción a la vida y obra de Cipriano Rivas Cherif**. Tesis de Licenciatura. Zaragoza. 1983. Inédita.

(50).- Antonia Mercé Luque, «La Argentina». (Buenos Aires 1890-Bayona 1936). Nace en Buenos Aires durante una gira artística de sus padres, maestros de danza del Teatro Real de Madrid, con los que pasó su infancia en España y aprendió las primeras lecciones de coreografía, debutando a los nueve años de edad. De 1905 a 1911 actúa como cupletista y bailarina en cinematógrafos y teatros de variedades: también en varias salas de París entre ellas el Jardín de París y el Molino Rojo. Cada vez más se adentra en la música española. En 1911 realiza su primera gira europea con sus coreografías de bailes populares. Actuó en el teatro Palace de Londres, en el Olympia de París, en el Bellas Artes de Montecarlo, en el Alhambra de Londres... En Moscú le sorprende la Guerra Mundial, llega a España tras haber sido detenida varias veces. En 1915 realiza su primera gira por Sudamérica (Argentina, Chile, Perú, Uruguay). En 1916 debuta en Nueva York e inicia una gira por los EE.UU. Las giras nacionales e internacionales se suceden interrumpidamente a lo largo de toda su vida. Pronto abandonó la rígida disciplina académica para forjar un baile típico y personal. Autodidacta de gran temperamento estudió a fondo el arte popular y combina sus coreografías con pasos olvidados y giros caídos en desuso. En 1924 conoce al que será su empresario Arnold Meckel. En 1925 con motivo de la Exposición Universal de Artes Decorativas en París estrenaba la nueva versión coreográfica de **El amor brujo** con texto revisado de Martínez Sierra y decorados de Bacarissas dirigida por el propio compositor. En 1926 realiza sus primeros recitales de danza en solitario acompañada al piano por Carmen Pérez. En 1927 forma la primera compañía de ballets españoles que apuesta por una vanguardia de la danza española con nuevos compositores y escenógrafos presentándose en Alemania, Bélgica, Italia y Francia (1928) llevando en programa los siguientes ballets: **Fandango de Candil** con música de Gustavo Durán, **El contrabanista** de Esplá, **La juerga** de Bautista, **Sonatina** de Halffter y **Kinekombó** de Ponce. En 1928 se presenta en la Opera Cómica de París al que seguirán el teatro de La Moneda de Bruselas, Amberes, Amsterdam, La Haya, Oslo y Lieja. Hace una gira alrededor del mundo con sus recitales de danza. En 1929 estrena en la Opera Cómica de París el ballet **Triana** sobre la **Iberia** de Albéniz orquestada por Arbós y en el teatro Marigny **Juerga**. En 1931 el presidente de la República Española le concede el Lazo de Isabel la Católica. En 1934 presenta por primera vez en España una de sus producciones coreográficas **El amor brujo**. Fue, en definitiva, una de las principales artífices que contribuyó a elevar el baile español a su más alta categoría hasta el punto de, en 1936, proponer junto con Max Aub al presidente de la República la creación e la Escuela Nacional de Danza, dentro del Teatro Nacional. Se encumbró con sus estilizaciones a la altura de Ana Pavlova e Isadora Duncan.

(51).- La investigadora Saro Alemán piensa que el personaje central es la musa Euterpe, pero el atributo de ésta es una flauta y no la lira, atributo de Apolo que viene reforzado por el sol situado a las espaldas del dios. Vid: Saro Alemán: **Néstor un pintor Atlántico**. Edit. Labris. Santa Cruz de Tenerife 1987.

(52).- Para más detalle consúltense mis obras: **Néstor vida y arte** Caja Insular de Ahorros. Las Palmas de Gran Canaria. 1987 y **Néstor** Biblioteca de Artistas Canarios de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife 1991.

(53).- Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria 1898). Cursó estudios secundarios y de ingeniería en Gran Bretaña y de Derecho en Sevilla. Fue lector de español en Cambridge (1920). Hacia 1930 se trasladó a París y dirigió varias películas para la Paramount. Premio Nacional de Literatura en 1924. El teatro ha sido su principal actividad: **Un héroe contemporáneo** (1926), **Paso a nivel** (1930), **Tic-Tac** (1930), **Tren de la madrugada** (1940), **El río que nace en junio** (1950).

(54).- Antonio Gallego Madrid: **Falla y El amor brujo**. Alianza Editorial, Madrid 1990. Pág 235.

(55).- Cartas en colecciones particulares en Las Palmas de Gran Canaria. Recogidas en los volúmenes de documentos inéditos de mi tesis doctoral con los nº 314, 325, 327, 328.

(56).- **El fandango de Candil** fue la obra más ambiciosa de Gustavo Durán (1906-1969) quien además compuso algunas canciones sobre textos de poetas de la Generación del 27 como "Salinero" de Rafael Alberti. Quizás su labor más importante en el terreno de la música fue la recopilación de canciones populares que sobrepasó los límites cronológicos de su creatividad como compositor. Gozó de la alta estima de Miguel Benítez Inglott, una de las personalidades musicales más cultas que ha dado Canarias. También el compositor Joaquín Turina en el **Courrière musical** de 1926 lo destaca entre los compositores jóvenes españoles junto a Ernesto Halffter, Salazar y Montecón. Estudió en la Residencia de Estudiantes donde conoció a Néstor en 1922 que será el puntal de su vida durante doce años. En 1928 ambos marchan a París hasta que en 1934 se distancian por presiones familiares. Gustavo se entrega a la política y Néstor se queda algunos años en Gran Canaria ocupado en la campaña del tipismo. Durante la guerra civil Gustavo será un activo combatiente republicano exilándose al término de la misma. Se casó en Londres, donde viven sus dos hijas. Está enterrado en Alores (Creta). Para mayor información véase mi artículo: «Gustavo Durán» (1906-1969): preludio inconcluso de la Generación musical de la República. Apuntes para una biografía. **Revista de Musicología**. Vol. IX, nº 2. Madrid 1986. Págs 511 a 542.

(57).- Pedro Almeida Cabrera. **Néstor: vida y arte**. Documentos nº 334.

(58).- Programa de mano de la Volksoper de Hamburgo, 1927.

(59).- Francis Miomandre: «Après les Ballets Russes, les Ballets Spagnols». **Femina**. París. Diciembre 1927.

(60).- Tomás Marco: **Historia de la música española**. Siglo XX. Alianza Editorial. Madrid 1983. Emilio Cásares Rodicio. **Música y músicos de la Generación del 27**. Ministerio de Cultura. Madrid 1986. (Homenaje a Lorca).

(61).- Rafael Santos Torroella: **Néstor**. Espasa Calpe. Barcelona 1978. Pág 119. Saro Alemán: **Néstor: un pintor Atlántico**. Editorial Labris. Santa Cruz de Tenerife 1987. Págs. 79 y 89.

(62).- Pedro Almeida. Op. cit. Documentos nº 356.

(63).- Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Fue profesor de violín en el Conservatorio de Madrid y director de la Orquesta Sinfónica al frente de la cual desempeñó una meritoria labor de campaña y promoción de la música en España. Es autor de varias obras musicales: **Bolero**, **Seguidillas gitanas**, la zarzuela **Viaje al centro de la Tierra** y la orquestación de la **Suite Iberia** de Albéniz bajo el título de **Triana**.

(64).- Pedro Almeida Cabrera Documentos nº 359.

(65).- Idem nº 366.

(66).- Anónimo: «Mme Argentina á Opera Comique». **Chantecler**. París, septiembre 1928.

(67).- Op. Cit. Doc. 383.

(68).- Idem Doc. 396.

(69).- Vid. Pedro Almeida Cabrera: **Néstor: Tipismo y Regionalismo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria. 1993.

(70).- Joseph Gregor y René Fülöp-Miller: **Das russische Theater**. Leipzig 1928.

(71).- En **Excelsior**. París 21 de mayo de 1929.

(72).- Gustave Bret: Théâtre. **Intransigent**. París 29 de mayo 1929.

(73).- Jane Catulle. **La Presse**. París, 21 de mayo de 1929.

(74).- Dominique Sadet. **L'action française**. París 31 de mayo 1929.

(75).- Jacques Marteux. **Les Journals des Débats**. París 29 de mayo de 1929.

(76).- André Levinsohn. **Comoedia**. París. Junio 1929.

(77).- Charles de Saint Cyr: «Les ballets de L'Argentina á l'Òpera Comique». **La Semaine à Paris**. 31 de mayo al 7 de junio de 1929.

(78).- En 1939 hay un intento de resucitar los ballets o bailetes españoles por parte de Gustavo Pittaluga y Cipriano Rivas Cherif. En una carta de éste último al primero le hace el planteamiento del nombre de la compañía, de la creación, de contar con doce ballets y la cantidad de espectáculos que se podrían dar combinándolos; también habla de persuadir a Falla del que se había distanciado. Las piezas a representar serían: **La romería de los cornudos**, de Pittaluga; **El fandango de Candil** de Durán; **El con-**

trabandista, de Esplá; **Cartel de Feria**, de Bacarisse; **Iberia**, de Albéniz; **Danzas**, de Granados; **Don Lindo de Almería**, **El baile del caballero de Olmedo**, **El Loro** de Pittaluga, susceptible de ser convertido en comedia bailable con cuplés (para el que Néstor había diseñado un decorado)... «Veo también en esa calidad de divertissements una Fiesta de la Jota, una suite de Danzas Vascas; una Gran Sardana de sardanas; una Danza prima asturiana arcaica, una Charrada de Salamanca... Si cuaja lo de Ballets o Escuela Argentina puede hacer una suite homenaje o Tombeau de Argentina... Varias veces he pensado en una revista coreográfica Madrid... tampoco quiero morirme sin hacer una ópera flamenca...» **La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca**. Ministerio de Cultura. Madrid 1986.

(79).- Serge Lifar: **La Danza**. Labor. Barcelona 1973. Pág. 42.

(80).- Anita Delgado. Nació en Málaga en 1892. Trabajaba con una hermana como bailarina en el Kursaal de Madrid bajo el nombre de Las Camelias. En dicho local se enamoró de ella el marajá de Kapurthala cuando se la presentó Valle-Inclán con motivo de su estancia en Madrid para la boda de Alfonso XIII (1906). La hizo su esposa en 1908, durante este tiempo la correspondencia de amor que Anita firmaba la escribía Valle-Inclán. En 1915 publicó sus **Memorias**. Tuvo un hijo que murió soltero. Su marido, de educación europea, no la sometió a las costumbres de una esposa india, gozó de gran libertad. Sus aficiones en la India, además de viajar –que también lo hizo muchas veces a Europa– fueron pintar acuarelas, cazar tigres, jugar al golf,... Murió en Madrid en 1962.

Catalina Bárcena.- Nació en Cienfuegos (Cuba) a finales del siglo XIX de familia santanderina. Durante la guerra de la Independencia de la isla su familia regresó a España y Catalina ingresó en un colegio de monjas. Con su hermana Luisa figuró en la Sociedad de Aficionados “El Teatro” donde debutó en enero de 1904 en el papel de *Inés* de **El Alcalde de Zalamea** Hizo después con el mismo grupo **La moza de Cántaro**. En la temporada 1909-10 ingresa en la compañía de María Guerrero, sustituye a Nieves Suárez. Su primer éxito viene con **Las Hijas del Cid** de Marquina. Contrae matrimonio con el actor Ricardo Vargas. En 1911 pasa al Teatro de Lara con **La losa de los sueños, Puebla de las mujeres, Amanecer**. En 1916 tras una gira con Enrique Borrás debuta en la Compañía de Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava con **El reino de Dios**. En 1927 hizo su tournée por América, participó en Hollywood. Regresó a España en 1947 formó compañía e hizo su reaparición con **El corazón ciego** de Martínez Sierra. Estrenó en el Infanta Isabel **Paño de lágrimas** de Pemán. En sus últimos años repuso sus grandes éxitos **Pigmalión** de Bernard Shaw, **Canción de cuna** de Martínez Sierra y **La chica del gato** de Arniches.

(81).- Pedro Almeida. Op. cit. Doc. nº 408.

(82).- Cécile Sorel (Celine Seure) nació en París en 1875. Fue discípula de Delaunay. Trabajó en los teatros más importantes de París: “Varietes, Vaudeville, Gymnase, Odeón y Comoedie Française”. Está llamada a ocupar uno de los primeros lugares del arte dramático contemporáneo. Los papeles que más

la encumbraron en sus comienzos fueron los de coqueta siendo una muestra excelente de ello la Clorinda de **El Aventurero**. Más tarde alcanzó ruidosos éxitos en el papel de enamorada. Sus viajes a Italia le dieron no sólo una cultura escénica sino artística convirtiéndola en orientadora de sus indumentarias que imponía a sus modistos, era una reina de la elegancia y de la moda. En España trabajó en Madrid en 1911 y en 1926, el rey le concedió una medalla. En 1935 se presentó en el teatro ABC de París como cantante en el musical **Madame du Barry** luciendo trajes diseñados por el celeberrimo Erté.

(83).- Erté. (Pseudónimo creado con los nombres en francés de las iniciales R.T.) Romain de Tirtof nació en San Petesburgo en 1892. En 1912 se trasladó a París donde empezó a firmar con el nombre que le ha hecho famoso, aquí trabajó como dibujante para el modista Paul Poiret. El primer trabajo lo realizó en 1913 para Mata Hari. Fue admirador de Léo Bakst. Sus ilustraciones y diseños se hicieron célebres a través de la revista **Hapers Bazar** con la que se identifica. Creó espectaculares escenarios y vestidos para el Folies Bergeres, Brodway, Hollywood y grandes teatros de ópera de todo el mundo. A lo largo de su larga y brillante carrera tuvo como clientes a Mata Hari, William Ramdolph Hearst, Serge Diaghilev, Lillian Gish y Anna Pavlova. Realizó trajes de escena para Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Ganna Walska, Gaby Deslyz, María Kousnezoff. Sus más célebres creaciones teatrales fueron para el Folies Bergeres: **Fondos del Mar** (1919), **Cuento hindú** (1922), **Aladín** (1929). **El Oriente maravilloso** (Teatro Fémina 1917), **Heroínas** (Teatro Calderón, Barcelona 1945). **Mannon** (1919, 1920), **Martha** (1926), **Faust** (1920), **Rigoletto** (1922), Lucrecia Boris en **Peleas y Melisenda** (1927), Maria Kousnezoff en **La Traviata** (1923) o sus producciones de **Capriccio** (Opera Cómica de París 1957), **La Traviata** (1935) o **El caballero de la rosa** (Glynderbourne 1980).

(84).- Daranas: «Exito de la exposición de Néstor en París». **El Debate**. Madrid, 3 de abril 1930.

(85).- Rafael Moragas: «Pasan por Barcelona el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre y el compositor Gustavo Durán». **La Noche**. Barcelona 1 de noviembre de 1930.

(86).- Conchita Supervía y Fonollosa (Barcelona 1891- Londres 1936). Estudió canto en el conservatorio del Liceo de Barcelona. Debutó en teatro Colón de Buenos Aires con la ópera **Los amantes de Teruel** a los 14 años de edad. Después de haber completado su formación musical cantó en los principales teatros europeos y americanos. Gracias a su voz de mezzosoprano extraordinaria en el registro agudo y muy expresiva en su mirada se convirtió en la intérprete ideal de Rossini de quien resucitó varias de sus óperas, así como de **Carmen** de Bizet y canciones españolas. En 1911 cantó Querubino de **El Caballero de la rosa**. Su primera **Carmen** la cantó en su primera temporada, luego en 1916 en Chicago, en 1926 en París y en 1931 dio seis representaciones en la Opera Cómica de París con vestido diseñado por Néstor y su última en el Convent Garden de Londres en 1934. Entre 1927 y 1930 se encontraba en el punto más álgido de su carrera musical actuando en el Teatro Real de Roma, la Scala de Milán (bajo las batutas de Panizza, Toscanini y Richard Strauss en **El caballero de la rosa**), la Fenice de Venecia,

Magio Musical Florentino (1933), Teatro Real de Turín (que había inaugurado en 1925 con **La cenerentola** y **La italiana en Argel**: en esa ocasión dirigida por Martinuzzi y Tulio Serafín). Otros teatros que la vieron actuar fue el Real de Madrid, Liceo de Barcelona, Moneda de Bruselas, el de Amberes, varios de París destacando su actuación en el de los Campos Elíseos con un ciclo de Rossini (1929), en el Nacional de la Opera donde actuó con su propia compañía y en el de la Opera Cómica de París bajo la dirección de Albert Wolf donde cantó **Sansón y Dalila** de Saint-Saëns. En 1931 tenía contratos para actuar en Cannes, Montecarlo, Barcelona, París, Montreux y Laussane bajo la dirección de Anserment y también en Berlín, Niza, Lyon, Marsella e Inglaterra. Es de reseñar que el propio Richard Strauss la impone en la capital francesa para que cante su ópera **El caballero de la rosa** y le realizó unas modificaciones en **Salomé** comentándose que el propio Strauss la dirigiría en París y en otras ciudades alemanas. Murió trágicamente.

(87).- La semilla del interés por lo ruso y la moda marcada por ellos, en especial a través de los ballets de Diaghilev, desaparecidos en 1919 , vuelve a germinar en la iniciativa de María Kousnezoff en 1929 creando la Opera Privada de París en 1929 en el teatro de los Campos Elíseos, Avenida de Montaigne, que secundada por su marido Adolf Massenet reagrupó un importante elenco de artistas rusos exiliados en París después de la revolución de 1917, a ellos se une el príncipe Zereteli como director artístico y administrativo, el eminente director de orquesta Emile Cooper, un cuerpo de ballet bajo la dirección de M. Boris Romanoff, la orquesta de Walter Straram y el coro de voces, especialmente elogiado por la crítica en la cuerda masculina. A todo ello hay que agregar la adición del célebre Fokine que vino desde Nueva York para hacer los arreglos de las danzas polovtisanas de **El Príncipe Igor**, ópera de Alexander Borodín con la que inició su singladura esta nueva compañía, a la que siguieron las óperas de Rimsky Korsakov **Tsar Saltan**, **Sniegurochka (La novia de la nieve)** y **Kiteze (Leyenda de la invisible ciudad Kiteze y de la joven Fevronia)**. Para los diseños de escenografías y vestuarios se contó con los pintores rusos: C. Korovine, I. Bilibine, Príncipe A. Schervaxhidzé, A. Tcheiko- Potocka y A. Kosovine (hijo).

(88).- Grace Moore. Cantante americana (Sellico, Tenesse 1901. Copenhague 1947). Cuando niña decidió ser misionera en China. Durante sus estudios en su ciudad natal y en Washington se inició como cantante de concierto. Estudió ópera en Italia. En 1928 debutó en el Metropolitan de Nueva York en el papel de Mimí en **La Boheme**, y en la Opera Cómica de París cantando más tarde con gran éxito en Nueva York y París **Madame Butterfly** también de Puccini y **Romeo y Julieta** de Gounod. También tuvo grandes éxitos en el cine. Sus primeras películas fueron **Jenny Lind** y **New Moon** (1930) pero su **One Night of Love** (1935) fue recibida con auténtico entusiasmo. Después de este éxito estuvo muy unida como cantante al Covent Garden de Londres. Murió en un accidente aéreo cerca de Copenhague cuando iba a iniciar una serie de actuaciones por Europa. Su vida hasta que canta en el Metropolitan de Nueva York está rodada en cine **The Grace Moore Story** (1953) con Kathryn Garyson en el papel de Grace

Moore.

(89).- Pedro Almeida: **Néstor: un canario cosmopolita**. 1987.

(90).- Pedro Almeida: **Néstor: Vida y arte. Documentos**. Doc. n.º 583

(91).- Charles Trenet. Cantante de revista francés y compositor. Nació en 1913 en Narbona. Desde 1934 hizo su debut como miembro de Charles and Jonny, duo de cabaret. Tres años más tarde trabajó en el teatro de variedades ABC de París como solista y con canciones propias con gran éxito. Su popularidad fue en aumento entre los parisinos que le colocaron un lugar entre Maurice Chevalier y Edith Piaf. Una gira por Europa, Estados Unidos y Sudamérica durante la Segunda Guerra Mundial aumentó su reputación. Entre sus más célebres canciones figuran **Boum** (1938) y **La Mer** (1946).

(92).- Para ver en mayor profundidad este fenómeno consúltese mi libro: **Néstor: Tipismo y Regionalismo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria 1993.

(93).- García de Paredes: «El grandioso festival regional en el Pérez Galdós». **La Provincia**, Las Palmas de Gran Canaria 27 de diciembre de 1934.

(94).- Najul. **Hoy**, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de diciembre de 1934.

(95).- Doreste, Luis: «**La sirena varada**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 15 de julio de 1936.

(96).- «Una charla con Néstor sobre la fiesta que se celebrará en el Teatro Pérez Galdós en honor del ejército». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 3 de septiembre de 1936.

(97).- Anónimo: «La Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre colabora en la lucha antituberculosa». **Hoy**, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 1937.

(98).- **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria. Febrero de 1906.

(99).- **La Defensa**. Las Palmas de Gran Canaria, 1 de marzo de 1906.

(100).- Para mayores detalles véase: Pedro Almeida Cabrera: **Néstor: Regionalismo Tipismo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria 1993.

Bibliografía

GENERAL

Aguilera Sastre, Juan: **Introducción a la vida y obra de Cipriano Rivas Cherif**. Tesis de Licenciatura. Zaragoza. Enero 1983 (Inédita).

Anónimo: «Néstor de la Torre». **España**. Las Palmas de Gran Canaria, 25 de septiembre de 1900.

Anónimo: «El amor brujo». **Litoral**. 2ª edición (sin fecha). Homenaje a Manuel de Falla.

Anónimo: **Bakst**. Academy Editions. Londres 1980, 2ª edición

Arizmendi Amiel, María Elena: «El ejemplo de Antonia Mercé». **Homenaje en su centenario. Antonia Mercé La Argentina**. Ministerio de Cultura. Madrid 1990.

Arnau, Carlo; C/Gómez, C.N.: **Genios de la música española**. Madrid 1981.

Borrull, Trini: "Cincuenta años de la muerte de Antonia Mercé «La Argentina»". **La Provincia**. Las Palmas de Gran Canaria. 10 de agosto de 1986.

Casares, Rodicio: "Adolfo Salazar y el grupo de la Generación de la República". **Cuadernos de Música**, nº 1 Madrid (1982).

Cassou, Jean: **Lexikon des Symbolismus**. Edit. Bernd von Notteck. Darmstadt (sin fecha).

Demarques, Suzanne: **Manuel de Falla**. Editorial Labor. Barcelona 1968.

Díaz Agero, Mazani; Pérez de Ayala, Juan: **Manuel de Falla**. Poesía, Ministerio de Cultura. Madrid 1993. Exposición en el Instituto Cervantes. París. 1993

Estorick, Salomé: **Erté's. Theatrical Costumes in full color**. Dover Publicación. Nueva York 1979.

Fontbona, Francesc: "Tórtola Valencia en su mundo artístico. Una aproximación al arte frívolo. **Tórtola Valencia y José de Zamora**. Centro de Exposiciones Teatro Albéniz. Madrid 1988.

García de Busto, José Luis: "Fichas biográficas de los compositores de esta generación. Compositores de la República". Número monográfico de **Cuadernos de Música**. Año I nº 1 Madrid (1982).

Gasser, Manuel: **München um 1900**. Hallwag Verlag. Berna 1977.

Gómez de la Serna, Ramón: **La sagrada cripta del Pombo**. Imprenta Hernández y Galo Sáez. Madrid (1918).

- Gregor, Joseph; Fülöp Miller, René: **Das russische Theater**. Amalthea Verlag. Leipzig. 1928.
- Hütlimann, Martin: «Wie schön ist die Prinzessin Salome Heut'nacht» **Du**, n° 8. Zurich 1981.
- Huyghé, René: **El arte y el mundo moderno**. Editorial Planeta 1971.
- Iglesias, Antonio: **Oscar Esplá**. Dirección General de Bellas Artes, 1973.
- K.T. «Spanischer Tanz.» **Münchener Neueste Nachrichten**. Munich 7 diciembre 1927.
- Klein, Dan: **Art Deco**. E.V. Verlag. Wiesbaden 1974.
- Levinsohn, André: **Leo Bakst**. Verlag Ernst Wasmuth. Berlín 1922.
- Lifar, Sergio: **La danza**. Editorial Labor, Barcelona 1973.
- Luján, Néstor: **La belle époque**. Editorial Bruguera. Barcelona 1977.
- Luján, Néstor: «Los ballets rusos a los cincuenta años de la muerte de Diaghilev». **Historia y vida**. n° 134. Barcelona 1979.
- Luján, Néstor: «Album de los ballets rusos». **Historia y vida**, n° 134. Madrid 1979.
- Luján, Néstor: «Diaghilev y sus ballets rusos. **Historia y vida**. 1989.
- Luján, Néstor: «Antonia Mercé La Argentina». **Historia y Vida** n° extra 53. Barcelona 1989.
- Maenz, P.: **Art-Déco. 1920-1940**. Gustavo Gili. Barcelona 1976.
- Manzani Díez, A.; Fernández de Ayala, J.:» «Manuel de Falla. Musicien» **Revista Poesía** n° 36. Ministerio de Cultura Madrid. 1992.
- Marco, Tomás: **Historia de la música española 6. Siglo XX**. Alianza Editorial. Madrid 1983.
- Marco, Tomás: **Páginas de la historia del ballet ruso y soviético**. Fundación Banco Exterior. Madrid 1985.
- Masini, Lara-Vinca: **Art Nouveau**. Aldo Martello-Giunti Editore. Florencia 1978.
- Peláez, Andrés: «Carmen Tórtola Valencia». **Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José de Zamora**. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura. 1988.
- Persia, Jorge: «Manuel de Falla: Diálogos con la cultura el siglo XX». **Boletín de la Fundación Archivo Manuel Falla**. Año 1 n°1 Granada. Marzo 1991.
- Rivas Cherif, Cipriano: «Los amigos de Velle Inclán (Segunda carta abierta sobre el Teatro Nuevo)». **España** n° 278. Madrid 28 de agosto 1920.

- Rivas Cherif, Cipriano: «Los bailetes de La Argentina». **Hamburger Bühne** 1927.
- Rico, Mercedes: «España recupera a la Argetina. Revalorización de la bailarina Antonia Mercé. **El País**, Madrid 10 de noviembre 1990.
- Rodrigo. Antonina: La Argentina en Barcelona». **Homenaje en su centenario. Antonia Mercé La Argentina 1890-1990**. Ministerio de Cultura. Madrid 1990.
- Ruiz Tarazona, Andrés: «Diaghilev». **Cuadernos de Cultura**, Año II nº 17. Madrid octubre 1979.
- Salas, Roger: «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé». **Homenaje en el Centenario. Antonia Mercé 1880-1990**. Ministerio de Cultura. Madrid 1990.
- Salazar, Adolfo: **La danza y el ballet**. Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión. México 1964.
- Sanved, K.B.: **The World of Music**. The Wavekley Boch Company Ltd. London 1954.
- Shed, Richard: **Ballets russes**. The Ellfleet Press Secaucus. New Yersey. 1989.
- Sopeña, Federico: **Correspondencia entre Falla y Zuloaga**. Ayuntamiento de Granada 1982.
- Spencer, Charles: **Erté**, Clarkson N. Potter. Inc. Publisher. Nueva York (1970). 2ª Edición 1981.
- Torbado, Jesús; Iñigo, José María: **Enciclopedia de la música Pop**. Madrid 1973.
- Valverde, Salvador: «La Argentina y sus castañuelas» de la revista **Ballet**, reproducido en **Homenaje en su centenario. Antonia Mercé La Argentina 1890-1990**.
- Varios autores: **Dictionnaire du Ballet Moderne**. Versión castellana. Edit. Kapeluz. Buenos Aires 1968 (París Fernand Hazan 1957).
- Varios autores: **La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca**. Ministerio de Cultura. Madrid 1986.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

- Abril, Manuel: «Estreno de **El amor brujo**. Gitanería en un acto y dos cuadros, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre». **La Patria**. Madrid, abril 1915.
- Alemán, Saro: **Néstor. Un pintor atlántico**. Editorial Labris. Santa Cruz de Tenerife. 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: «Néstor». **El Eco de Canarias**. Las Palmas de Gran Canaria, 25 de mayo de 1975.

Almeida Cabrera, Pedro: **Museo Néstor (Catálogo)**. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural. Madrid 1976.

Almeida Cabrera, Pedro: «Gustavo Durán: Preludio inconcluso de la Generación Musical de la República. Apuntes para una biografía». **Revista de Musicología** Vol IX, nº 2. Madrid 1986.

Almeida Cabrera, Pedro: «Néstor y el Tipismo». **Aguayro** nº 169. Las Palmas de Gran Canaria. Enero-Febrero 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: «Néstor y el carnaval». **Canarias7**. Las Palmas de Gran Canaria, 1 de febrero de 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: «Breve noticia histórica y estilística del Don Giovanni de Néstor». Programa **XX Festival de Opera**. Las Palmas de Gran Canaria 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: **Néstor: Fotos y documentos. Catálogo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria abril-junio 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: **Néstor (1887-1938). Un canario cosmopolita**. Real Sociedad Económica. Las Palmas de Gran Canaria. Madrid 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: «La Verbena de la Paloma y Néstor». Programa **La Verbena de La Paloma**. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria. 1987.

Almeida Cabrera, Pedro: **Guía breve del Museo Néstor**. Consejo Municipal de Cultura. Ayuntamiento. Las Palmas de Gran Canaria 1988.

Almeida Cabrera, Pedro. **El Museo Néstor. Catálogo**. Gobierno de Canarias /Cabildo Insular Madrid 1988.

Almeida Cabrera, Pedro: «Antonia Mercé y Néstor: Apuntes epistolares para los ballets españoles». **Homenaje en su centenario. Antonia Mercé**. Ministerio de Cultura. Madrid 1990.

Almeida Cabrera, Pedro: **Néstor**. Biblioteca de Artistas Canarios. Gobiernos de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife 1991.

Almeida Cabrera, Pedro: «Apuntes para el carnaval. Néstor: el pintor». **Diario de Avisos**. Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero 1992.

Almeida Cabrera, Pedro. **Néstor: Tipismo y Regionalismo**. Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria 1993.

Anónimo: «Las carrozas». **El Telégrafo**. Las Palmas de Gran Canaria, 1 de mayo de 1901.

Anónimo: «La carroza». **Diario de Las Palmas**. Las Palmas de Gran Canaria, 1 de mayo de 1901.

Anónimo: «El baile de las mariposas». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 20 de febrero 1906.

Anónimo: «Fiesta de carnaval. El Baile de El Recreo». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria 1 de marzo de 1906.

Anónimo: «Baile en el Recreo». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 20 de enero 1907.

Anónimo: «En el Pérez Galdós. El baile del sábado». **La Defensa**. Las Palmas de Gran Canaria 21 de enero de 1907.

Anónimo: «Recuerdo de el baile de las rosas». **La Ciudad**. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de enero de 1907.

Anónimo: «El estreno de esta noche». **La Ciudad**. Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1907.

Anónimo: «Velada artística». **El Día**. Las Palmas de Gran Canaria, 27 de octubre de 1907.

Anónimo: «Fiestas de la poesía. Los Juegos Florales». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria 26 de junio 1910.

Anónimo: «Espectáculos. Pérez Galdós. Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 12 de noviembre de 1912.

Anónimo: «Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 15 de noviembre 1912.

Anónimo: «Espectáculos. Pérez Galdós». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 20 de noviembre 1912.

Anónimo: «Velada Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 24 de noviembre 1912.

Anónimo: «La velada de los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 26 de noviembre 1912.

Anónimo: «Los Doce. Una función notable». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre 1912.

Anónimo: «Nuestras sociedades. Los Doce». **La Provincia**, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de noviembre 1912.

Anónimo: «La velada de los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 2 de diciembre

1912.

Anónimo: «Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 9 de julio 1913.

Anónimo: «La velada de los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 19 de julio de 1913.

Anónimo: «Los Doce». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de julio 1913.

Anónimo: «Homenaje a Benavente. Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de julio 1913.

Anónimo: «Sacrificios». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de julio 1913.

Anónimo: «Sacrificios». **Canarias Turista**. Las Palmas de Gran Canaria, 27 de julio 1913.

Anónimo: «Gente de otro mundo». **El otro mundo**. Madrid, 22 de febrero 1914.

Anónimo: «Temporada de Primavera. Teatro de la Zarzuela». **ABC**. Madrid, 1 de abril 1915.

Anónimo: «La inauguración del Galdós». **El Liberal**. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo de 1928.

Anónimo: «La inauguración del Teatro Pérez Galdós». **La Voz**. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo 1928.

Anónimo: «Las pinturas del teatro». **El País**. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de mayo de 1928.

Anónimo: «Les ballets espagnols de Mme. Argentina á l' Opera Comique». **Femina**. París. Junio 1929.

Anónimo: «Cine Cuyás. Las Palmas poseerá uno de los mejores cines de Europa». **El Diario de Las Palmas**. Las Palmas de Gran Canaria, 11 de febrero 1933.

Anónimo: «En Madrid. La Cabalgata de las Regiones». **La Libertad**. Madrid, 15 de abril 1934.

Anónimo: «El primer paso de reconstrucción de nuestro tipismo: Gran espectáculo regional. **Hoy**, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de diciembre 1934.

Anónimo: "El espectáculo de esta noche en el Pérez Galdós. Iniciación del resurgimiento de nuestro costumbrismo». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 21 de diciembre 1934.

Anónimo: «Sindicato de Iniciativas. Cabalgata de Reyes». **La Provincia**, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de enero 1936.

Anónimo: «La fiesta de anoche. Entre un gentío extraordinario hizo su recorrido la Cabalgata de los Reyes Magos». **El Diario de Las Palmas**. Las Palmas de Gran Canaria, 7 de enero de 1936.

Anónimo: «El decorado de **La sirena varada**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 21 y 23 de junio de 1936.

Anónimo: «**La sirena varada**. Suceso teatral de este año». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 28 de junio de 1936.

Anónimo: «Paquita Mesa, la sola mujer de **La Sirena Varada**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 25 de junio 1936.

Anónimo: «Un acontecimiento teatral. **La sirena varada**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 25 de junio 1936.

Anónimo: «Una charla con Néstor sobre la fiesta que se celebrará en el Teatro Pérez Galdós en honor del ejército». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 3 de septiembre 1936.

Anónimo: «La Sociedad de Amigos del Arte colabora en la lucha antituberculosa. Prepara para pronto un grandioso espectáculo plástico-musical». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 30 de mayo 1937.

Anónimo: «**La Verbena de la Paloma**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria. 24 agosto 1937.

Anónimo: «El éxito alcanzado por **La Verbena de la Paloma** ha sido superado en su tercera representación». **Hoy** Las Palmas de Gran Canaria 14 de octubre 1937.

Anónimo: «En la víspera de una gran **Fiesta Pascual** preparada por Néstor». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 17 de diciembre 1937.

Anónimo: «**La Fiesta Pascual** en el Pérez Galdós». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 4 de enero 1938.

Anónimo: «La cabalgata de víspera de Reyes». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 7 de enero 1938.

Armas, F. de: «**La sirena varada**». **Hoy** Las Palmas de Gran Canaria 9 de julio de 1936.

Barón de la Roca-Amadour, el: «El Baile de las Rosas». **La Ciudad**. Las Palmas de Gran Canaria 21 de enero de 1907.

Beaudu, Edouard: " Nous aurons l' an prochain á Paris une saison des ballets espagnols". **Le Intransigeant**. París, 13 de noviembre 1927.

Bethencourt Montesdeoca, José:«Néstor y el teatro. Nuestra Sixtina. Al Ayuntamiento». Las Palmas de Gran Canaria. 25 de agosto 1926. Archivo del Museo Néstor.

Bey: «Teatro Pérez Galdós. Las noches de la ópera». **La Crónica**. Las Palmas de Gran Canaria,

22 de mayo 1928.

Bie: «Die Argentina. Berliner Theater». **Berliner Börsen Courier**. Berlín 30 de noviembre 1927.

Borges, Tomás: «Falla, Pastora, Néstor, Martínez Sierra». **La Tribuna**. Madrid, 16 de abril 1915.

Borrás, Tomás: «El amor brujo. Falla, Pastora, Néstor, Martínez Sierra». **La Tribuna**. Madrid, 16 de abril 1915.

Bosch, Carlos: **Mneme. Anales de música y sensibilidad**. Espasa Calpe. Madrid 1942.

Bret, Gustave: «Théâtre». **L'Intransigeant**. París, 29 de mayo 1929.

Burger, Erich: «Die Argentina und ihr Ballet». **Berliner Tageblatt**. Berlín 30 de noviembre 1927.

Casares Rodicio, Emilio: «Música y músicos de la Generación del 27». **La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939**. Ministerio de Cultura. Madrid 1986.

Casares Rodicio, Emilio: «Correspondencia inédita de Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27». **La música en la Generación del 27**. Ministerio de Cultura. Madrid 1986.

Catulle, Jane: **La Presse**. París 29 de mayo 1929.

Daranas: «El éxito de la exposición de Néstor en París». **El Debate**. Madrid 30 de abril 1930.

Devries, Hermann: «Kousnezoff has triumph at concert». **Chicago Evening America**. Chicago 28 de febrero 1916.

Dézarnaux, Robert: «A l'Opera Comique les ballet de La Argentina». **La Liberté**. París, 29 de mayo de 1929.

Directiva, La: «Un manifiesto de la Sociedad de Amigos del Arte». **Hoy Las Palmas de Gran Canaria**. 27 de julio 1937.

Doltzler, Leonie: «Wiedersehen der Argentina». **Dresden Neuesten Nachrichten**. Dresde 27 de noviembre 1927.

Doreste, Luis: «**La sirena varada**». **Hoy Las Palmas de Gran Canaria** 15 de julio 1936.

Doreste Silva, Luis: «El concierto homenaje a Néstor de la Torre». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 24 de agosto 1934.

E.C.: «Argentina Ballet». **Hamburger Nachrichten**. Hamburgo, 24 de noviembre 1927.

Fabra: «La carroza representativa de Canarias ha sido un éxito formidable de Néstor, pues, fue,

sin duda, la mejor». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 15 de abril de 1934.

Fischer, Hans Erasmus: «La Argentina und ihr Ballet». **Berliner Lokal Auzeigen**. Berlín, 30 noviembre 1927.

G.: «La temporada de ópera». **El Defensor**. Lsa Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo 1928.

G.G.: «Argentina Ballet. Volksoper». **Hamburger Freundenblatt**. Hamburgo, 23 de noviembre 1927.

Gallego, Antonio: «**Triana** un ballet de Antonia Mercé». **Scherzo**. Junio 1989.

Gallego, Antonio: **Manuel de Falla y El amor brujo**. Alianza Editorial. Madrid 1990.

Gallego, Antonio: «**El Amor brujo, Primera versión**». Programa de Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla. Granada 1991.

Gnomo, El: «El último bombón de la bombonera. Pastora, Néstor y **El amor brujo**». **Gacetilla de Madrid**. Madrid, 20 de abril 1915.

H.J.: «**La sirena varada** de Casona en el Galdós». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 16 de marzo 1937.

Izquierdo, Fernando: «En el Lara. Hablando con Martínez Sierra». **La Patria**. Madrid, 14 de abril 1915.

L.: «**Una noche romántica**». **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria, 11 de junio de 1937.

Levinshon, André: **Comoedia**. París, junio 1929.

Lissin, Simon: «Néstor: Decoratheur de Theatre. **Beaux Arts**. París, 20 de septiembre 1935.

M.A.: «Una visita de noche al Cuyás». **El Radical**. Las Palmas de Gran Canaria, 12 de febrero 1933.

Mariemma: «Una tarde con la familia de Antonia Mercé». **Homenaje en el Centenario. Antonia Mercé 1890-1990**. Ministerio de Cultura. Madrid 1990.

Mariemma: «Recuerdos, andanzas y añoranzas de Antonia Mercé» **Homenaje...** Ministerio de Cultura. Madrid 1990.

Marteux, Jacques: «Ballets espagnols de Mme. Argentina». **Les Journals des Debats**. París, 29 de mayo 1929.

Michel, Arthur: «Spanisch Ballet. La Argentina im Berliner Theater». **Femina**. París, Diciembre 1927.

Monte-Cristo: «Los trajes de la Imperio en **El Amor brujo**». **El Imparcial**. Madrid, 18 de abril 1915.

Monte-Cristo: «María Kousnezoff en sus danzas españolas». **El Imparcial**. Madrid, 26 de noviembre de 1915.

Montojo: «Néstor». **El Duende**. Madrid, 22 de febrero 1914.

Moragas, R.: «Entrevista a Néstor. Pasan por Barcelona el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre y el compositor Gustavo Durán». **La Noche**. Barcelona, 1 de noviembre de 1930.

Moreno, Martín: «Historia del teatro insular, la etapa luminosa de Paquita Mesa». **La Provincia** Las Palmas de Gran Canaria, 19 y 23 de octubre 1982.

Moreno, Martín: «Historia del teatro insular: la memorable trayectoria de Los Doce». **La Provincia**. Las Palmas de Gran Canaria, 23 de octubre 1983.

Morote, Luis: «Un gran pintor canario: en el estudio de Néstor Martín». **La Mañana**. Las Palmas de Gran Canaria, 20 de septiembre de 1909.

Nelken, M.: «Escenografía moderna». **Los domingos literarios**. Suplemento de **El Globo**. Madrid 23 de enero 1916.

Néstor: «El traje en la escena». **Summa**. Madrid Año II, nº 9. Madrid, 15 de febrero 1916.

Nuez Caballero, Sebastián de la: **Tomás Morales: su vida, su tiempo y su obra**. Dos tomos, Santa Cruz de Tenerife 1956.

Paetow, Fernández: «El barítono Néstor de la Torre, en el 110 aniversario de su nacimiento». **Canarias 7**, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de junio 1985.

Paredes, García de: «El grandioso festival regional del Teatro Pérez Galdós. El triunfo rotundo de un artista: Néstor». **La Provincia**. Las Palmas de Gran Canaria, 27 de diciembre 1934.

Perdomo Acedo, Pedro: «Sobre las pinturas del Galdós». Las Palmas de Gran Canaria, 17 de julio de 1922. (Archivo del Museo Néstor).

Peregrino, un: «Fiesta de Navidad». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 30 de diciembre 1918.

Pérez Rojas, Javier: **Art déco en España**. Cátedra. Madrid 1990.

Pierre, José: **L'Univers Symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau**. Vid. «Le Symbolisme entre le théâtre et la musique» (págs. 232-243). Somogy. París 1991.

- Prèvest. R.: «Spanische Tanz» **Münchener Neueste Nachrichten**. Munich, 7 de diciembre 1927.
- R.: «El Galdós abre sus puertas». **La Provincia**. Las Palmas de Gran Canaria, 22 de mayo 1928.
- Rivas Cherif, Cipriano: «Los bailetes de La Argentina. Arte Popular y estilo». **ABC**. Madrid, 9 de agosto 1928.
- Rodrigo, Antonina: «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español». **Cuadernos Hispanoamericanos** n° 484. 1990.
- Roland, Manuel: «Les ballets espagnols de Mme Argentina á l'Opera Comique». **Femina**. París Junio 1929.
- Roura Parella, Juan: «La Opera de París y el teatro Pérez Galdós. Dos estilos». **El liberal**. Las Palmas de Gran Canaria, 10 de agosto 1928.
- S.S.L.: «La labor artística. La velada de Los Doce». **El Tribuno**. Las Palmas de Gran Canaria, 2 de diciembre de 1912.
- Sordet, Dominique: «Les ballets de Mademoiselle Argentina». **L'action française**. París, 31 de mayo 1929.
- Saint - Cyr, Charles de: «Les ballets de La Argentina à l'Opera Comique». **La semaine à Paris**. París, 7 de junio de 1929.
- Santos Torroella, Rafael: **Néstor**. Espasa Calpe. Barcelona 1978.
- Servet, Miguel: «Las danzas españolas de la Kousnezoff». **La Esfera** n° 122. Madrid ,29 de abril de 1916.
- Siemens Hernández, Lothar: «La creación musical en Canarias en el siglo XX». Separata de **Canarias Siglo XX**. Edirca. Las Palmas de Gran Canaria. 1983.
- Socorro Pérez, M.: **Labor de un curso**. Las Palmas de Gran Canaria 1937.
- T.,H.: «Spanien im Tanz. La Argentina und ihr Ballet in Albert Theather». **Dresdner Anzeigen**. Dresde, 27 de noviembre de 1927.
- Teddy: «Argentina quitte Paris aujourd'hui». **Le petit journal**. París, 12 de noviembre de 1927.
- Tejera Quesada, S.: «Néstor Martín». **La Ciudad**. Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 1907.
- Tejera Quesada, Santiago: «Néstor Martín, estreno de **Interior**». Las Palmas de Gran Canaria 14 de febrero 1907 (Archivo del Museo Néstor).

Varios autores: **Enciclopedia de la Música**. Espasa Calpe. Barcelona 1967.

Vela, Concha: «Aproximación a la historia de los carteles de Carnaval del Círculo de Bellas Artes». Círculo de Bellas Artes. Madrid 1985.

Víctor: «**Iberia** á l'Opera Comique de Paris». **Informaciones**. Madrid 10 de noviembre 1928.

Villar, R.: «Las pantomimas rusas». **La Esfera**. Año III nº130. Madrid, 24 de junio 1916.

Villena, Luís Antonio de: «Néstor nuevamente ahora». **Gaceta de Canarias**. Año I nº2. Santa Cruz de Tenerife 1982.

Documentos

Reunimos aquí una serie de cartas en archivos particulares de Madrid, y Las Palmas de Gran Canaria, muchas de ellas no sólo sirven para indicar el grado de relación de Néstor con algunos personajes del mundo del teatro sino cómo nos han ayudado a completar y en algunos casos rehacer la biografía de Néstor. La numeración que se sigue corresponde a un capítulo inédito de mi tesis doctoral en el que se recopilaron 678 documentos; aunque en el momento actual hemos podido conseguir algunas cartas más, acercando la cifra a los 700 documentos que esperamos un día vean su publicación total.

Documento O: «El traje en la escena». Artículo escrito por el propio pintor y publicado en la revista SUMMA. Año II, nº9. Madrid 15 de febrero de 1916.

El traje en la escena no ha tenido nunca en España la importancia de contribuir a la armonía total de un cuadro escenográfico.

Las obras se representan al público sin unidad plástica alguna; imaginaos la interpretación musical de una obra en la que, por capricho personal, cada uno eligiera la tesitura que tuviera por conveniente. Es verdaderamente inconcebible la tolerancia de un público ante las desastrosas inarmonías de forma, color, ...

¿Cómo es posible esto en un país como España, lleno de fabulosas obras de arte, con una de las

tradiciones más ricas de la tierra; un país en el cual no es posible dar un paso sin encontrarse con una bella, exquisita y fuerte manifestación de arte, que, aún inconscientemente, debiera educar y elevar el gusto de nuestro público? Es verdaderamente inexplicable, es para creer que la mayor parte del país ha perdido un sentido.

Hay casos de ridiculez inenarrable y de asombrosa ignorancia; es contado el caso que se salva de esta espantosa atrofia del gusto.

Muchas obras son estrenadas sin que haya habido ni un solo ensayo general (lo que verdaderamente es un ensayo general); y cuando se hace, nada resuelve, porque cada profesional se viste a su antojo sin contar con decorados, luces, trajes de otros personajes, escenas y momentos en que han de formar un cuadro, ni con que cada uno de los personajes es elemento esencialísimo para un conjunto, y que aparte de la importancia que pueda caberle en reparto, como figura escenográfica no tiene más valor que una comparsa.

Observad además como la actriz en España tiene la obsesión de su cara: quiere ser guapa y que su semblante no se descomponga: y por su cara (que no sabe maquillarse) descuida el total de su figura que es, en la escena, lo esencial; se preocupa, poco o mucho, no lo sé, de su «toilette», pero sólo muy rarísima vez tiene un acierto, y creo que casual; el resto es insoportable; ¡qué orientales, qué bayaderas, qué moras, qué chinitas! y si la obra es de época..., mejor es no decir nada.

Alguna vez creo que ha dirigido alguna que otra obra histórica un prestigio: creo que era arqueólogo, y muy inteligente, según oí decir. Sabrá mucho, no lo dudo, pero no posee la virtud de emocionarse y dar vida a una cosa muerta; la clasificará, la valorizará: los arqueólogos tienen espíritu de coleccionista y sus capacidades, con todo lo respetable y necesarias que yo las considero suelen solo abarcar una manifestación del arte.

Estos eruditos pueden proyectar, pero su obra es fría, inexpresiva, incolora; no llegarán nunca a conmoverse, no lograrán engañarnos. Son incapaces de exaltar y divinizar una época; no espiritualizan, no evocan anteriores vidas, no llegaron a presentarnos unas figuras como imaginamos por mil recuerdos.

En otros países, del arte plástico del teatro, se ha llegado a hacer verdaderos prodigios de belleza: hay todavía infinitas cosas por hacer; son múltiples los elementos de que pueden valerse los artistas para llegar a efectos de visiones maravillosas y yo creo que el arte de la escena es uno de los medios de expresión más ricos de nuestro siglo, en los que los artistas tienen a su disposición elementos sobrados para dar las más diversas sensaciones.

En otros países, ya sintieron la necesidad de unirse distintas manifestaciones del arte para lograr un conjunto armónico y elevar el teatro a un general espectáculo de Artes.

En España, todo, absolutamente todo lo que se refiere a la plasticidad en escena, está por hacer; no sólo el lograr una unidad armónica, que es esencialísimo, sino el gusto individual de todo artista de la escena en todas las manifestaciones del arte del teatro.

En todos los países, la mujer, parece poseer el sentido del color, en grado supremo: en España, no; no solamente incurren en disonancias y en equivocaciones de forma para sus figuras, sino en sus caras, siendo lo único que al parecer las preocupa, descomponen el formidable color y calidad de la tez de la mayor parte de nuestras artistas: la piel dorada y naranja es absolutamente cubierta de harina; las pestañas de un negro azulado, que dan luminosidad a las pupilas de nuestras morenas y cálidas mujeres, quedan mates y grises, se cargan de la harina que de sus frentes se desprende y destruye la irresistible virtud de sus miradas; los gruesos y dibujados labios de sus bocas, de un intensísimo rubí amoratado, son descompuestos por un tono rojo lacre; las nucas robustas, donde por virtud del nacimiento de sus cabellos se producen maravillas, las cubren de abrumadores rizos a tenacillas, acortando aún más lo poco esbelto de sus cuellos y dándole a sus cabezas desproporciones de muñecas deformes, sobre todo si comparamos con sus pequeñísimos y oprimidos pies.

Sé que es de una dificultad casi imposible, llegar en España a lograr unidad en artes; hablé una vez de estas cosas a quien creía y creo de una grande y general cultura en muy diversas manifestaciones del arte y al cual le preocupan mucho estas cosas de escenografía.

No había yo casi empezado a hablar, cuando fuí interrumpido y oí lo que yo jamás hubiera pensado escuchar de una persona que conceptúo de talento.

Pudo llegar a pensar, por lo que de sus palabras deduje, que la colaboración de un artista pintor era nociva para la obra literaria, y citó uno de los más formidables y simples decorados que han tenido éxito en el extranjero; decorado que, no llega a serlo en el viejo sentido, pero sí en el actual, que en nada molesta a la obra; al contrario, da en cierta y determinada escena y en su totalidad un poder enorme a la obra literaria, el poder que la obra tiene; no ha quitado nada de su esencia, no hay casi decorado ni trajes: ¿fue acaso proyectado por el autor del libro y música? No; fue un artista pintor e inteligente quien creó aquello. Hay formidables obras literarias que plásticamente sería necesario llegar a la superación total de todo trapo y papel pintado.

Hay otras que requieren excesiva «mise en scène».

Este respetabilísimo español pensó primero mal, aunque luego tuviera que rectificarse; somos así.

Crean que el pintor es un ser con ojos y manos, nada más; que no tenemos derecho a pensar ni entender de nada.

Sin embargo, en el teatro no debiera intentarse poner en escena una obra sin que un pintor que

tuviera acreditado su buen gusto en estos menesteres, dirigiera la presentación hasta en sus menores detalles.

El traje, por ejemplo, encargado casi siempre al gusto particular de cada actriz, debería confeccionarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra. Porque hay que tener en cuenta, no solamente el personaje que representa, sino además, las condiciones físicas individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, del colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación.

Los dibujos publicados con estas líneas dan una idea de lo que, a mi juicio, debe ser el traje en la escena, con arreglo a las condiciones de tiempo, asunto y lugar.

Doc. n.º 1. Carta de Néstor a su tío el barítono Néstor de la Torre, añorándole, contándole en lo que trabaja, en especial con modelo en casa de Rafael Hidalgo de Caviedes, y sus impresiones en el Liceo de Barcelona, ilustra ambas con dibujos. En el tercer párrafo el pintor se olvida de decir algo que deja inconexo parte del texto.

Círculo de Bellas Artes.

Madrid, 6 de Marzo del 903

Queridísimos tíos Néstor y Lolita: empezaré por decirles que no estoy conforme, con las primeras letras que me pone Néstor en su segunda postal, dicen así (aunque no lo mereces por no haberme escrito, ni contestado a mis cartolinas.....). Eso de que no he escrito, me parece que está acertado, pero, lo que dices sobre las cartolinas, en eso sí que tienes razón, pero no crean ustedes, que les olvido, todo el santo día les recuerdo, bien por una cosa o por otra. Al regresar del Museo creía yo encontrármelos durmiendo, y yo despertarles para ir a la mesa, lo mismo que por las noches, ¡si vieran ustedes, cuántas veces los recuerdo! Lo mismo que cuando dormía por los pies de vuestra cama, que según Lolita roncaba como un cerdo, volviéndose toro cuando me levantaba. ¿Has terminado ya la tela de araña hecha a punto de teléfono? ¿Cómo es posible comparar la vida que yo tenía el año pasado a la que tengo actualmente? Pero en fin, no hay que acobardarse, trabajar y adelante.

Estoy haciendo en el Museo del Prado una copia del Gran Greco veremos cuando la temino,

escribiré cuando la termine dando cuenta del resultado. En el Museo de Reproducciones estamos haciendo copias de estatuas, en tamaño natural, y por las tardes en casa de Don Rafael copiando del desnudo, algún cuadrito original mío, dibujos, etc., etc. Voy a ver si puedo copiar el cuadro de **Las Meninas** de Velázquez.

Estoy haciendo en casa de Don Rafael una figura del natural, que poco más o menos vendrá siendo una cosa así, la copiamos, y según dice Don Rafael, la mejor es la **Mía**. Antes que ésta hice otra en ésta forma, la hice al pastel no al óleo como la que la de las flautas o pifano o lo que sea está colocada por mí y estas otras están colocadas por los demás discípulos, según les ha ido tocando. El número 1 y el 2 están colocadas por unos hermanos, el 3 por el abogado o sea el joven de 30 y 4 años, el 4 por uno conocido ó llamado el de los bigotes. La cabeza del 3 la hice a la acuarela, la del 1 al pastel verde y blanco, la del dos también al pastel y el cuatro no lo hice. En el Museo de Reproducciones tengo entre manos la Venus de Médici en tamaño natural, la copio del museo igual no a cambiar en nada. Voy a empezar otras, pues no me quiero cansar en la misma.

Ví en Barcelona a Menotti, me gustó extraordinariamente. Te diré o dibujaré, mejor dicho el traje que se puso en «Otello» y «La Boheme». El traje de terciopelo violeta con las vueltas de las mangas y el forro raso gris perla, el casco no es como el tuyo, era del terciopelo del traje con galones dorados y en el mismo centro un broche de brillantes, las mallas, eran, una pierna listada de gris y violeta, la otra violeta con un bordado de lentejuelas y perlas. El traje de «La Boheme» muy sencillo, sin nada hermoso, pero muy bien caracterizado, y el barítono Sanmarco (me parece que es como se pronuncia) me gustó mucho con el gusto que estaba vestido, y para la caracterización de Don Critóbal Colón estaba pintado.

Voy a teminar por esta vez pidiéndoles perdón por este poquito de tardanza, ya ven ustedes que es justificado, eso no quita para que yo no deje de recordarles ni un solo día que pasa.

Reciban estrechísimos besos y abrazos del sobrino que nunca les olvida y les quiere con toda el alma.

Néstor.

Para la Lolita chica, excuso decírselo, cománsela a besos de parte de su primo que tantísimo le quiere.

Para Pepa muchos recuerdos y que pase un día con muchísimas felicidades. Pazita que quiere verlos con que ya saben ustedes. De Pepito muchos recuerdos y de Pepe ya les hablaré más extenso, lo mismo que de su señora esposa. Hasta otra.

Doc. n^o 62. Carta de la bailarina Tórtola Valencia autoinvitándose a un té en el estudio de Néstor tal

vez en estas tertulias el pintor le aconsejase sobre sus trajes para el teatro, maquillaje, ... Archivo particular. Las Palmas de G.C. Sin fechar (1915 ó 1916). Néstor tenía el estudio en la calle de Serrano.

Gran Hotel de Rusia. 34, C^a S. Jerónimo. Madrid.

Néstor. Chico:

Tengo que estar en Serrano hoy para hacer unas fotografías para un periódico. Así es que cuando termine vendré a tomar el té contigo en tu estudio. Hágame el favor de estar allí y además tener una taza de té preparado. Sí. Admiro tu arte siempre.

Tórtola.

Doc. n^o 68. Tarjeta de visita de Néstor a su amigo Matos invitando al compositor Falla a un almuerzo. No sabemos si junto con el documento n^o 69 están en relación con un posible ballet en el que el posible libretista sería Grau. Archivo Maribel Falla. Madrid. Sin fechar (1915).

Néstor. Viernes de 4 a 6. Serrano 69. Teléfono 2767.

Amigo Matos:

La Marquesa de Salamanca, el Conde de Los Llanos y La Marquesa de Villavieja desean conocer a nuestro amigo Falla. Hoy me telefonearon rogándome me acompañara Falla a almorzar con ellos el jueves próximo. Tengo que contestar hoy mismo, le agradeceré me telefonee a casa si Falla acepta.

Mil gracias y perdone la molestia.

Doc. n^o 69. Carta de Néstor a Manuel de Falla invitándole a almorzar en casa de la Marquesa de Salamanca. Archivo Maribel Falla. Madrid. Sin año. Néstor debía tener en Madrid en la calle de Serrano dos direcciones: el estudio y la casa.

Madrid, un domingo de junio (1915).

Querido amigo Falla:

Acaba de telefonarme de casa de la Marquesa de Villavieja, el Conde de Los Llanos, nos esperan esta noche después de cenar. A las 10 de la noche estoy citado con el amigo Grau y con Abril en «El Gato Negro», calle del Príncipe, que nos acompañarán. Yo sería muy dichoso lo mismo que los demás, en contarle un rato entre nosotros.

Si usted por cualquier causa no pudiera estar en «El Gato Negro» a las 10 ó 10/30, puede usted más tarde cuando pueda, ir a la casa de la Marquesa de Salamanca - calle de Ventura Rodrigo 3.

Hágame usted lo posible se lo agradecería infinitamente su affmo. y verdadero amigo.

Néstor.

Serrano 82.

Doc. n.º 94. Postal del bailarín ruso Bolm informándole que ha comprado la revista «La Esfera», en la que aparece un retrato y un artículo sobre él y los ballets rusos. El artículo es de Villar y el aguafuerte de Troy Kinney (Año III, n.º 130. 24 de junio 1916). Archivo del Museo Néstor.

«Sevilla. Alcázar» Monsieur Néstor. Serrano 82 Madrid.

Juni 25

Cher ami:

Nous nous amussons bien à Sevilla.

Et, pensons souvant a Vous. Hier nous avons acheté «L'Esfera» et avons vu le portrait de B. article. Merci. Nous serons à Madrid mercredi. Amitiés.

Les Bolms.

Doc. n.º 95. Postal del bailarín Bolm de la que parece desprenderse una posible colaboración. Bolm ya había hecho la gira por América con los ballets de Diaghilev que a su paso por España y Portugal pasan por momentos difíciles. Bolm regresó en 1916 a los Estados Unidos para fundar el ballet íntimo; posiblemente la

solicitud de que habla se refiere a alguna colaboración de Néstor como escenógrafo. Archivo del Museo Néstor.

Zarauz. Monte Molina. Monsieur Néstor. Serrano, 82. Madrid

Cher ami Néstor:

Nous pensons à Vous dans notre charmante solitude au bord de la mer et attendons de tes bonnes nouvelles à tres bientôt.

Aussitot qu'il ait quelque chose d'interessant un sujet de notre travail je vous advertirai el la femme s'inquiete de votre traversée. Travaillez bien et pense a tes amies.

Affectuessement tous les deux

A. Bolm.

*Doc. n^o 97. Carta del compositor Oscar Esplá tratando de localizar al bailarín Bolm para enviarle el ballet **Los cíclopes de Ifach**. No sabemos si Diaghilev pensaba contar con la colaboración de Néstor a través de Bolm. Colección particular Las Palmas de G.C.*

Oscar Esplá. Alicante

Querido amigo Néstor:

Hace tiempo que deseaba escribirle para preguntarle si sabe usted algo de Bolm, a quien debo enviar el libreto del baile cuanto antes.

Estoy terminando la partitura del primer cuadro que remitiré enseguida a Diaghilev.

¿No piensa usted venir? Sería conveniente que pasara aquí unos días. Haríamos excursiones magníficas por la provincia y tomaría usted notas de este ambiente de sol.

Escríbame

Suyo

O. Esplá

Doc. n^o 103. Carta de la soprano y bailarina María Kousnezoff comentando el éxito de un traje diseñado por Néstor, seguramente es de los diseñados para **La maja**. A esta artista se la conocía por «la pantera negra». Sin fechar (1916). Archivo particular Las Palmas de G.C. La valía de escenógrafo es reconocida al pedirle que venga para estudiar la luz.

Querido Néstor:

Su traje de V. (el rojo) fué recibido con un rugido que decía «olé». Estoy muy contenta y como convenimos les espero a V.V. el viernes próximo a las 6 pero en punto porque canto por la noche.

Mañana 18 ensayo los bailes en el Real a las 9/30, venga V. para la cuestión de luces y de demás.

Muy cariñosa amiga y admiradora.

María

P.S. Recuerdo de mi marido y del microbio chico.

Doc. n^o 125. Carta de Miguel Benítez Inglott - hombre de gran formación musical entre sus obras se encuentra la pantomima **El poeta de Bagdad** con argumento de Claudio de la Torre y escenografías de Miguel Martín - Fernández de la Torre. Archivo particular, Las Palmas de Gran Canaria. (Nestorillo se refiere a Claudio de la Torre). Sobre el ballet **La esperada** no hemos podido confirmar si se realizó. Se sigue demostrando la gran capacidad de Néstor para el teatro.

Ateneo Literario y Artístico. Madrid.

Madrid 7 Abril 1918.

Querido Néstor:

4 letras, porque como no has de contestar, tampoco yo, que como tú me horrorizo de eso tan horrible que se llama la correspondencia, no quiero molestar.

¿Qué hago con el ballet? Nestorillo ha hecho otro que van a hacer chicos de aquí en el Princesa a fines de mes. Miguel ha dibujado los trajes estupendamente: no puede negar que es tu hermano. En los ensayos te echo de menos 10 veces por minuto.

¿Conoces a Apeles Mestres? ¿Quieres pedirle autorización para que Nestorillo haga un libreto de su cuento **La esperada**?

Ya ves como soy lacónico. Contesta en el mismo estilo si quieres, pero pronto.

En relación misma con la extensión de esta carta está el cariño y la admiración de este musiquillo.

Miguel

Hoy 7.

*Doc. n.º 160. Carta de Fernando Izquierdo interesándose por los decorados que Néstor está realizando para **Barba Azul** sobre una obra de Jacinto Grau a la que iba a ponerle música Arregui. Archivo particular. Las Palmas de G.C.*

Querido Néstor:

Hace mucho tiempo que estoy buscando ocasión para dedicarte cinco minutos y escribirte unos renglones que hoy por fin puedo dedicarte.

Por tu hermano Miguel a quien con gran frecuencia veo, sé y ello me agrada sobremanera que sigues trabajando como una fiera y que cada día produces algo epatante. No puedes figurarte que alegría me causan estas noticias y las enormes ganas que tengo de ver acabada la serie del mar Atlántico del que conozco varios cuadros. Si por casualidad hicieras alguna fotografía no dejes de mandarme reproducciones que serán sigilosamente guardadas con el mayor secreto y que sólo yo veré.

Tengo que comunicarte una cosa que te ha de agradar seguramente y es ello, que le he comprado a Jacinto Grau la propiedad absoluta y total del **Barba Azul**. Ahora seguramente se estrenará quitando el inconveniente de la pelmacería de su autor que no es poco. Yo por mi parte estoy en gestión muy adelantada para tomar la próxima temporada un teatro grande en Madrid para estrenarlo yo. Excuso decirte que nadie más que tú ha de hacer el decorado completo y que será preciso que me digas a cuánto crees que el total puede ascender y el importe de amigo que para mí tasarías tu trabajo. A Grau ya le he pagado la propiedad y ahora estoy en tratos con Arregui para hacer lo propio con la música. Sé que del **Barba Azul** tienes gran parte proyectado y que si lo que yo conozco es estupendo lo que no he visto sobrepasa a toda ponderación. Escíbeme a Serrano 37 lo que sobre este asunto piensas y ten presente que conmigo no trabajarás en balde pues además del sincero cariño que te tengo, yo no soy un Arturo Serrano, ni un empresario indocumentado.

Muy cariñosos recuerdos a tus hermanos y recibe un abrazo muy fuerte de tu buen amigo.

Fernando Izquierdo

Luisa te envía un cariñoso saludo.

Doc. nº 655 Carta de Herminia Peñaranda -rapsoda- encargándole unos trajes a Néstor. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Jacinto Grau. Ayala 41. Madrid

Amigo Néstor:

Ante todo perdón por lo que voy a pedirle. Convencida de su gentileza para conmigo, me tomo la libertad de molestarle, pero esto que si Vd. puede ha de hacerme nadie más que Vd. me interesa que lo haga .

Estoy preparando unos trabajos para marcharme fuera, a París primero, es algo de que creo haberle hablado alguna vez: recitados con música, y para ello necesito unos diseños de Vd. para unos trajes.

Sé que está Vd. abrumado de trabajo, sé esto es una gran molestia pero el único artista que me interesa para esto (y para otras cosas ya sabe mi admiración por Vd.) es Vd. Por lo menos dos diseños si Vd. puede: ¡como se lo voy a agradecer! Uno de gitana muy estilizado de hace dos siglos por lo menos y española y el otro es un traje para recitar los ingenuos de, que como Vd. sabe hablan de “trajes de cándidos tules” y sombreros de todo blanco porque también en la poesía se habla del color. Vuelvo a repetirle que si puede me los mande.

Yo voy unos días a Palma a dar un abrazo a mis padres, vuelvo enseguida. Trabajo en estos momentos mucho preparando todo.

Saludos a su familia y especialmente a su madre, y le estrecha la mano su amiga que le quiere.

Herminia Peñaranda

Hoy. 8 Agosto 1922

Doc. nº 194. Carta de la mezzosoprano María Kousnezoff encargándole los vestidos para la ópera Carmen de Bizet y comunicándole que se ha salvado con su familia de los bolcheviques. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Hotel San Remo
Central Park West
74 Street

4 Marzo 1923

Querido y buen amigo:

Cuanto siento no haber podido pasar unos meses en mi querida España y ver a mis amigos. Espero que dentro de un año podré volver en este país para descansar porque trabajo mucho, tengo toda mi familia que se salvó de los bolcheviks y yo déboles ayudar.

Querido amigo no he olvidado nunca de poner su nombre en todos los programas y si se reunieran todos los programas donde figura su nombre de tanto papel se asustaría el mismo Uргуosti. En este momento tengo una buena ocasión para hacerle algo más importante. Todos los directores me piden sin cesar que cante «Carmen» y así lo haré dentro de dos meses.

Le ruego que me haga cuatro dibujos lo más pronto posible. Todo su admirable talento de gran colorista debe V. poner en ellos porque aquí gusta más lo extravagante que lo sencillo. Si mis trajes van a tener éxito podrá V. ganar lo que en este momento está haciendo Leon Bakst. Yo le he hecho una publicidad enorme con mi teatro, tenía más que la mitad de mi programa hecha para él. Le mando una de las más recientes fotografías para que vea V. lo que ha envejecido la suya de Sevilla. Todos los horrores que yo he pasado en Petrogrado con los bolcheviks.

Mi querido hijo Miguel está conmigo, tiene una voz de bajo admirable y trabaja aquí el canto con un gran maestro italiano. Querido amigo, cuando Vd. me mandara los dibujos escríbame cuánto me costaría su trabajo.

Perdóneme mi español, porque aún no soy Benavente.

Le mando mis cariñosos recuerdos de su buena amiga.

María Kousnezoff

*Doc. nº 197. Carta de Martínez Sierra pidiéndole a Néstor las maquetas de **El amor brujo** de 1915. Archivo particular, Las Palmas de G.C.*

Compañía Cómico Dramática Gregorio Martínez Sierra

Madrid 9 de Marzo 1923.

Señor Don Néstor de la Torre

Presente

Querido y amirado amigo:

Con los presentes renglones, me permito recordar a V. su amable promesa relativa a las «maquettes» de EL AMOR BRUJO y le suplico que, caso de tenerlas dispuestas, me las envíe.

Por anticipado muchas gracias de su amigo y admirador.

q.e.s.m.

G. Martínez Sierra

Doc. n.º 207. Encargo de una maqueta para la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Hemos entrado en contacto con dicha entidad y desconocen la existencia de la misma. Archivo particular Las Palmas de G.C. En dicha entidad no poseen el encargo.

Hotel Romay. Alcalá 41. Madrid.

Sr. D. Néstor

Mi distinguido amigo:

Acabo de recibir el adjunto telegrama, y, en su consecuencia, tengo el gusto de hacer a Vd. el encargo de la decoración por el precio total de mil ochocientas pesetas.

Suplícole un par de renglones para tener la seguridad de que esta carta llega a sus manos. También le ruego, interese del pintor - decorador, la mejor conservación posible, del cartón que Vd. haga, pues deseáramos honrase, en su día, nuestra modesta oficina de la Filarmónica de Oviedo.

Reitérase de V. affmo. amigo.

Plácido A. Buylla

(al pie anotación de Néstor)

Mi distinguido amigo:

He recibido su atenta carta y telegrama en que me confirma el pedido de la maqueta y la realización de ésta; haré porque todo sea rápido y puedan sus representados contar pronto con ese decorado.

Doc. n.º 208. Carta relacionada con el documento 207. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Primer regimiento de reserva de Artillería. Particular

1º Junio 1923

Sr. Néstor:

Mi distinguido amigo:

Mucho le agradecería me dijese si recibió mi carta de 4 ó 5 días fecha. En el caso contrario suplico a Vd. tenga por aceptado el precio total de 1800 pesetas, por la decoración de que hemos hablado.

Siempre muy suyo affmo. amigo s.s.

q.e.s.m.

Plácido A.

*Doc. n.º 216. Carta solicitando una ilustración para un programa y los dibujos de la serie **Mujeres de España** para que sirvan de modelos para una fiesta en Londres. Archivo particular. Las Palmas de G.C.*

Centro Español de Londres 5, Cavendish Square.

London, Diciembre 1923

Querido Néstor:

Te escribo por encargo del Embajador y de Rogelio Echerre, organizador de una fiesta española que se proyecta dar en febrero en el Hotel Saboya.

Desearían que los pintores representativos de España dibujasen o acuarelasen unos programas que se subastarán en la fiesta y cuyo producto se destinará a Sociedades Benéficas.

Solamente se desea que ilustres la primera plana de una cubierta completa (4 páginas) de dimensiones aproximadas a las de «La Esfera», y dentro de la cual se colocará el programa de la fiesta. No hay necesidad de letras de ninguna clase y el tema se deja a tu elección, deseándose únicamente que sea español.

Pero en lo que estos señores me han mostrado un interés enorme es en obtener tus dibujos -que ya conocían- de trajes españoles y cuyos gastos de envío y seguro corren desde luego por cuenta de ellos. Desean que tus dibujos, que se cuidarán con esmero, sirvan de modelo a Beltrán Park (el mejor fotógrafo

de Londres) y a los demás que se ocupan de los trajes españoles que se presentarán en la fiesta, que será de altos vuelos.

Como tengo que contestar al Embajador y a los artistas que están esperando por tus dibujos para poner manos a la obra, te agradecería me contestaras inmediatamente.

Deseándote mucha suerte en 1924, te abraza tu primo que te quiere.

Juan

Doc. nº 296. Carta del escritor Ricardo Baeza pidiendo a Néstor su intervención para que haga campaña en pro de la compañía de Mimí Aguglia en la que trabaja su hermana. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Madrid 20 - 11 - XXV

Mi muy querido grande Néstor:

Dos líneas solo para no perder el Correo. Por otra parte, muy pronto le escribiré largo. Y si ya no lo he hecho, ha sido siempre aguardando esa hora ancha que se quiere, como un deber, dedicar a los amigos de veras, y que nunca llega. Usted me comprende sin duda y no necesito exculparme más. Usted debe sentir hasta que punto soy su amigo, y lo profundamente que le quiero y lo admiro, más allá de todo lo accidental. De todas maneras, espero tener muy pronto la alegría de abrazarle. Gustavo, que estuvo a verme hace poco, nos dijo llegaba usted en diciembre. ¿Es ello cierto? ¿No sufrirá demora el advenimiento? Hace tiempo que nada sé de usted directamente. Recuerdo haberle escrito desde Palma y enviado un telegrama de adhesión a no sé que homenaje (¿a usted, a Claudio, o a los dos?), telegrama que no tuvo contestación, como tampoco la tuvo el envío del número de «El Hogar» (de Buenos Aires) con mi artículo sobre usted este verano. En cambio, me parece quedó mi respuesta por parte mía a una carta de usted gentilísima. Pero, en fin, nuestra amistad no es de las que penden de esa clase de cuentas.

Estas líneas tienen por objeto rogarle vaya a ver al Teatro Circo a mi hermana (a quien ya conoce usted) que bajo el nombre de Elvira Marla, va con Mimí Aguglia. Y le agradeceré haga cuanto esté en su mano por asegurar y aguantar el éxito de esta compañía. Mimí es una gran artista, una gran amiga y una persona encantadora. Usted lo verá enseguida, y creo se alegrará de ello. En suma, interétese usted por la campaña de esta «trupe» como si fuera yo el empresario. Tengo un grandísimo interés en su éxito. Y sé cuánto puede hacer usted por ello.

Si no es pedir demasiado le ruego me ponga unas líneas diciéndome que ha recibido usted ésta

y visto a Mimí y Elisa, y cómo marchan las cosas. Y dígame que es de usted y de Claudio, al que sé (por Gustavo) viajando por Europa. Y transmita mis mejores saludos a todos los suyos que tengo el gusto de conocer. ¿Cómo está su madre? Sin conocerla la conozco y admiro a través de usted, y la estoy agradecido de ser la causa de ese afecto que se llama Néstor. Un fuerte abrazo de tu siempre fraternal devoto.

Ricardo Baeza.

No sé si le telegrafí a usted y a Don Bernardo el pésame por la muerte de Millares. Sé que en mi intención estuvo el hacerlo, pero no sé yo si lo llevé a cabo. Dígaselo a la madre de Claudio y que me perdone si no lo hice. Supe con gran retraso la muerte de Quesada. He tenido una gran pesadumbre, y supongo la de ustedes.

Mimí lleva en repertorio mi traducción de **La hija de Iorio**. Hágale comprender la conveniencia para ellos de darla a conocer a comienzos de temporada. Le escribo a vuelo de pluma. De ahí la inexpresión y la incongruencia de esta carta.

*Doc. 301. Carta de Claudio de la Torre comunicando el retraso del estreno de una obra que tal vez sea **Un hombre contemporáneo** que ocurrió en 1926. Archivo particular Las Palmas de G.C.*

Néstor amado: Aquí, en el cuarto de Gustavo, en este Viernes Santo que tanto nos recuerda el pasado. Tal día como hoy, que dicen los buenos cronistas, ya estábamos en la víspera de aquel famoso viaje a Jerez, en compañía del doctor del Campo, que tan poco lustre dio a nuestro buen nombre. Amén, de tantos y tantos otros recuerdos que depiertan estos días sevillanos.

Por ahora, en la corte, deseando tu presencia y presintiéndola ya en estos días de primavera. ¿Cuándo vendrás? Mi estreno detenido, casi aguardando tu llegada, como sin decidirse a suceder sin su mejor espectador. Con que, ven... ¿Estamos?

Un abrazo de Claudio

*Doc. 312. Carta de Cipriano Rivas Cherif que por una enfermedad pide trasladen la tertulia desde la casa de Esplá a la suya. En estos momentos se está fraguando la creación y espectáculos de Antonia Mercé «La Argentina» y Gustavo Durán aún no ha terminado su partitura de **El fandango de Candil**. Archivo particular. Las Palmas de G.C. Carta fechable en 1926. Veladamente se alude a la diferencia de estilos en el teatro por la mención que hace de Martínez Sierra.*

Viernes

Querido Néstor:

Un pequeño percance me obliga, bien a mi pesar, a quedarme en casa. El catarro que tenía estos días, había decidido anteayer mañana tomar color local, y aunque no soy asustadizo, como el refrán popular dice que «sangre por la boca ni mucha, ni poca», me fui ayer, antes del baile, a ver al médico. De este primer examen de toqueteo y rayos X no parece que se acuse nada. Pero... me ha sometido a observación rigurosa durante cuatro o cinco días; no salir de casa, andar poco incluso dentro de ella y estar en la cama lo más del día. El médico me autorizó, eso sí, para que vinieran a mi casa los que iban a ir esta tarde a casa de Esplá. Dile, pues, a Durán que se venga con la música a esta parte, y ni que decir tiene que te espero a tí también y, si no se aburre con nosotros, a Sofía.

Haz el favor de leerle esta carta a Antonia, a quien no he querido darle detalles en el recado por teléfono. Porque dada la situación delicadísima de mi padre desde hace año y medio, y de mi madre, a quien tienen que hacer una operación dentro de poco, he decidido en estos días de observación no padecer más enfermedad que mi recrudecimiento del reuma del año pasado. Precisamente ayer hizo seis años de la muerte de un hermano mío de dieciocho, y no era cosa de recordárselo, puesto que ellos hartos lo tienen en la memoria. Además que hemos quedado que los papeles de galán no me van, sino los de característico, y por lo tanto mejor represento el renqueo que el desfallecimiento de un Armando Gautier. Las Camelias ya no están de moda ¿verdad? Esa es la razón oficial de mi reuma, que os ruego comuniquéis a los amigos, para que no se alarmen demasiado y vengan a quitarle una importancia que en mi casa no tiene esto que yo espero no llegue a ser enfermedad. Todavía tengo que darle guerra a unas cuantas gentes: mi suegra, Martínez Sierra, etc, etc.

Hasta luego pues

Tuyo affmo.

Cipri

Doc. n.º 313. Carta de Antonia Mercé enviándole un retrato posiblemente con destino al figurín de «La Niña Bonita». Sin fecha (¿1926?). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

A. M.

Lunes noche

15 rue Saint Senoch

Paris

Un telegrama querido amigo recibido ahora cuando regresé a casa después de preparar las gestiones para mi tercer concierto, me obligan a marchar. Lo siento por muchas razones... usted las sabe. Tengo miedo que olvide los afectos de su amiga artista.

El retrato que le gusta, que encontré en el fondo del baúl de teatro.

Mis cariños a Sofía.

Antonia Mercé.

Doc. n.º 314. Carta de Antonia Mercé comunicando el envío de un maniquí para el estudio de sus vestidos y pidiendo consejo sobre maquillaje. Archivo particular.

A.M.

15 rue Saint Senoch

París 12 Mayo

Querido amigo:

La primera fecha de mis conciertos en Genève se ha adelantado y salgo mañana. Ya recibirá mi cartita en la que le decía que un telegrama avisándome me obligaba a salir.

Salí a regañadientes, créamelo. El no haber conversado largamente con Vd. para que sus lecciones fueran más completas y también para precisar lo que tan gentilmente me ha ofrecido, me hace estar de mal humor e intranquila.

Creo en su palabra y sobre todo en su sensibilidad artística... No me olvide, que la distancia no le enfríe.

Enseguida voy a encargarme del maniquí y se lo haré enviar. Una vez allí mi cuerpo en madera, usted sabrá lo que hacer.

Otra cosa. Pierda un ratito y escríbame con detalle lo del maquillaje. ¿Es primero el betún rosa o el blanco? y si sólo es este último para la frente, sienes y párpados, y la raya de la nariz. Explíquemelo, por Dios.

Estoy con la impresión gratísima de los momentos pasados con Vd. y la interesante Sofía. Recuérdele a ella.

Estaré de regreso aquí el 20. ¿Tendré la alegría de recibir sus noticias?

Mi admiración y afecto.

Antonia.

*Doc. nº 320. Carta de Claudio de la Torre comunicando que quizás entrene **Tic-Tac** en París. Sin fechar (¿1927?).*

Hotel Roma. Yotti C^a. Madrid.

Querido Néstor:

A la carrera y en vísperas de ausencia el lunes por la noche. Como sé lo que te alegras.

Acabo de recibir noticias de París que Lugné se propone estrenar «Tic-Tac» el 15 de junio. Esto me hace salir para el pueblo, hacia el 22 ó 23, después de unos días que he de hacer algo en Bilbao. Antes te veré. Si tienes un momento libre vente por aquí. A unas sujeciones del momento.

Te va el álbum de Begoña. Ilústralo siquiera con unas raya para poderme llevar algo a Bilbao el lunes por la noche. ¿Lo harás así?

Ya sabes cuanto te lo agradezco, con un abrazo.

Tuyo

Claudio

Tantas cosas a Sofía.

*Doc. nº 323. Carta de Claudio de la Torre comunicando el aplazamiento del estreno del **Tic-Tac** y pidiéndole consejo ante la situación creada por los decorados de Dalí. Archivo particular. Las Palmas de G.C.*

Gran Hotel Carlton. Bilbao

Junio,2 1927

Querido Néstor:

Ya sospecharías por mi silencio que había un nuevo compás de espera en lo de París. Parece ahora que lo que conviene a todos es aplazar el estreno hasta el próximo octubre. Así me lo escribe Luis. La temporada acabará antes de lo que creía Lugné y, como es natural, no es cosa de montar la obra precipitadamente para unos pocos días. De manera que vuelta a esperar, esta vez, sin embargo, con mejores esperanzas. La cosa, en cambio, se ha complicado a última hora. Te incluyo la carta inesperada de Dalí, que he recibido hace unos días. Ayer, efectivamente, recibí los bocetos. Algunos bien, otros del todo irrealizables. Pero no es esto lo delicado sino la sorpresa que me da a destiempo, cuando menos esperaba sus noticias después de decirme que no había hecho nada. Y aquí de mi confusión: ¿qué debo hacer ahora? ¿Devolvérselos, enviarlos a París? a Luis escribí diciéndole que tú pensabas acompañarme. Figúrate su alegría, aunque también su desconsuelo por no ser tan pronto como pensábamos. Me pedía que le enviase algún boceto tuyo para llevárselo a Lugné, a quien ya le había hablado. Y ahora surge Dalí, tan de improviso, y me deja sumido en la mayor de las confusiones. Lo gracioso es el tono de naturalidad de la carta, como si no me hubiese dicho que no podía hacerlos para la fecha indicada. ¡Que generación de atolondrados! De cualquier modo, ya no hay la urgencia de antes y nuestros planes han variado. Tengo tiempo por lo tanto de esperar a oír tu consejo y constestar luego a Dalí. Tu consejo debe referirse a decirme lo que tengo que contestar a éste, ya que no quisiera yo herir susceptibilidades ni despreciar nada ni a nadie, por muy justificada que estuviera en estos momentos cualquiera desconsideración por mi parte. En fin, tú me entiendes. Sólo te ruego que me escribas enseguida unas líneas para no agravar la situación con mi tardanza.

Rompe esta carta tan pronto la leas. No dejes de hacerlo. Muy, muy cariñosos recuerdos a Sofía.

Un abrazo apretado para tí de Claudio.

*Doc. n.º 325. Carta de Antonia Mercé solicitando información del boceto del decorado de **El fandango de Candil**. (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.*

A.M.

París, Junio 30

Querido amigo:

He recibido noticias de mis amigos de Barcelona, que me hablan de V. y que les dijo que la maquette del **Baile de Candil** estaba terminada.

No he recibido noticias de usted ni contestación a mis cartas y estoy inquieta pues temo que con la distancia haya perdido entusiasmo y que no se acuerde más de esta pobre ilusionada...

Además que el escenógrafo necesita ya las «maquettes» para poder entregarme todo a fines de septiembre.

Piense un poco en mi inquietud y sobre todo si usted continúa en la misma actitud, con respecto a mí.

¿Quiere contestarme?

Sé que ha salido usted con su encantadora hermana para Canarias pero como no sé su dirección allí, le envío ésta a Madrid con la esperanza que se la mandarán.

Espero su constestación con impaciencia.

Mis saludos cariñosos a su hermana.

Argentina.

Le ruego que me haga un proyecto de «affiche» para los bailettes. ¿Puedo contar con su bondad?

¿Quiere tener la bondad de decirme las señas de Durán? ¿Le dará mis recuerdos?

Cuando regrese Pérez de Ayala y haga el folletín sobre mí, ilustrado por usted. No perdono nada. ¿Sería usted tan bueno de decirle que me lo envíe? ¿Quiere también darme sus señas o si solamente puedo con seguridad escribirle a «El Sol»?

Muchas gracias.

Antonia

Doc. nº 326. Carta de Antonia Mercé recriminando a Néstor su susceptibilidad por no citarle en una entrevista. (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.

Hotel du Parc. Ville d'Avray. Prés París

Viernes 20

Querido Néstor:

Quizá es su costumbre no escribir ni contestar y pensando en eso no le guardo rencor, pero, afortunadamente que tenemos amigos comunes que nos quieren y por uno de ellos he sabido su amable resentimiento por la ausencia de precisión respecto a su generosidad, en mi «interview» en «El Herald».

Usted debe de saber que en las «Interviews» hay muchas cosas que uno no dice y en cambio se

omiten algunas en que se ha puesto interés... No creo culpable a Precioso, pero estoy plenamente convencida que cayó una línea o algo así pues hablando del desinterés de algunos, yo no podía olvidar el primero que ha tenido un gesto así para mí. ¿Cómo ha podido ni siquiera pensarlo?

Estas líneas que le sirvan de castigo por haber dudado de una amiga.

Mi afecto

Argentina

Doc. n.º 327. Carta de Antonia Mercé informando de sus actividades. Solicita de Néstor que agilice su trabajo. (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.

Querido amigo Néstor:

Ya está la máquina funcionando como vé y creo que mis amigos en lugar de enfadarse porque les escribo a máquina me lo agradecerán...

He recibido carta de Ela y Enrique y ya fue a Asuero, pero dice que del resultado nada puede decirme pues habiéndolo hecho no estando en crisis no puede saber nada. Sólo cuando pase el invierno y vea que no sufre entonces se dará cuenta.

Yo por de pronto me dejo martirizar aquí en la confinaza que me aliviará. Lo que es indiscutible que es un pretexto para reposarse aunque la cura fatiga mucho, luego no se hace nada en todo el día, salvo ir a Marlioz por mis bronquios.

Me parece mentira y... hasta tengo remordimientos.

Con Mariamna trabajamos un poco y me consuelo eligiendo músicas para próximos bailes nuevos.

Ochs que viene todos los fines de semana, me ha dicho lo bonito de sus proyectos.

Estoy encantada y impaciente de verme en mi nueva casita. Pero va para largo...

Esperaba carta suya y como no viene pues le escribo yo. No creo que me haya olvidado pero el tiempo pasa y Vd. mismo ha visto como luego la ejecución es larga para que esté bien. Envíeme pronto los dibujos para que los estudie y tengamos tiempo de discutirlos para que estén de acuerdo con los bailes, y poderlos dar luego a «echantilloner». Como al estar yo fuera todo será más lento por el tiempo que pone el correo por Dios le ruego no se demore en el envío. Después o cuando los mandemos a Callot ellos le convocarán a Vd. para la cuestión de colores. Así cuando yo llegue estará todo para la primera prueba.

Espero que mi cariñoso colaborador tendrá en cuenta la importancia de los que le digo.

¿Y Durán? ¿Continúa trabajando? Le dará mis recuerdos cariñosos.

Mi afecto y atención.

Antonia

Hotel Splendide

Aix-les-Bains

Savoie

Doc. n.º 328. Carta de Antonia Mercé mostrando su entusiasmo por los planos para su futura casa y angustiada por las noticias que le da de las escenografías. (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.

Splendide Royal Excelsior. Aix-les-Bains

Agosto 18

Querido amigo Néstor:

Bravo por esa carta que acabo de recibir tan larga... Me parece mentira que haya Vd. escrito tanto y me satisface mucho que sea a mí. Estoy orgullosa de esa preferencia.

Ochs me ha traído los planos de nuestra casita que Vd. ha hecho, y es precioso todo y quiero decirle una vez más cuánto le agradezco que Vd. haya tenido la bondad de interesarse con su buen gusto. Va a estar preciosa... pero no somos de gran fortuna.

En fin trataremos de poder «LLEGAR». Quizá Vd. que ya ha hecho gastos de ese estilo podrá decirme si es excesivo.

Me asusta un poco lo que me dice de las «maquettes», pues Callot me reclama ya para poder escojer las telas y colores y antes necesito verlas para ver las exigencias del baile... No me abandone querido gran artista pues tengo ya grandes preocupaciones y tiempo muy poco de que disponer para mi marcha como Vd. sabe muy próxima. Una de las cosas que me va a robar más tiempo es el poner al corriente al pianista que me acompañará, pues no sé si le he dicho que la pobre Carmencita no puede venir conmigo a América pues el médico especialista que la ha visto la obliga a reposo absoluto si quiere que su mano se arregle. Tengo mucha pena del accidente porque pasa la pobre pues para ella es una

catástrofe... Dios pone a prueba. Además es para mí una amiga y la echaré mucho de menos. En la vida no se puede estar tranquilos. Cuando no es una cosa es otra que nos da tristezas para apreciar lo bueno que la Providencia nos envía.

Estoy segura que todos los dibujos serán preciosos bajo todo punto de vista pero no es ese el miedo, sino el tiempo. Además, Vd. sabe que las danzas y los trajes deben de tener un «rapport» y Vd. desconoce esos bailes... Por qué quiero verlos antes de que vaya a la ejecución.

¿Cuándo piensa que podrá enviármelos? Mr. Ochs sale de París el viernes 23; si Vd. pudiera dárselos a él y así ganaríamos tiempo. Yo se los devolvería enseguida.

No le canso más y no quiero quitale minutos de su trabajo.

Mis afectos a Gustavo y para Vd. mi amistad y admiración.

Antonia

Doc. n.º 329. Carta de Miguel Benítez Inglott agradeciendo el regalo de dos aguafuertes y comunicando que va a poner a Gustavo Durán a instrumentar «El fandango de Candil».

Fiar Hispania. Sociedad Anónima. Conde Peñalver 19. Madrid.

19 Agosto 1927

Querido e inmenso Néstor:

Hace ya muchos días que pensaba escribirte, pocas líneas pero las bastantes para darte las gracias de todo corazón por tu esperado obsequio de los aguafuertes; sino que ausente el director, he tenido como siempre que eso sucede, el tiempo escaso y muchas las ocupaciones.

Pero hoy al encontrarme con Gustavo en casa de Vilches -a donde entre paréntesis no vuelvo, porque me cuesta el dinero- he pensado que de esta fecha no pasaba y ya ves como tengo voluntad para cumplir la palabra dada a mí mismo.

Cuánto te agradezco tu oferta, me parece inútil ponderarlo; tú mismo darás la medida de mi gratitud recordando cómo te quiero, y, sobre todo, cómo te admiro; cariño y admiración que, pese a momentáneos eclipses, han sido siempre constantes y firmes.

Ya Gustavo me ha dicho que por tu casa están todos bien; yo me alegro infinitamente de ello. Ha añadido que tardarás en volver y esto ya no me gusta nada, pues suponía que estarías de vuelta para octubre o noviembre lo más tarde. Como Gustavo te habrá escrito ya sabes que la instrumentación del

ballet se interrumpió; ahora será necesario reanudarla y lo peor que con el tiempo tasado; pienso tomar mis quince días de vacaciones y dedicarlos enteramente a eso.

No olvides mi petición de unas fotografías -si haces- de las pinturas del teatro. Y nada más, Néstor, porque no tengo tiempo y de muchos lados me están solicitando.

Recuerdos a tus hermanos Rafael y Miguel; un respetuoso saludo a tu madre y otro a tu hermana Sofía; para tí un fuerte abrazo de tu amigo de siempre.

Miguel Benítez

Doc. n.º 330. Carta de Antonia Mercé enviándole material que le pueda servir de ayuda para las escenografías. (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.

L'Imperial Palace. Annecy Haute Savoie

Agosto 27

Querido amigo Néstor:

No sé si por fin conseguí Vd. leer **El sombrero de tres picos** pero por si acaso, hoy leyéndolo yo vi que el retrato de la molinera que pinta Alarcón, puede serle útil aún si ya tiene la obra realizada y Vd. creyera que era necesaria alguna modificación. Copio y se lo envié. Estoy muy intranquila con la falta de esas «maquettes», pero veo que nada consigo con comunicarle mi inquietud.

En Callot me asan a cartas pero ni les contesto ya pues no sé qué decirles.

El 2 paso por París mejor dicho el 3 de las 7 a las 10 de la mañana, y si Vd. tuviese algo preparado le agradecería que lo enviase el 2 y así yo podría verlo y ganaríamos tiempo.

Recuerdos para Gustavo y para los dos mi afecto.

Antonia

*Doc. n.º 331. Carta de un antiguo amigo para que le confirme o no si hace los decorados para **La Calesera**. Archivo particular Las Palmas de G.C.*

M. Lara. Laboratorio Británico

Madrid 22 de Septiembre de 1927

Querido Néstor:

No tiembles, que aunque tengo derecho no voy a meterme contigo. Además, saldría perdiendo.

Tu eres un poco ¿cómo lo diría? pues un... olvidadizo. Ya ves que soy suave. Desde el día que te visité en tu casa, estoy esperando tu contestación sobre el asunto de que te hablé. Y como no he podido estar sentado todo el tiempo, pues ¡velay! estoy cansado. Te pongo estas letras para saber si tendrás tiempo para escribirme y decirme lo que te pregunté.

A lo mejor, como se dice siempre, te has olvidado de todo. Deséase saber si harías y por cuánto (mientras más amigo más claridad) los dibujos, esquemas o como se llamen para poner en escena **La Calesera** en Londres. Se quiere una indicación de escena y trajes. Tú quedaste conmigo en darme la dirección de alguien de aquí con quien poder comunicar durante tu ausencia. Sí, sí, ni pío. No hay derecho, Mr. Néstor.

Bueno veremos si ahora te ocupas del asunto y me avisas.

Recuerdos a tu hermana y dile que la compadezco por tener que estarse ahí después de la temporada aquí. Mis afectos y saludos a tus padres, a quienes siempre recuerdo con cuanto agrado y cariño me aguantaban, «nos aguantaban» cuando íbamos de chicos a jugar a la casa de la calle Buenos Aires. Tal vez, como hace tanto tiempo, ni se acuerden de la calle. Pero conste que cuando yo iba allí me llevaba la niñera y tú ya habías entrado en quintas, por cierto si mal no recuerdo, con Castelar, pues eras de la misma quinta que él. Yo en cambio creo que entraré en sorteo dentro de dos años.

Veo por la prensa de hoy que ya «semos» PROVINCIA. Cómo estarán los indígenas de por ahí con la noticia. Te veo entonando el trígala.

Contesta jinojo. Te envía un abrazo, tu amigo.

Manuel

*Doc. n.º 332. Carta de Miguel Benítez comentando la apertura del paquete que contenía las escenografías para **El fandango de Candil** (1927). Archivo particular Las Palmas de G.C.*

Fiat Hispania. Conde Peñalver 19

22 Septiembre

Querido Néstor:

Unas cuantas líneas, solamente: en ellas cabrá ciertamente cuanto debía y quería decirte, pero tú adivinarás lo demás, sabiendo como sabes cuánto es mi afecto y cuánta es mi admiración por tí y por tu obra.

Gustavo quiso que yo estuviera presente a la apertura del paquete de las acuarelas y se lo agradecí inmensamente.

Estábamos presente Araceli, la esposa de Ernesto, Cipriano y yo: luego llegó Ernesto. Lo que pasó allí, te lo puedes suponer. Cipriano estaba entusiasmado, como también las mujeres. Gustavo asombrado -me dijo- y grandemente emocionado esto lo ví yo sin que él me lo dijera. Yo estaba admirado, pero no sorprendido, así se lo he dicho a Gustavo y te lo repito porque es la verdad. Admirado como quedo siempre ante tus cosas: acaso más antes las que piensas poco, que antes las que creas después de un largo proceso de gestación. Sorprendido, no; porque lo que de tí salga me sorprenderá si es malo, de mal gusto y chabacano pero no si, como todo, es magnífico o si, como estas acuarelas, es maravilloso.

Caigo en la cuenta de que si alguien leyera esta carta podría suponer espíritu de adulación; pero no me importa porque estoy cierto de que tú sabes la sinceridad con que te digo todo esto. Añado que sentí verdadera envidia de Gustavo; no la envidia que es tristeza del bien ajeno, sino la que es deseo de tener para sí lo bueno que otro tenga.

Anoche, cuando Gustavo estuvo en casa para continuar la instrumentación, hablamos, como siempre, de tí; pero anoche, claro es, nos referimos a las acuarelas.

Gustavo estaba todavía emocionado y, ya sin testigos, me dijo cómo le parecía ver en las dichas acuarelas algo más que la perfección asombrosa de color y dibujo y disposición; es decir, tu afecto por él. Comentamos luego otras cosas y luego nos pusimos a trabajar.

¿Cuando vienes? Supongo que Gustavo te habrá escrito que tengo ya una casa presentable y donde me hago la ilusión de que este invierno pasaremos algunos ratos Gustavo, tú y yo y algún otro amigo.

Sé que por tu casa no hay novedad y sabes que me alegro. Lo sé por Gustavo, pues Claudio que hubiera podido darme alguna noticia está invisible; ha dicho a Cipriano que estuvo a verme en la FIAT pero no es verdad, lo puedo afirmar rotundamente.

Ya nada más. Saluda en mi nombre con todo el respeto a tu madre y hermanos; con todo afecto a Miguel y a Rafael y tú, Nestoro, recibe un cordial abrazo de tu siempre sincero amigo.

Miguel

Doc. n.º 333. Telegrama de Antonia Mercé felicitando a Néstor por su trabajo para **El fandango de Candil**. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

10 Octubre 1927

París

Decorados trajes maravillosos. Felicitaciones. Urge envíe Viejo, Lazarillo y explicación material trajes. Saludos.

Argentina

Doc. n.º 334. Carta de Miguel Benítez comentando la despedida de Gustavo Durán.

FIAT HISPANIA. Conde Peñalver 19

27 Octubre 1927

Querido Néstor:

Llego en este momento de la estación de despedir a Gustavo y porque yo lo había ya pensado y porque él me lo ha dicho, te escribo estas líneas; supongo que habrás recibido mi telegrama, además, y seguramente al llegar ésta a tus manos ya tendrás noticias de su llegada a París.

Ha marchado muy contento, como es lógico, y muy animado; el ballet va casi totalmente instrumentado; faltan solamente unos cuantos compases del final y otros cuantos del prelude, así como también una danza nueva que ha debido hacer en estos últimos días a petición de Antonia; en ésta le he ayudado, pues habiéndome dicho un día que no sabía cómo acompañar el segundo tema le aconsejé (y le indiqué cómo debía hacerlo) que utilizara la politonía lo que destruía por completo la vulgaridad de la fórmula de acompañamiento. También, para lo que falta por orquestar lleva instrucciones detalladas. Yo tengo la firmísima convicción de que tendrá un éxito grande.

Gustavo vale mucho y, a mi juicio, tiene delante un porvenir magnífico; pero es necesario que tú con tu autoridad sobre él -autoridad que tantos motivos tiene- le aconsejes que estudie, que estudie mucho pues he observado muchas lagunas, y de consideración, en sus conocimientos musicales; yo he hablado largamente de esto con él y él lo reconoce; pero al mismo tiempo confiesa su resistencia al estudio disciplinado; por eso cuando aún no se hablaba de su viaje, habíamos decidido que yo le serviría no diré de maestro, sino de guía para el estudio.

Hoy mismo al despedirlo le he dicho que piense que ha tenido una suerte magníficamente loca; que encontrarse a los veintiún años con lo que él se ha encontrado, y tal como están las cosas, es como ganar el premio gordo de la lotería, pero le he añadido que la suerte hay que aprovecharla y le he insistido en que estudie, que estudie y que estudie. Todo esto conviene que tú se lo repitas; tú decidirás si te parece conveniente.

Al marcharse me ha entregado unas llaves de unas cajas o arcas que hay en tu estudio; y sabes que las tengo a tu disposición y, por si me muero, les pondré un cartelito.

Supongo que te habrá escrito lo bien que se pasó la noche del banquete a Federico; algunas horas antes me presentó a Quijano un muchacho muy simpático y gran amigo tuyo; también supongo que te habrá dicho que estoy muy ocupado y con mucho entusiasmo.

Qué ganas tengo de que vengas y cuánto tenemos que hablar.

No olvides que me prometiste una fotografía de las pinturas del teatro si se han hecho o si se van a hacer.

Espero que en tu casa estén todos bien de salud, te ruego saludes a todos especialmente a tu madre. Para tí, un estrecho abrazo de Miguel Benítez.

P.S.- Gustavo me dijo -muy sorprendido- que le anunciaba me ibas a escribir. No te consideres en modo alguno obligado a ello ni te tomes esa molestia que tú sabes que yo no necesito de grafismos para saber quien me estima de veras, y de veras es mi amigo.

Doc. n.º 338. Carta de pésame por la muerte del padre de Néstor. Da noticias de Gustavo y lo mal que se han comportado los críticos musicales de España que presumían de ser amigos tanto de Gustavo como de Miguel Benítez. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Membrete: «FIAT HISPANIA. Conde Peñálver, 19»

16 Diciembre 1927

Querido Néstor:

Con indecible sorpresa y por casualidad supe antes de ayer de la muerte de tu padre; me apresuré enseguida a telegrafiarle sintiendo extraordinariamente que tú pudieras pensar que era olvido o descuido mío, -peor- indiferencia ante esa desgracia.

Supongo que habrás recibido mi telegrama y ahora ratifico lo que en él decía; acompaño a todos Vds. en dolor tan grande aumentado todavía con la contemplación del que tu madre debe sentir.

Yo te ruego con todo respeto le hagas presente mi recuerdo, también que saludes a tus hermanos.

De Gustavo he tenido una carta primero contándome algunas cosas en las que pareció que no me decía toda la verdad y así se lo escribí pidiéndole me la dijera entera porque yo no soy como Salazar, Halffter, etc.; pocos días después tuve una tarjeta de Berlín anunciándome que El Fandango había tenido allí un grandísimo éxito; los periódicos de aquí no han dicho todavía nada; eso le demostrará lo que se puede fiar de quienes cuando les conviene se llaman sus amigos.

¿Y tú, cuando vienes? Me gustaría pronto verte por aquí.

Y nada más. Adiós, Néstor. Un abrazo muy fuerte y de todo corazón de tu amigo Miguel Benítez.

Doc. n.º 343. Felicitación navideña de Antonia Mercé. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Excelsior. Roma.

Querido amigo:

No sé si regresó. Pero no quiero dejar de enviarle mis deseos de felicidad para 1928. Esta tarjeta que se ha recibido para usted de Milano se la envío.

Con nosotros está usted recibiendo grandes éxitos y me alegra el decírselo.

Con mi afecto.

Argentina

Doc. n.º 356. Carta de Antonia Mercé encargando cinco vestidos. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Grand Hotel and Hotel d'Angleterre. Chamonix

1928, Agosto 12

Mi querido amigo:

Le agradezco muchísimo que haya roto su costumbre y se decidiera a escribirme.

Veo que pasa usted muchas temporadas en Canarias y siento no haber podido aceptar por

falta de tiempo una proposición muy bonita que me hacían para ir porque así habría tenido el gusto de verle.

Pienso ir a Madrid en septiembre o en octubre unos días a ver a mi familia antes de salir para América. Me alegraría estuviese usted.

Como yo soy la calamidad de los amigos, aquí me tiene para molestarle.

Como le digo voy a América, Nueva York, Japón, China, Indias, etc. y pienso llevar cosas bonitas.

El bolero de Fandango, que lo hago en mis conciertos, su traje es un alboroto siempre y yo sé el éxito que tendría usted si fuese tan bueno de quererme hacer unas maquetas.

Yo se lo pido, le explico lo que tengo más interés le digo que para poderlos ejecutar tendrá que tener las “maquettes” lo más tarde el 15 de septiembre, y luego, si usted no quiere hacerlas o no puede le ruego me lo haga saber con toda franqueza. Quisiera una maja, una chula, una andaluza, una gitana, y una aragonesa.

Ahora sin escrúpulos dígame sí o no pero lo más pronto posible.

A usted no le gusta escribir cuando reciba ésta y decida, le ruego me ponga un telegrama a París con sólo una de esas dos palabras.

Y perdóneme mi indiscreción pero usted tiene la culpa...

Con mi admiración y amistad.

Argentina

15 rue St. Senoch. París.

Será una dicha que venga usted a instalarse a París pero que sea prontito. Temo que si depende del estudio sea más largo, pues yo llevo cuatro años esperando encontrarle y es muy difícil; claro depende mucho del precio que se quiera poner pues yo no puedo que sea caro porque me paso más de medio año fuera de París.

En fin, que tenga suerte para alegría de sus amigos.

Doc. n.º 357. Telegrama del maestro Arbós pidiendo la colaboración para una escenografía (1928). Archivo particular Las Palmas de G.C.

Sr. D. Néstor de la Torre. Apartado 55. San Sebastián.

Telegrafía si vuelve octubre a Madrid. Aceptaría pintar decorados y trajes para estrenar baile mío. Marzo Opera Cómica París?

Afectos. Arbós. Paquita Aregorrieta

Doc. n.º 358. Telegrama acuse de recibo sobre respuesta al Doc. n.º 357. Archivo particular Las Palmas de G.C.

Telegrama de Madrid

Decidido encantado. Ejecute Vd. Decorado y trajes **Iberia**. Venga pronto. Abrazos.

Arbós

Doc. n.º 359. Carta de Antonia Mercé comentando sus éxitos y el de los trajes de Néstor. La carta se refiere al arquitecto José Luis Sert (1928). Archivo particular Las Palmas de G.C.

The Durant. United Hotel. New York City.

30 Octubre

Querido Néstor:

Ya sé que usted no se asombra de que la gente le escriba, pero yo sí... Como yo sé muy bien que usted no lo hará pues aquí me tiene de pelmazo. Hasta ahora no he podido hacerlo porque usted no sabe la vida que se hace en este país. Desde que llegué los periodistas y fotógrafos, y trabajar con Berdion no me ha dejado tiempo ni para respirar.

Enseguida del primer concierto salí de "tourné" y en cada sitio se produce la misma tarea: periodistas, fotógrafos y trabajo.

De hoy me prometí no pasaba de enviarle unas líneas.

El éxito ha sido fenomenal, aún mayor que el año pasado. Las críticas son formidables y dicen que estoy mejor que el año pasado. Yo lo que creo es que me comprenden mejor. Hasta ahora el único traje que me he puesto es el de Goya. Un éxito. Hay que dar las cosas buenas por pequeñas dosis, pues se pueden indigestar...

El Velázquez sé que ha salido de París. Tampoco podré darlo a conocer en los conciertos de noviembre pues llego a Nueva York el día antes y las formalidades para sacarlo de la aduana son

interminables. Lo dejaré para los conciertos de diciembre.

La salud se defiende pero tengo miedo al invierno que el año pasado fue tan malo para mí aquí.

He visto a los Arbós que llegaron el mismo día que yo salí de Nueva York. Estan en St. Louis. Espero verles cuando yo vaya allí a primeros de diciembre.

Me he permitido enviar a su casa una carta para José Luis pues no sé sus señas en París.

Las mías son: Mme. Argentina

c/o Mr. Coppicus

33 West 42 Street

New York - City

Estas son las señas de mi representante aquí y como el sabe siempre dónde estoy me las envía y es lo más seguro. Estaré en los EE.UU hasta primeros de febrero.

Mis afectos para usted y para Gustavo.

Antonia

Doc. nº 366. Carta de Arbós informando sobre su gira por Holanda y proponiendo cambiar de nombre del ballet. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Hotel de Oude Doelem. Holland

La Haya 16 Dcbr. 1928

Querido amigo Néstor:

¿Que tal está Vd. en Madrid? ¿Cómo lo pasó en París después que nos fuimos? ¿Encontró Vd. estudio?

Nosotros bien y contentos. Tuvo lugar mi primer concierto en la Haya con un éxito enorme, una sala espléndida rebosando de gente y mucho entusiasmo. Triunfo completo, gracias a Dios...

Mañana vamos a Amsterdam y veremos allí que tal marcha. He recibido carta del editor de París, y me dice que quizás hay dificultad para poner a nuestro baile el título de "Iberia". Parece ser que el señor Yngelbrechi, hace ya tiempo, con o sin autorización de la familia Albéniz (yo creo que con autorización) inscribió el baile ese en la Sociedad de Autores francesa, bajo el título de "Iberia". Para no

meternos en líos, quizás tengamos que cambiar el título. ¿que le parece Triana?...

Si a usted se le ocurre otra cosa dígamelo, pero yo creo que a Iberia solo puede reemplazarle Triana es el sitio donde toda la acción se desarrolla y además donde se exponen los tres cuadros típicos que componen la obra. Quisiera conocer su opinión hasta el 28 estamos como Vd. sabe en Musikkollegium Eintertum (Suiza) y desde el 29 al 1º de enero 1929 en el Hotel de Borgogne, 7 rue de la Borgogne. París.

Mi mujer y yo les deseamos a todos Vds., a su mamá, hermanos, unas felices Pascuas y un Año Nuevo muy feliz.

Un fuerte abrazo de su buen amigo Arbós

Doc nº 369. Fragmento de una carta de Antonia Mercé dirigida a Arbós a la que se alude en el documento nº 373. Archivo particular. Las Palmas de G.C. Falta una parte.

Mak Hopkims. San Francisco.

.....

mis compatriotas es el poco amor al trabajo, pues como los hago ensayar mucho no les gusta y no es el producto de su poco entusiasmo. Es decir que son obreros y no artistas.

Por los otros no tengo miedo ninguno sobre todo por Smik y Tranco. No son españoles sino rusos pero les hago hacer cuanto quiero y además tienen talento y son muy trabajadores. Son los que me hicieron los gendarmes de **Contrabandista** que lo sacaron magistral.

Dile a Enrique que no pase penas. Yo me doy con toda el alma a **Iberia** no pienso más que en ello. Mi actividad de composición la tengo sólo empleada en ello y con la ayuda de Dios tendremos que sacar algo muy hermoso. No lo digo con fatuidad, tú ya me conoces, sino con entusiasmo. En los trenes trabajo el libreto, es decir el movimiento de los muñecos. Pienso en los tipos que tienen que componer el cuadro como impresión, lo mismo en la Procesión que en la Cruz de Mayo que son cosas muy importantes.

Dos cosas quiero decirle a Enrique, Es necesario que Néstor tenga en cuenta que en la Taberna se pasan escenas muy importantes, es decir, que todo el teatro tiene que ver sin olvidar los altos.

Otra. ¿Le parecería bien a Enrique que en la Procesión los chicos que saldrán canten la tarara? Que me diga, pues si le parece bien voy a estudiar una cosa que se me ha ocurrido.

Escribidme a casa en París pues allí tienen mucho cuidado para que yo reciba la correspon-

dencia de prisa y con seguridad.

Cuidaros mucho, pues le tengo miedo a la gripe tan mala que anda en este país.

Deseo que hayáis entrado en el nuevo año con felicidad en todos los sentidos.

Hoy tengo mi concierto aquí que hace una semana está vendido completamente el teatro y mañana me embarco para el Japón. 17 días de mar que le van a hacer mucho bien a **Iberia**.

Meckel no ha recibido aún el contrato de Cools (Eschig). Espero que esté en camino.

Meckel quisiera saber cuando Enrique pasará por París de regreso y cuánto tiempo se queda.

No he recibido nada de Néstor y me es muy necesario hasta para ir ideando la “mise en scène” y cómo situaré los bailes, en qué sitio de la escena, aunque lo tienen ya marcado muchas veces hay que modificar por el decorado y por la sinceridad. Por el decorado a veces hay que hacer el baile en movimientos redondos en vez de cuadrados o viceversa. No sé si Enrique me comprende pero sí es muy importante que yo vea el ritmo del decorado.

Adiós queridos. Pronto vuestras noticias. Tampoco Cools me ha acusado recibo de haber recibido toda la música. Os abraza.

Tonia

Doc. n.º 373. Carta de Arbós adjuntando una carta de Antonia Mercé y pidiéndole escriba.

Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Menger Hotels. New York City

New York 13. Enero 1929

Querido Néstor:

Dos palabras para decirle que todo va bien hasta ahora.

Llegamos bien y sin marearnos a pesar de haber tenido un pasaje malo con un día de retraso.

Al llegar aquí encontré esa carta de Antonia que le mando. Escríbale Vd. a París rue Saint - Senoch diciéndola algo, sobre lo que ella pregunta (o desea) pues como no tiene noticia ninguna de Vd. comprendo que esté algo preocupada para ir cambiando su trabajo de composición. ¿Qué tal por ahí? Yo salgo dentro de una hora para Boston donde empiezo mi trabajo mañana y ya no cesaré hasta el 2 de

marzo. Dios quiera salga como los conciertos de Holanda y Suiza que fueron magistrales.

Mis señas mientras esté en los Estados Unidos serán:

C/ Concert Mangemen

Arthur Judson

Steinway Hall

New York City

Ví aquí a Segovia y su señora que le envían mil recuerdos. Déselos Vd. a su madre y hermana de parte de ella y míos y reciba un cariñoso abrazo de su buen amigo.

Arbós

Antonia tuvo aquí un triunfo como nadie recuerda en Nueva York. La gente no habla de otra cosa. ¡Cuánto me alegro!

Doc. n.º 374. Tarjeta de visita de la actriz Cécile Sorel pidiendo unas maquetas (1929). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Cécile Sorel. Condesa de Guillaume Segur.

Cher gran artiste: Voulez vous avoir l'amabilité de remettre su porteur les maquettes pour les robes de M^a.

Tous mes remerciements

Sincèrement votre

C. Sorel

Doc. n.º 376. Carta de Antonia Mercé pidiendo las maquetas para reproducirlas en una revista (1929). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

A.M.

Lunes ,15

Querido y admirado Néstor:

El director de **Fémina** publicará en su revista algunas de sus "maquettes". Como supongo

no se opondrá sino que le gustará se lo digo enseguida, para anunciarle una cosa agradable y porque para ello es necesario que usted confíe sus "maquettes" al director. Usted dele que ya le publicó Fandango...

Tiene que ser en seguida pues me ha dicho que tiene que tenerlas en esta semana. ¿Quiere usted telefonarle? Elysées 39-23. Su nombre M. Robert Ochs. Se pondrán ustedes de acuerdo y será una cosa preciosa. Además es necesario que pongamos todo en marcha pues ya es tarde.

Esperaba que me telefonease para vernos que me dijo Fernando.

Prontito dé señales de vida.

Mis afectos

Argentina

Doc n^o 383. Carta de Antonia Mercé solicitando agilice la terminación de los bocetos (1929). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Dollar Steamship Lins

Camino de Manila

Febrero 15

Querido amigo Néstor:

Estoy tan lejos que me inquieta esta distancia, aislada de todos mis colaboradores. No hemos tenido contestación a las cartas que el señor Meckel y yo escribimos y aún sabiendo que no le gusta a usted escribir me habría gustado saber la marcha de su trabajo, aunque no dudo que su entusiasmo es el mismo.

Nosotros pensamos estar de regreso -si Dios quiere- a finales de marzo, y confío que su obra estará muy adelantada para poder poner en marcha la realización porque no olvide que el momento de nuestra llegada es el límite para empezar nuestros trabajos.

Por si lo necesita aquí tiene la dirección de nuestros escenógrafos:

Deshaye et Arnaud

20 rue de Chassagnoles

Para accesorios:

Wall (pedir la dirección a la secretaria del señor Meckel)

No tengo que insistir querido amigo sobre lo necesario que es la puntualidad de entregarnos las "maquettes". Usted es un gran artista pero también conoce que el teatro no espera que las cosas hechas de prisa pueden echarse a perder por la precipitación.

Si no está usted en París para mi regreso ¿quiere ser tan bueno de ponerme unas líneas diciéndome si le parece a usted que deben salir en la procesión los capuchones? El maestro Arbós no era muy partidario pero si usted con su buen gusto lo cree oportuno podríamos decírselo y quizás él aceptara.

Y no le canso más. Ya tengo ganas de estar ahí y ver crecer el niño.

Perdone que le escriba a máquina pero el movimiento del barco no deja escribir con claridad.

Recuerdos cariñosos a su hermana y para usted la admiración de su buena amiga.

Argentina.

Doc, n° 390. Carta del manager de la Argentina pidiendo información sobre Triana. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Les ballet spagnols de la Argentina Admministration

Arnold Meckel. Rue de Cateaudun. Trudaine 27-70. París 9.

Le 25 de Mars 1929

Monsieur Néstor de la Torre

6 avenue Vion-Whitcomb

París 16

Cher Monsieur:

Nous serions hereux de savoir de vos bonnes nouvelles, et si vous travaillez beaucoup pour les maquettes de la TRIANA???

Madame Argentina rentrera probablement le 1^o Avril a París, et nous serions désirereux de lui donner quelques reseignements dés son arrivée, J'espère que votre instalation est complètement terminé et que vous voudrez bien répondre par en coup de télépohne ou un mot á cette petite lettre?

Merci d'avance, et croyez cher monsieur, á l'expression de mes sentiments

les meilleurs.

Pour A. Meckel

Un cordial bonjour de ma part a Mosieur DURAN

Doc. nº 396. Telegrama de Arbós solicitando de Néstor que reduzca sus honorarios. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Madrid. Por Albéniz por nuestra música acabo de sacrificar intereses crecidísimos en el extranjero. Sin discutir valor de su trabajo por la memoria de Albéniz suplícole condiciones que no nos obliguen a la dolorosa supresión de Triana. Afectos Arbós.

En lel reverso del telegrama está escrita la contestación de Néstor:

“Agradezco su telegrama tengo la alegría de comunicarle que acepté solución por Albéniz, Antonia y Vd. abrazos. Néstor

Doc. nº 397. Telegrama de Arbós felicitando la comprensión de Néstor. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Madrid

Profundamente reconocido generosa iniciativa. No esperaba menos. Estrecho abrazo.
Arbós.

Doc. nº 399. Carta del poeta Saulo Torón felicitando a Néstor. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Querido Néstor:

No un velador de tres patas, sino la prensa diaria -“El País”, “El Liberal”- me ha traído las manifestaciones de tu espíritu fecundo y luminoso. He visto tu éxito en la Opera Cómica, éxito esperado y merecido, que ha hecho sonar al unísono, y con gran júbilo por cierto, mis campanas interiores. Ayer ví a tu madre y hermanos y hablamos intensamente de tí. La satisfacción de tu vieja se le desbordaba en lágrimas de regocijo. Ahora esperamos con sumo interés tus noticias directas y los comentarios de la prensa de ahí.

Enhorabuenas y abrazos, muchos abrazos, de tu fraternal y fervoroso amigo.

Saulo Junio 1º /929

Recuerdos a Luis, Gustavo y Márquez.

Doc. nº. 402. Carta solicitando contactos con Antonia Mercé y María Kousnezoff para traerlas a la Exposición de Sevilla. Hotel Mercedes Arlaban 9 y 11 Madrid.

15 - Junio - 1929

Mi distinguido Amigo:

He propuesto al comité de la Exposición de Sevilla, la actuación de la Argentina con sus ballets para el otoño en el Teatro del Casino que es un digno marco para tal espectáculo. Como sé la buena amistad que tiene Vd. con Antonia Mercé le agradecería se lo comunicase. Yo estaré en París para fin de la próxima semana, hacia el 20 y hablaré con ella. Puede elegir la fecha que más le convenga.

También están conformes con llevar la Opera Rusa, como le dije a Benois y que por cierto no me mandó el contrato como habíamos quedado.

¡Hay que llevarles un poco de arte a aquellos andaluces!

Hasta pronto que tendré el gusto de saludarle su affmo. amigo

Francisco Marroquin

Doc. nº. 514 (4) Carta de la cantante Conchita Supervía solicitando una entrevista. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Hotel Majestic. Avenue Kleber. Place de L'Etoile. París.

9- Nov. - 930. Domingo.

Amigo Néstor:

Por tratarse de un amigo y compatriota me atrevo a pedirle quiera dedicarme unos minutos el miércoles día 12 de seis a seis y media de la tarde.

Tomaremos una tacita de té juntos y al mismo tiempo charlaremos de cosas que yo confío le parecerán agradables e interesantes.

Si tuviera algo en contrario ruego me envíe un "un petit mot" con tiempo porque en París

el cuadrante y el reloj es una obsesión.

Afectuosamente

Conchita Supervía

Villa Hotel Majestic nº 712

Doc. nº. 517. Carta de Conchita Supervía aplazando una visita. (1930). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Hotel Majestic. Avenue Kleber. Place de L'Etoile. París.

Martes

Querido amigo Néstor:

Era mi intención y mi deseo pasar por su casa esta tarde. Pero cantando esta noche temo que será una imprudencia. Seguramente no sabría reprimirme y charlaría...

Prefiero esperar a Néstor mañana para tener el gusto de ver los dibujos y saber a qué punto estan los proyectos...

Muchos afectos y hasta la noche

Conchita Supervía

A última hora no tengo localidades numeradas pero he avisado y en el control si van pronto les colocarán bien. Vale.

Doc. nº. 528. Carta de Nin comunicando que no puede seguir trabajando si no le envía el dibujo (1930). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Joaquin Nín. 27, rue Henri-Heine. París 16

Monsieur Néstor

París

Mi querido Néstor:

Perdone que le importune pero nada puedo hacer por el folleto de Conchita sin su dibujo... Y me temo el escándalo cuando se entere ella de que el consabido folleto está aún en mantillas.

Socorro... y pronto!

Todo cuanto deseen para el Nuevo Año y para los dos.

Afectuosamente

Nin

XXXde Diciembre de MCMXXX

Doc. n.º 530 Carta de Néstor a Roviralta dándole consejos para la realización del traje de Conchita Supervía. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

D. José María Roviralta

Balmes 154, Barcelona

París, 21-12-1930

Querido José María:

Aquí te envío aunque tarde (y no por culpa mía, que conste) la fotografía de mi “maquette” del traje de Conchita para que Junyent se haga cargo del tamaño del abanico y de la peineta, bien para conseguirlo en laca roja (lo que creo difícil), o bien en hueso, haciendo teñir después ambas en rojo coral “vulgaris”. Si la peineta no la encuentra hecha, puede hacerla confeccionar con un varillaje de abanico. El verá y decidirá. Dile que se tome -si quiere- tanto tiempo como mi fotógrafo, pero que haga cuanto pueda por encontrar algo que esté muy bien y que merezca la aprobación de nuestra “vedette” y la tuya y la mía. Y después, naturalmente , la del público.

Doy en estos instantes los últimos toques al “affiche”. Prometí terminarlo el último día del año y, como ves, “J’ai tenu parole”. Acaba Gustavo de telefonar a Madame Delgrange (que le ha dicho haber recibido carta hoy de Conchita) infórmale de ello y en mi nombre ha convenido con ella recibirla pasado mañana día 2 a primera hora de la tarde para entregarle el “affiche” , juntos ella y yo, elegir la imprenta que mejores condiciones ofrezca para el tiraje. De lo que en cartel he hecho no te hablo ahora. Prefiero que tú lo veas y me digas tu parecer... que, como tú sabes, siempre tomo en cuenta.

Muchas felicidades para tí, Manuel y Benet, y con ellas un fuerte abrazo de Néstor...

Doc.n.º. 544. Carta-contrato confirmando la realización y condiciones de pago de los bocetos para el Don Giovanni de Mozart (en documentos posteriores que no interesan traer aquí se observa como el pago se dilató casi un año y entró en fase de querella). Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Opera-ballet de Michel Benois exploité par la Société d'Exploitation Théâtrale Moderne. La Société a responsabilité limitée au capital de 300.000 Fr. Théâtre Pigalle.

París.

(R. 14-4-1931/ C. 16-4-1931)

París, le 16 Avril 1931

Monsieur Néstor

6, rue Vion Whitcomb

París

Monsieur:

Par la présente j'ai l'honneur de Vous confirmer notre conversation d'hier. Vous vous obligez à me fournir au plus tard le 20 Mai maquettes des décors et costumes de "Don Juan" de Mozart. Il est bien entendu que ces maquettes restent de votre propriété et Vous seront rendues le 30 Jui 1931.

La Société d'exploitation Théâtrale Moderne s'engage à Vous payer la somme de 20.000 Frs (vingt mille Frs.) dont la somme de 5.000 Frs. (cinq mille Frs.) Vous accusez reception. les restantes 15.000 Frs. (quinze mille frs.) seront repartis en trois paiements de la manière suivante: la somme de Frs. 5.000 (cinq mille Frs.) le 30 Avril, 5.000 (cinq mille frs.) le 15 Mai et Frs. (cinq mille Frs.5.000) le 30 Mai 1931.

Veillez agréer, Monsieur, mes hommages les plus respectueux

Sté. Exploitation Théâtrale Moderne

Le Gérant

M. Benois

Doc n° 562 Carta de Ricardo Baeza pidiendo una recomendación para su hermana que quiere trabajar en el cine. Archivo particular. las Pamas de G.C.

Embajada de España. Santiago de Chile.

Querido Néstor:

Hace meses que deseaba escribirte, sin poder encontrar un momento lo bastante ancho en que hacerlo, a tal punto he tenido y tengo exceso de trabajo, oficial y social, que no me deja ocio alguno

que dedicar a la literatura. Así, tampoco ahora dispongo del tiempo necesario para escribirle como yo quisiera, largo y tendido, pero no quiero demorarlo más porque además del gusto de ponerme en comunicación con usted, tengo que pedirle que atienda a mi hermana Elvira, que a la sazón se encuentra en París, con el cariño que usted nos tiene y la eficacia que usted sabe. Elvira ha ido a París a ver si encuentra trabajo cinematográfico. Realmente mi situación económica actual me permite sobradamente atender a sus necesidades viviendo ella con mi madre en Madrid, pero no sé si usted conoce bien su carácter, independiente, altivo y activo, que le impide aceptar la ayuda de la familia y resignarse a vivir tranquilamente. Mi gusto, como es natural, y ello por diversas razones, sería que se aviniese a vivir al lado de mi madre y de su hijo, sin hacer nada.

Pero sé de antemano que todos mis esfuerzos serán inútiles, y en esa seguridad, querría ayudarla en su empeño. Así, le agradeceré a usted infinito que, después de hablar con ella, vea si puede hacer algo para facilitar sus deseos. Sé que ha ido a ver a Claudio, muy esperanzada con el recuerdo de la amistad que le tenía a ella y que me profesaba a mí, pero parece que Claudio no le ha hecho el caso que ella esperaba, cosa que me duele, por ella, y por el cariño que siempre conservo a Claudio, incapaz como soy de dejar de querer por entero a aquellas personas a las que una vez he querido. Sé también que Elvira fue a verle a usted, y que usted no estaba en París, y que, después de la experiencia con Claudio, teme mucho, si al fin lo encuentra a usted, que la desilusión se repita. Pero yo creo conocerle a usted, a menos que el ambiente de París le haya cambiado radicalmente, sé que ello no sucederá. Así, le escribo a usted ahora como lo hago, esperando que, cuando ésta llegue a París, ya habrá usted vuelto a él, y le escribo a Elvira para que vaya de nuevo a verle. Y nada más sobre el particular porque sé que basta.

Estamos aquí muy contentos, y creo que aún permaneceremos bastante tiempo. Pero le aseguro que el puesto es cualquier cosa menos de **Tout repos**, y que nunca he trabajado tanto en mi vida. El ambiente, además, es de una mendacidad y falta de idealidad tal, que a la larga tiene, fatalmente, que resultar insoportable. Pero ya le contaré de palabra, pues dentro de tres o cuatro meses pienso hacer una escapada a Europa (yo solo, sin la familia) y, como es natural, iré unos días a París. Aunque sólo fuera por el gusto de verles, iría. Aquí, aprovechando las subastas (todo Chile está subastando), hemos comprado algunas cosas interesantes, entre ellas un tríptico espléndido de Van Orley (las figuras y de Patinir (el paisaje)). Es de una autenticidad indiscutible y en un estado de conservación perfecto. El panneau central tiene 94 cm. de alto y 51 cm. de ancho. Los volets la misma altura y 27 cm. de ancho. La parte central representa un alto en la huída a Egipto, con la Sagrada Familia y un ángel en primer término. Los volets representan, el de la derecha a Santa Catalina de Alejandría y el de la izquierda a San Jerónimo. Las figuras son bellísimas, sobre todo las de la Virgen y la Santa, y el paisaje, típicamente patiniresco, una maravilla. Realmente, es una pieza de museo, de tout premier ordre. Mi gusto sería, desde luego, el conservarlo, pero si se pudiera vender bien (lo que se llama bien), quizás me decidiera. ¿Que le parece a usted? ¿Se podría vender bien ahí, y podría encargarse usted de negociarlo? Para que se forme una idea exacta de

ella, le envió una fotografía por correo ordinario, pero, desgraciadamente no se advierte en ella el colorido que es espléndido. La autenticidad es indiscutible aun puede leerse el “Ber. Orley facieret 1.51” en el panneau central, y en el ángulo inferior derecho de la volet de la derecha, se ve el monograma del pintor, y debajo: “An. 1519” año en el que efectivamente coinciden en Bruselas van Orley y Patinir, el primero ya pintor de la reina. Este tríptico pertenecía a la colección Echaurren, un amateur chileno muy rico y según dicen muy entendido, que murió hace un par de años dejando una colección de antigüedades cuya perla era este tríptico, que según me han contado el hermano compró hace más de veinte años en un convento de Sevilla por 40.000 pesetas. (Pero claro está que vale mucho más). Seguramente iría a parar a tal convento como producto de alguna depredación durante nuestras campañas de Flandes.

En fin, ya lo verá usted cuando reciba la fotografía, y entonces podrá decidirse lo que se puede hacer. También hemos comprado un retrato de La Fontaine (el fabulista), atribuído a Rigaud o a Laryilliere, muy hermoso, y un retrato de dama por Duplessis (pintor del rey Luis XIV) muy decorativo e interesante.

Escribame y dígame si ha pintado mucho, cómo van sus lienzos del poema de la Tierra, que proyecta, etc.

Sin más por hoy, recuerdos muy cariñosos de María, un saludo a los suyos, y un fuerte abrazo de su siempre devoto.

Ricardo Baeza

Por correo ordinario también le envió un ejemplar de mis últimos dos libros:

“Bajo el signo de Clio” y “En compañía de Tolstoy”.

Querido Gustavo: recibí y agradecí su carta. Que se repita. Siempre le recordamos con mucho cariño y muy pronto le escribiré, a mi vez largamente. Recuerdos de María y un cordial abrazo de su amigo

Ricardo

Doc. n.º. 518. Carta del representante de Antonia Mercé sobre la posibilidad de reponer Triana. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

Adof Meckel. Ilrur Godot de Mauroy. París 9.e.

Monsieur Néstor de la Torre

6, Avenue Vion-Whitcomb

París 16 e. París, le 4 Novembre 1933

Ne sachant pas la date de votre retour, je vous écrit ce mot pour qu'on vous le fasse suivre, là, où trouvez en ce moment. Dites-moi le plus rapidement possible quand est-ce-que nous pourrons vous voir, car je veux vous entretenir sur la possibilité de reprise par Antonia de "Triana».

Nous avons eu le grand plaisir de faire coaissance avec vos deux frères en allant a Buenos Aires. Si cette lettre vous atteint â Las Palmas, dites-leur bien des choses de la part d'Antonia et la mienne, et en attendant de vous lire, veuillez croire, cher ami, â l'expression de mes sentiments les plus sincères et dévoués.

Bien de choses a Gustavo

Doc. n.º. 585. Carta de Conchita Supervía lamentando no poder ir a Canarias y comunicando sus proyectos. Archivo particular. Las Palmas de G.C.

55, Tufton Street. Westminster, S.W.1

Querido Néstor:

No sabe Vd. bien qué ganas me ha despertado Vd. con su proyecto tan agradable...

Desde luego no quiero morir sin ver su tierra y las preciosas obras de arte que deja Vd. por allá... pero por ahora me es imposible moverme de casa...

Ben está dando todas sus energías a un nuevo negocio que se presenta muy halagüeño y yo tengo ya contratos firmados hasta julio que cantaré en Covent Garden "Carmen" y "Cenerentola"

Canto un concierto esta noche en Londres y otro el 29 y en diciembre doy una serie de recitales que me dan mucho trabajo de organización y preparación. Le enviaré los programas definitivos a Gustavo porque seguramente le interesará muho.

Muchos y cariñosos recuerdos a Vd. y a Gustavo míos y de Ben y buen viaje (o mejor buenos viajes) y felicidad!!!

Conchita 19 Nov. 1933

Doc. n.º. 654 Proyecto para la formación de una compañía de teatro de espectáculos canarios. Archivo particular. Las Palmas de G.C. Figuraba entre la correspondencia de Néstor, sin más.

Propósito.- Reunir en un espectáculo teatral, variado e inteligente, de orientación internacional, todo el movimiento de revalorización isleña iniciado por Néstor.

Repertorio.- El repertorio, por lo tanto se inspiraría en nuestro localismo, estilizando paisajes y costumbres, como una viva exposición de las islas. Constaría dicho repertorio, al dar comienzo la actuación, de 30 cuadros escenificados, de manera que se pudiesen formar dos programas de 15 cuadros cada uno. Un tercer programa se formaría, también, con una selección entre los 30.

De este modo quedaba asegurada un actuación mínima de 3 días en los pueblos y de 6 en las ciudades, manteniendo 2 días cada programa, en el más desfavorable de los casos.

Espectáculo.- El espectáculo constaría de 3 partes, y cada parte de 5 cuadros escenificados de una duración de 8 minutos cada uno. Constando los dos entreactos y los segundos necesarios para pasar de un cuadro al otro se llegaría a la duración aproximada del espectáculo de 2 horas y 45 minutos.

Exposición.- Acompañaría a la compañía de Teatro en toda la excursión un representante comercial de los productores canarios, encargado de montar en el "Hall" de cada teatro donde se actuara una especie de feria de muestras o de exposición canaria, en la que podrían incluirse, también, folletos y fotografías de propaganda de las islas. Habría un rincón destinado al traje y a la arquitectura. Sería de desear, finalmente, para presidir el conjunto, una exposición de dibujos de Néstor.

Compañía.- Bajo una sola dirección, en estrecha colaboración con el Realizador Artístico, la Compañía se compondría por un Administrador-gerente, un Maestro Concertador, que fuese a la vez Director de Orquesta, 10 actrices, 10 actores, un representante de la Compañía que tuviese a su cargo la formalización de los contratos, bajo el control de la Administración, un representante o encargada del grupo de las actrices, dado el carácter no profesional de las mismas, un representante comercial de los productores en calidad de agregado, y un jefe electricista de tramoya. En total: 28 personas.

Itinerario.- Después de una excursión detenida por las Islas, a fin de asegurar el perfecto funcionamiento del espectáculo, sin olvidar el ingreso económico que supondría, se empezaría la verdadera excursión por la Península, Portugal inclusive, realizando además la labor benéfica propia del momento en aquellas ciudades más necesitadas. Luego, si las circunstancias lo permiten y se han asegurado los contratos de antemano, se recorrería toda Europa, ciudad por ciudad, con especial detenimiento y cuidado en aquellas naciones que ofreciesen posible mercado, o si lo tuviesen ya establecido, para nuestros productos o nuestras miras de turismo. Toda la excursión tendría el valor, aparte el artístico, de una propaganda constante, quedando al criterio de la Dirección el promover cuantos artículos elogiosos para las Islas sean del caso, con el pretexto del espectáculo nuevo que se le brinda a la crítica europea. El nombre de Néstor, bien destacado en toda la propaganda, sería la bandera internacional de arte.

ECONOMIA DEL PROYECTO

Nómina: El personal de la Compañía percibiría, en concepto de dieta diaria las cantidades :
siguientes:

Director	ptas.	50
Realizador Artístico	ptas.	50
Administrador-Gerente	ptas.	25
10 actrices a ptas. 25 c/u	ptas.	250
10 actores a 25 ptas. c/u	ptas.	250
Maestro concertador	ptas.	25
Representante Compañía	ptas.	25
Representante Actrices	ptas.	25
Representante Productores	ptas.	25
Jefe electricista	ptas.	25

Total ptas. 750

Dicha dieta no empezaría a regir hasta el momento de abandonar Las Palmas, cualquiera que fuese el número de representaciones que se hubiese dado en esta ciudad o en sus pueblos. Se entiende la dieta es en pesetas mientras se actúe en las Islas o en nuestro territorio peninsular, duplicándose la misma , y en moneda equivalente, tan pronto se salga al extranjero. El transporte y el vestuario serían a cuenta de la empresa.

Capital.- Ptas. 100.000 distribuidas en la siguiente forma:

Montaje de 30 cuadros a Ptas. 1.500 c/u	Ptas. 45.000
Reserva	Ptas. 55.000

Total Ptas.100.000

Beneficios.- Una vez recobrado el capital, los beneficios se distribuirán en la siguiente proporción:

Capital	50%
Director	12 1/2 %
Realizador Artístico	12 1/2 %
Administrador Gerente, Maestro Concertador y primeras figuras artísticas	12 1/2 %
Personal restante	12 1/2 %

ISAS

(Ballet popular)

Personajes por orden de aparición en la escena.

LA MACHANGA (personaje fantasmal. Pierna de palo. Caracterizado por actor cómico, disfrazado de vieja.)

EL GUARDIA

CAMPESINA 1ª

CAMPESINA 2ª

EL MAYORDOMO

MUCHACHA 1ª

MUCHACHO 1º

LA VIEJA

EL VIEJO

LA RUECA

EL HUSO

MUCHACHO 2º

CHA MARIA

CHO JOSE

NOVIA 1ª

NOVIO 1º

NOVIA 2ª

NOVIO 2º

MUCHACHA 2ª

MUCHACHA 3ª

Total: 10 actrices y 10 actores.

Indice de Ilustraciones

- 1.- Néstor (segundo izquierda) dirigiendo el montaje de **Tipismo** en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria; a su lado su discípulo Sergio Calvo (primero izquierda). 1934. Archivo del Museo Néstor.
- 2.- **La muerte de Tintagiles**, de Maurice Maeterlink (?). Acuarela 22,5 x 37 cm. Colección particular Tafira (Gran Canaria).
- 3.- **Interior**, de Maeterlink. Ilustración de Néstor para un periódico local. Las Palmas de Gran Canaria. Archivo Museo Néstor.
- 4.- **Interior**, de Maeterlink. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria. Archivo Museo Néstor.
- 5.- Escenografía. Lápiz/papel 24 x 32 cm. (1910/1914). Museo Néstor.
- 6.- Escenografía. Lápiz/papel 24 x 32 cm. (1910/1914) Museo Néstor.
- 7.- Escenografía. Lápiz/papel 13,5 x 17,5 cm. (1910/1914) Museo Néstor.
- 8.- Escenografía. Lápiz/cartulina 24 x 32 cm. (1910/1914). Museo Néstor.
- 9.- Alexander Benois. **El pabellón de Arminda**. de Tcherepnine. 1909. Colección particular.
- 10.- Escenografía. Lápiz/papel 21 x 21 cm. (1909/1914). Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.
- 11.- **Posesión**. Oleo/lienzo 100 x 99 cm. (1911/1913). Museo de Arte Moderno. Barcelona. Junto con **El amanecer del Atlántico, Oriente** y **Joselito** figuró en la decoración de **Sacrificios** de Benavente en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria en 1913.
- 12.- **Oriente**. Oleo/lienzo 100 x 99 cm (1911/1913). Paradero desconocido.
- 13.- **Joselito**. Oleo/lienzo 74 x 66 cm. (1911-1913). Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 14.- **Sacrificios**, de Jacinto Benavente. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 1913. Archivo Museo Néstor.
- 15.- **Sacrificios**. Lápiz/papel 18,5 x 22,5 cm. (1913). Museo Néstor.
- 16.- **Viva la vida**, de los Hermanos Millares. Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria. Reproducido de **La Provincia**, 22 de octubre de 1983.
- 17.- **El amor brujo**, de Manuel de Falla. Técnica mixta/cartulina 25 x 31 cm. (1915). Museo Néstor.
- 18.- Georges de Feure: **Castillo en el bosque**, de Debussy (1897-1905). Colección particular.
- 19.- **Barbazul**, de Jacinto Grau. Técnica mixta /cartulina 25 x 49,5 cm. (1922). Museo Néstor.

- 20.- **Barbazul.** Técnica mixta/papel 25 x 49,5 cm. (1922). Museo Néstor.
- 21.- **Barbazul.** Técnica mixta/cartulina 25 x 49,5 cm. (1922). Museo Néstor.
- 22.- **El fandango de Candil,** de Gustavo Durán. Teatro Volksoper de Hamburgo 1927. Archivo del Museo Néstor.
- 23.- **El fandango de Candil,** de Gustavo Durán. Acuarela 36 x 26 cm. 1927. Museo Néstor.
- 24.- **El fandango de Candil.** Planta y disposición de luz y decorado. Lápiz/cartulina 22 x 28 cm. (1927). Museo Néstor.
- 25.- **El fandango de Candil.** Acuarela 15,6 x 21,5 cm. (1927). Museo Néstor.
- 26.- **El fandango de Candil.** Acuarela 15,6 x 21,5 cm. (1927). Museo Néstor.
- 27.- **El fandango de Candil.** Acuarela 23 x 29 cm. (1927). Museo Néstor.
- 28.- Daniel Vázquez Díaz: **La posada de las ánimas** 1923. Colección particular.
- 29.- **El fandango de Candil.** Lápiz/papel 11,3 x 8 cm. (1927). Museo Néstor.
- 30.- **El loro,** de Gustavo Pittaluga. En proceso de realización. (1927). Archivo Museo Néstor.
- 31.- **El loro,** de Gustavo Pittaluga. Acuarela 22 x 27,5 cm. 1927. Museo Néstor.
- 32.- **Triana,** de Albéniz. Teatro Nacional de la Opera Cómica. París 1929. Archivo Museo Néstor.
- 33.- **Triana,** de Albéniz. Acuarela 49,5 x 34,5 cm. 1929. Museo Néstor.
- 34.- **Triana.** Lápiz/papel 27 x 21 cm. (1929). Museo Néstor.
- 35.- **Triana.** Telón de boca para la obertura. Técnica mixta/cartulina. 23 x 34 cm. 1929. Museo Néstor.
- 36.- **En el corazón de Sevilla. (Cuadro flamenco).** Teatro Marigny. París. 1929.
- 37.- **En el corazón de Sevilla. (Cuadro flamenco).** Técnica mixta/cartulina 32,5 x 42,5 cm. 1929. Museo Néstor.
- 38.- **En el corazón de Sevilla.** Lápiz/papel 21,4 x 15,6 cm. (1929). Museo Néstor.
- 39.- **En el corazón de Sevilla.** Lápiz/papel 27,6 x 22 cm. 1929. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 40.- **¿Triana, de Albéniz o Juerga, de Bautista?** Acuarela 33,3 x 41,9 cm. (1929). Museo Néstor.
- 41.- **Triana o Juerga.** Acuarela/cartulina 33,3 x 41,9 cm. (1929). Museo Néstor.
- 42.- **Don Giovanni,** de Mozart. Acto I. Técnica mixta/cartulina 32 x 40 cm. 1931. Museo Néstor.

- 43.- **Don Giovanni**. Acto I. Cuadro II. Técnica mixta/papel 33 x 41 cm. 1931. Museo Néstor.
- 44.- Leo Bakst, **Sherezade** de Rimsky-Korsakov, 1910. Reproducido de **Ilustración London News**.
- 45.- **Don Giovanni**. Acto I. Cuadro III. Técnica mixta/cartulina 33 x 41 cm. 1931. Museo Néstor.
- 46.- **Don Giovanni**. Acto II. Técnica mixta/cartulina 33 x 41 cm. 1931. Museo Néstor.
- 47.- **Don Giovanni**. Acto III. Cuadro III. Técnica mixta/cartulina 33 x 41 cm. 1931. Museo Néstor.
- 48.- **Cavalleria rusticana**, de Mascagni. Teatro Pérez Galdós Isabel Macario y Dalia Iñiguez. 1934. Archivo herederos del poeta Saulo Torón. Las Palmas de Gran Canaria.
- 49.- **Tipismo**. Teatro Pérez Galdós 1934. Archivo Museo Néstor.
- 50.- **Tipismo**. Teatro Pérez Galdós 1934. Archivo Museo Néstor.
- 51.- **Tipismo**. Lápiz/papel 21 x 26,5 cm. 1934. Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.
- 52.- **Una noche romántica**. Homenaje a Chopin. Teatro Pérez Galdós 1937 Archivo Museo Néstor.
- 53.- **La Verbena de la Paloma**, de Tomás de Bretón. Cuadro tercero. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Martín Moreno, Las Palmas de Gran Canaria.
- 54.- **La Verbena de la Paloma**. Cuadro primero. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 55.- **La Verbena de la Paloma**, de Tomás de Bretón. Acuarela 29 x 40 cm. 1937. CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno). Las Palmas de Gran Canaria.
- 56.- **la Verbena de la Paloma**. Cuadro segundo. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 57.- **La Verbena de la Paloma**. Acuarela 29 x 40 cm. 1937. Colección Particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 58.- **Fiesta Pascual de la Isla**. Teatro Pérez Galdós 1937/1938. Archivo Museo Néstor.
- 59.- **Fiesta Pascual de la Isla**. Técnica mixta 36 x 49,5 cm. (1937). CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno). Las Palmas de Gran Canaria.
- 60.- **La Verbena de la Paloma**. Cuadro I. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 61.- **La Verbena de la Paloma**. Cuadro III. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 62.- Carroza **Primavera**. Las Palmas de Gran Canaria 1901. Archivo. Museo Néstor.
- 63.- **Capricho** (1907). Reproducido de **La Ciudad**, Las Palmas de Gran Canaria. Archivo Museo Néstor.

- 64.- **Pierrot.** Reproducido de un periódico de Las Palmas de Gran Canaria 1907. Archivo Museo Néstor.
- 65.- Sin título. Lápiz/papel 21,9 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 66.- Sin título. Lápiz/papel 22,2 x 14,3 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 67.- Sin título. Lápiz/papel 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 68.- Sin título. Lápiz/papel 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 69.- Sin título. Acuarela 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 70.- Sin título. Acuarela 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 71.- Sin título. Acuarela 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 72.- Sin título. Lápiz/papel 22 x 16 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 73.- Sin título. Lápiz/papel 32,5 x 24,8 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 74.- Sin título. Lápiz/papel 31 x 22,5 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 75.- Sin título. Lápiz/papel 30 x 21,5 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 76.- Sin título. Lápiz/papel 30,6 x 20 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 77.- **Mi madre** (boceto). Acuarela/cartulina 81,5 x 61 cm. (1907). Museo Néstor.
- 78.- Sin título. Lápiz/cartulina 30 x 21 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 79.- Sin título. Lápiz/cartulina 30 x 21 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 80.- Sin título. Lápiz/cartulina 30 x 21 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 81.- Leo Bakst. **Narciso: Beocias.** 1911.
- 82.- **La macarena.** Aguafuerte. Mancha: 35 x 30 cm. 1910. Museo Néstor.
- 83.- **Los Vicios** (detalle). Acuarela. 1912. Colección particular. Barcelona.
- 84.- Sin título. Lápiz/papel 31,5 x 22,5 cm. (1910/1916). Museo Néstor.
- 85.- **Caballero inglés.** Acuarela 15 x 8 cm. 1910. Museo Néstor.
- 86 a 93.- **Mujeres de España.** Grabados de línea sobre originales a tinta china 40 x 26 cm. aprox. cada uno. 1910.
- 94.- **Sacrificios,** de Jacinto Benavente. Teatro Pérez Galdós 1913. Las Palmas de Gran Canaria. Archivo Museo Néstor.

- 95.- **Sacrificios**, de Jacinto Benavente. Teatro Pérez Galdós 1913. Archivo Museo Néstor.
- 96.- Pastora Imperio con el traje de la primera escena de **El amor brujo**, 1915.
- 97.- Pastora Imperio en **El amor brujo** de Manuel de Falla. Segunda escena. Teatro Lara. Madrid 1915. Archivo Museo Néstor. Reproducido de **Gacetilla de Madrid**, 16 de Abril de 1915.
- 98.- Pastora Imperio y Víctor Rojas en **El amor brujo**. Teatro Lara, Madrid 1915. Archivo Museo Néstor.
- 99.- María Kousnezoff con traje de **Gitanilla** diseñado por Néstor. Reproducido de **Las Esfera** N.º 122. Madrid 1916.
- 100.- María Kousnezoff en **La Maja**. Reproducido de **La Esfera** N.º 122. Madrid 1916.
- 101.- **La Maja**. Acuarela 1915. Reproducido de **Summa** 1916.
- 102.- María Kousnezoff en **La Maja**. Reproducido de **Chicago Herald** 1916.
- 103.- **La Maja**. II Acto. Acuarela 1915. Reproducido de **Summa**, Madrid 1916.
- 104.- María Kousnezoff en **La Maja**. Reproducido de **La Esfera** N.º 122. Madrid 1916.
- 105.- **La Maja**. Acuarela 1915. Reproducido de **Summa**, Año II N.º 9. Madrid, 15 de febrero 1916.
- 106.- **La Maja**. Acuarela 1915. Reproducido de **Summa**. Año II N.º 9, Madrid 1916.
- 107.- Dolores Martín-Fernández de la Torre, como **Cleopatra**. Fiesta de disfraces. Gabinete Literario, Las Palmas de Gran Canaria 1917. Archivo de la familia. Perdomo Martín – Fernández
- 108.- Leo Bakst: **El martirio de San Sebastián**. **Magos**, música de Debussy. Teatro del Châtelet. París 1911. Archivo Museo Néstor.
- 109.- Navidad en el Nuevo Club. Las Palmas de Gran Canaria, 1918. Archivo Museo Néstor.
- 110.- Navidad en el Nuevo Club. Las Palmas de Gran Canaria 1918. Archivo Museo Néstor.
- 111.- Navidad en el Nuevo Club. Néstor sentado en el centro de la parte inferior. Las Palmas de Gran Canaria 1918. Archivo Museo Néstor.
- 112.- Navidad en el Nuevo Club, Néstor en el centro. Las Palmas de Gran Canaria 1918. Archivo Museo Néstor,
- 113.- Dolores Martín-Fernández de la Torre en la **Reina de invierno**, Bodas de Diamante del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria 1917. Archivo de la familia. Perdomo Martín – Fdez.
- 114.- Dolores Martín-Fernández de la Torre en **Reina de invierno** 1917. Archivo de la familia.

- 115.- Dolores–Martín–Fernández de la Torre en **Reina de invierno**. 1917. Archivo de la familia.
- 116.- Sin título. Lápiz/papel 31 x 22 cm. (1917). Museo Néstor.
- 117.- **El fandango de Candil**. Lápiz/papel 27,5 x 21 cm. (1927). Museo Néstor.
- 118.- **El fandango de Candil**. Estudio para **La Niña Bonita**. Lápiz/papel 27 x 21 cm. (1927). Museo Néstor.
- 119.- **El fandango de Candil**. Estudio para **La Niña Bonita**. Lápiz/papel 27 x 21 cm. (1927). Museo Néstor.
- 120.- Alexandra Exter. Figurín. Reproducido de **Das Russische Theater**, Amalthea Verlag. Leipzig 1928.
- 121.- Natalia Gonstcharova. **Vestido español**. Reproducido de **Das Russische Theater**. Leipzig 1928.
- 122.- Antonia Mercé, La Argentina, con el traje de **La Niña Bonita** de **El fandango de Candil**. 1927 que luego utiliza con el bolero de dicho ballet en **Suite de danzas**. Archivo Museo Néstor.
- 123.- **El fandango de Candil**, de Gustavo Durán. Teatro Volksoper de Hamburgo 1927.
- 124.- **El fandango de Candil. La Niña Bonita**. Acuarela 26,5 x 22 cm. 1927. Museo Néstor.
- 125.- **El fandango de Candil. El Trueno**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 126.- **El fandango de Candil. Bailadora**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Paradero desconocido.
- 127.- **El fandango de Candil. Manolo**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 128.- **El fandango de Candil. La Vieja**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 129.- **El fandango de Candil. Primera Tapada**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 130.- **El fandango de Candil. Segunda Tapada**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 131.- **El fandango de Candil. Dos alguaciles**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 132.- **El fandango de Candil. Don Lindoro**. Acuarela 29 x 23 cm. 1927. Museo Néstor.
- 133.- **El fandango de Candil. El lazarillo**. Acuarela 26 x 21 cm. 1927. Museo Néstor.
- 134.- **El loro**, de Gustavo Pittaluga. Acuarela 29,5 x 18 cm. (1927). Museo Néstor.
- 135.- **El loro**, Acuarela 29,5 x 18 cm. (1927). Museo Néstor.
- 136.- **El loro**. Acuarela 29,5 x 18 cm. (1927). Museo Néstor.
- 137.- **Campesina**. Acuarela. 1928. Paradero desconocido. Reproducido de **Les Annales**. París.

- 138.- Antonia Mercé en danzas de **El sombrero de tres picos** de Manuel de Falla. 1928.
- 139.- **Velazqueña**. Acuarela 1928. Reproducido de **Les Annales**. París.
- 140.- Antonia Mercé en **Chacona**, de Albéniz.
- 141.- **Chacona**. 1928. Colección Monique Paravicini. París.
- 142.- **Goyesca**. Acuarela 1928. Paradero desconocido. Reproducida de **Les Annales**.
- 143.- Antonia Mercé en **Goyescas**, de Granados. 1928. Archivo Museo Néstor
- 144.- **Gitana**. Acuarela. Paradero desconocido. Reproducido de **ABC**.
- 145.- Antonia Mercé en **Danza ibérica** de Nin. Archivo del Museo Néstor.
- 146.- **Danza ibérica**. 1928. Colección Monique Paravicini. París.
- 147.- **Goyescas**. 1928. Museo del Teatro. Almagro (Ciudad Real).
- 148.- **Goyescas**. 1928. Museo del Teatro. Almagro (Ciudad Real).
- 149.- **Triana**. **Soleá** 1929. Foto Archivo Museo Néstor.
- 150.- Antonia Mercé en **Triana**, de Albéniz. Archivo Museo Néstor.
- 151.- **Triana**. **Soleá**. 1929. Colección Monique Paravicini. París.
- 152.- **Triana**. **Soleá**. Lápiz/papel 38,5 x 30 cm. 1929. Museo Néstor.
- 153.- **Triana**. **Soleá**. 1929. Reproducido del programa de mano del Teatro Femina. París.
- 154.- Antonia Mercé con el traje de **Soleá**, de **Triana** 1929. Archivo Museo Néstor.
- 155.- **Triana**. **Soleá**. 1929. Colección Monique Paravicini. París.
- 156.- **Triana**. **Paco**. Acuarela/cartulina 42 x 33,5 cm. 1929. Museo Néstor.
- 157.- **Triana**. **El Tranco**. Acuarela/cartulina. 39,5 x 29,5 cm. 1929. Museo Néstor.
- 158.- **Triana**. **Zurito**. Acuarela 39 x 29,5 cm. 1929. Museo Néstor.
- 159.- **Triana**. **Nati**. Acuarela/cartulina 29 x 18 cm. 1929. Museo Néstor.
- 160.- **Triana**. **Doña Catalina Paz**. Reproducido de **Social**. La Habana (Cuba). Archivo Museo Néstor.
- 161.- **Triana**. **Doña Catalina Paz**. Acuarela/cartulina 29 x 18 cm. 1929. Museo Néstor.
- 162.- **Triana**. **Bailadoras**. Acuarela/cartulina 29 x 18 cm. 1929. Museo Néstor.
- 163.- **Triana**, de Albéniz. Opera Cómica de París 1929. Archivo Museo Néstor.

- 164.- **Triana. Don Manuel Paz.** Lápiz/papel 39 x 33 cm. 1929. Museo Néstor.
- 165.- **Triana. Bailarines.** Acuarela/cartulina 24 x 30 cm. 1929. Museo Néstor.
- 166.- **Triana.** de Albéniz. Opera Cómica. París 1929. Museo Néstor.
- 167.- **Triana. Bailarinas.** Acuarela/cartulina 24 x 30 cm. 1929. Museo Néstor.
- 168.- **Triana. Bailadores.** Acuarela 25 x 30 cm. 1929. Archivo Museo Néstor.
- 169.- **Salomé**, de Richard Strauss. Acuarela 42 x 33 cm. 1929. Museo Néstor.
- 170.- **El Aventurero**, de Emile Augier. Acuarela 29 x 23 cm. Paradero desconocido. Reproducido de **Femina**. París.
- 171.- **El Aventurero**, de Emile Augier. Acuarela 29 x 23 cm. 1929. Museo Néstor.
- 172.- **El Aventurero**, de Emile Augier. Acuarela 27 x 21 cm. 1929. Museo Néstor.
- 173.- **Goyesca.** Acuarela 1931. Paradero desconocido. Archivo Museo Néstor.
- 174.- Conchita Supervía con traje goyesco para recitales. 1931. Archivo Museo Néstor.
- 175.- Conchita Supervía, detalle del atrezzo del traje goyesco 1931. Archivo Museo Néstor.
- 176.- Conchita Supervía con atrezzo del traje goyesco. Reproducido del programa de manos del concierto.
- 177.- **Bata andaluza.** Acuarela 1931. Paradero desconocido. Reproducido de octavilla avance de concierto en la Sala Gaveau de París.
- 178.- Conchita Supervía con bata andaluza de conciertos 1931. Reproducido del programa de mano de conciertos París. Archivo Museo Néstor.
- 179.- Conchita Supervía con bata andaluza de conciertos. 1931. Archivo Museo Néstor.
- 180.- Conchita Supervía con el traje de **Carmen**, de Bizet. 1931/1932. Archivo Museo Néstor.
- 181.- Conchita Supervía con el traje de **Carmen**, de Bizet. 1931/1932. Archivo Museo Néstor.
- 182.- **Don Giovanni**, de Mozart. Lápiz/papel 28 x 22 cm. 1931. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 183.- **Don Giovanni.** Primer vestido. Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 184.- **Don Giovanni.** Segundo vestido. Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 185.- **Don Giovanni. Donna Anna.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.

- 186.- **Don Giovanni. Donna Elvira.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 187.- **Don Giovanni. Servo de Don Giovanni.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 188.- **Don Giovanni. Coro.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 189.- **Don Giovanni. Zerlina.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 190.- **Don Giovanni. Il Commendatore.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 191.- **Don Giovanni. Serva de Donna Anna.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 192.- **Don Giovanni. Masetto.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 193.- **Don Giovanni. Coro.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 194.- **Don Giovanni. Leporello.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 195.- **Don Giovanni. Coro.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 196.- **Don Giovanni. Don Ottavio.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 197.- **Don Giovanni. Coro.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 198.- **Don Giovanni. Coro.** Acuarela 31 x 24 cm. 1931. Museo Néstor.
- 199.- Dalia Iñiguez con túnica diseñada por Néstor. Foto Archivo Museo Néstor.
- 200.- **Cavalleria rusticana**, de Mascagni. Traje de Santuzza. 1934. Donación al Museo Néstor de la familia Torón Macario.
- 201.- Isabel Macario y Dalia Iñiguez, en **Cavalleria rusticana** de Mascagni. Teatro Pérez Galdós. 1934.
- 202.- **Típico de Gran Canaria.** Acuarela/cartón 46 x 30 cm. (1934). Museo Néstor.
- 203.- **Típica de Gran Canaria.** Acuarela/cartón 46 x 30 cm. (1934). Museo Néstor.
- 204.- **Isas de Agustín Conchs. (?)**. Acuarela/cartulina 29,9 x 24,3 cm. (1934/1936). Museo Néstor.
- 205.- Dalia Iñiguez con túnica diseñada por Néstor. Archivo Museo Néstor.
- 206.- **Una noche romántica.** Reproducido de **La Provincia** 1982. Archivo Museo Néstor.
- 207.- **Una noche romántica.** Homenaje a Chopin. Teatro Pérez Galdós 1937. Reproducido de **La Provincia**, Las Palmas de Gran Canaria 1982.
- 208.- **Una noche romántica.** (Fragmento). Técnica mixta/Papel. 1937. Museo Néstor. Museo Néstor. Donación Paca Mesa de Christiansen.
- 209.- **Una noche romántica.** (Fragmento). Técnica mixta/papel. Dimensión total 9,3 x 49,7 cm. 1937.

- 210.- Paca Mesa con el traje de **La sirena varada**, de Alejandro Casona. 1937. Archivo Martín Moreno.
- 211.- **La sirena varada**, de Alejandro Casona. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 1937. Reproducido de **Hoy**. Las Palmas de Gran Canaria 1937. Emeroteca El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.
- 212.- **La Verbena de la Paloma**, de Tomás Bretón. Segundo cuadro. Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 1937. Archivo Museo Néstor.
- 213.- **La Verbena de la Paloma**. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 214.- **La Verbena de la Paloma**. Teatro Pérez Galdós 1937. Archivo Museo Néstor.
- 215.- Diego Perdomo en rey mago. **Fiesta Pascual de la Isla**. Teatro Pérez Galdós 1937/1938. Archivo Diego Perdomo. Las Palmas de Gran Canaria.
- 216.- Diego Perdomo en rey mago. **Fiesta Pascual de la Isla**. Teatro Pérez Galdós 1937/1938. Archivo Diego Perdomo. Las Palmas de Gran Canaria.
- 217.- Corona y jubón de rey mago. **Fiesta Pascual de la Isla**. 1937. Museo Néstor. Donación familia Perdomo–Martín–Fernández.
- 218.- Corona, jubón y capa larga de rey mago. **Fiesta Pascual de la Isla**. Museo Néstor. Donación familia Perdomo Martín–Fernández.
- 219.- Tocado egipcio. 1918. Museo Néstor. Donación Miguel Martín–Fernández de la Torre.
- 220.- Barbuquejo (1918/1920). Colección Particular. La Laguna (Tenerife).
- 221.- Traje de fiesta (1918/1920). Museo Néstor. Donación Sofía Martín Fernández de la Torre.
- 222.- Sin título. Lápiz/cartulina 31 x 22 cm. (1912/1928). Museo Néstor.
- 223.- Sin título. Lápiz/papel 16,6 x 12 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 224.- Sin título. Lápiz/papel 16,7 x 12 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 225.- Sin título. Lápiz/papel 13 x 10,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 226.- Sin título. Acuarela 12,8 x 10,3 cm. (1909-1913). Museo Néstor.
- 227.- Sin título. Acuarela 13 x 10,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 228.- Sin título. Lápiz/papel 13 x 10,3 cm. (1909-1913). Museo Néstor.
- 229.- Sin título. Acuarela 16,5 x 12,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 230.- Sin título. Acuarela 12,8 x 10,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.

- 231.- Sin título. Lápiz/papel 16,5 x 12,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor
- 232.- Sin título. Lápiz/papel 16,3 x 12,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 233.- Sin título. Lápiz/papel 30,5 x 22,5 cm. (1918/1937). Museo Néstor.
- 234.- Sin título. Lápiz/papel 30,5 x 22,5 cm. (1918/1937). Museo Néstor.
- 235.- Sin título. Acuarela 13 x 10 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 236.- Sin título. Lápiz/papel 13 x 10,3 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 237.- Sin título. Acuarela. 13 x 10,5 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 238.- Sin título. Lápiz/papel 13 x 10 cm. (1909/1913). Museo Néstor.
- 239.- **Pastora de las Flores y Comminges.** (Boceto). Acuarela 12,2 x 15 cm. (1911/1913). Museo Néstor.
- 240.- Sin título. Acuarela 22,4 x 31,4 cm. (1917/1918). Museo Néstor.
- 241.- Sin título. Lápiz/papel 32 x 22,5 cm. (1917/1918). Museo Néstor.
- 242.- Sin título. Sanguina/papel 17 x 11,5 c. (1905/1911). Museo Néstor.
- 243.- Sin título. Sanguina/papel 16,4 x 11,5 cm. (1905/1911). Museo Néstor.
- 244.- **Triana.** Acuarela/cartulina 18 x 29 cm. (1829). Museo Néstor.
- 245.- **Triana.** Acuarela/cartulina 29 x 18 cm. (1929). Museo Néstor.
- 246.- **Triana.** Acuarela/cartulina 29 x 18 (19129). Museo Néstor.
- 247.- **Primavera.** Tinta china/papel 18,5 x 27 cm. (1901). Museo Néstor.
- 248.- Sin título. Acuarela 26,4 x 37 cm. (1904/1908 ?). Museo Néstor.
- 249.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 250.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 251.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 70 x 70 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 252.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 253.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 254.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 50 x 50 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 255.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.

- 256.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 50 x 50 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 257.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 258.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 40 x 40 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 259.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 60 x 60 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 260.- **Ballet español.** Lápiz y tiza/lienzo 70 x 70 cm. (1928/1933). Museo Néstor.
- 261.- **Oro y azul.** Acuarela. 1916. Paradero desconocido. Archivo Museo Néstor.
- 262.- **Remember.** Cartel 34 x 19 cm. 1919. Museo Néstor.
- 263.- **Love.** Acuarela 160 x 90 cm. 1916. Círculo Bellas Artes de Madrid.
- 264.- Avance de programación de los Ballets Españoles de Antonia Mercé. La Argentina, en el Teatro Fémina de París 1929. Archivo Museo Néstor.
- 265.- Avance de programación de los Ballets españoles de Antonia Mercé (interior) en el Teatro Fémina de París 1929. Archivo Museo Néstor.
- 266.- Avance de programación de los Ballets Españoles de La Argentina en el Teatro de la Opera Cómica de París 1929. Archivo Museo Néstor.
- 267.- Avance de programación de los Ballets Españoles de La Argentina en el Teatro de la Opera Cómica de París 1929 (Interior). Archivo Museo Néstor.
- 268.- Programa de mano. Ballets españoles de La Argentina. Gran Casino de Vichy. 1929. Archivo Museo Néstor.
- 269.- **Triana.** Gouache. ¿Diseño de cartel?. 1929. Colección particular. Foto archivo Museo Néstor.
- 270.- Portada del programa de mano de los conciertos de Conchita Supervía para la sala Gaveau de París. 1931. Museo Néstor.
- 271.- Octavilla avance del concierto de Conchita Supervía en la Sala Gaveau de París 1931. Archivo Museo Néstor.
- 272.- Cartel de la exposición de Néstor en la Galería Charpentier. París 1931. Museo Néstor.
- 273.- Cubierta del programa de mano de la **Fiesta Pascual de la Isla.** 1937. Archivo Museo Néstor.
- 274.- Contraportada del programa **Fiesta Pascual de la Isla.** 1937. Archivo Museo Néstor.
- 275.- **Néstor de la Torre.** Barítono y tío del pintor. Carboncillo/cartulina 53 x 42 cm. 1901. Museo Néstor.

- 276.- **La Perla Negra.** (Inconcluso). Oleo/lienzo 100 x 135 cm. (1920/192x). Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.
- 277.- **Don Alonso Quesada.** Técnica mixta/papel. Paradero desconocido. Reproducido del libro **El lino de los sueños.**
- 278.- **Enrique Granados.** Oleo/lienzo 150 x 150 cm. (1909/10). Museo Néstor.
- 279.- **Antonia Mercé, La Argentina.** Lápiz/papel 38 x 28 cm. (1929). Museo Néstor.
- 280.- **Gustavo Durán.** Oleo/cartón piedra 62 x 51 cm. (1931/1934). Museo Néstor.
- 281.- **Conchita Supervía.** Oleo/lienzo 126 x 126 cm. 1931. Colección particular. Londres.
- 282.- Componentes del grupo teatral Los Doce, Néstor en el centro rodeado por Conchita Rodríguez, Matilde Gaspar, Enrique Ponce (fotógrafo) y José Rodríguez Iglesias.
- 283.- La pianista Paquita Madriguera Rodón. Archivo Museo Néstor.
- 284.- Juana Conde. Archivo Museo Néstor.
- 285.- La bailarina y mezzo María Kousnezoff. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 286.- El bailarín Adolf Bolm. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 287.- María Kousnezoff. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 288.- La bailarina Tórtola Valencia. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 289.- El actor Ernesto Vilches. Archivo Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.
- 290.- Néstor y Gustavo Durán en el estudio del pintor en la calle Alameda. Madrid 1924. Archivo Museo Néstor.
- 291.- La cupletista María de Zurbarán. Archivo Museo Néstor.
- 292.- Derecha a izquierda: Néstor, Gustavo Durán y el periodista Moragas en la casa de Antonio Torrella, detrás retrato de la madre de Antonio Torrella pintado por Néstor. Barcelona 1930. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 293.- La bailarina Aurea de Sarrá. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 294.- Postal de Isadora Duncan procedente del Archivo de Néstor. Museo Néstor.
- 295.- Aurea de Sarrá. Archivo Museo Néstor.
- 296.- La actriz Irene López Heredia. Archivo Museo Néstor.

- 297.- La bailarina Anita Delgado, princesa de Kapurthala. Archivo Museo Néstor.
- 298.- La cantante de ópera Grace Moore.
- 299.- Cena en honor de Néstor presidida por la dirección de la revista **París-América** en el restaurante Casanova de París en 1929. Asistieron la princesa de Kapurthala, los príncipes de Gagarine, señora Boas de Jouvenel, señora de Waleffe, Carmen Escardo, Maurice Waleffe, Paul Michel, señor Almira, señor Keller Sarmiento (redactor jefe), señor Ruiz Aranda, Gustavo Durán y Néstor (tercero por la derecha).
- 300.- El duo Charles y Johnny. Archivo Museo Néstor.
- 301.- El dúo Charles y Johnny. Archivo Museo Néstor.
- 302.- Néstor con Charles y Johnny y un amigo italiano en París 1934. Archivo Museo Néstor.
- 303.- De izquierda a derecha: Najul (periodista), Néstor, y Víctor Doreste. Archivo Museo Néstor.
- 304.- Carta del compositor Arbós. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 305.- Fragmento de la carta de Néstor a su tío en barítono Néstor de la Torre. Archivo D^a Lola de la Torre. Las Palmas de Gran Canaria.
- 306.- Fragmento de una carta de Néstor a su tío Néstor de la Torre.
- 307.- Carta de Martínez Sierra. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 308.- Carta de María Kousnezoff. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 309.- Carta de María Kousnezoff (fragmento). Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 310.- Autógrafo de Luis Pirandello. Archivo Museo Néstor.
- 311.- Carta de Tórtola Valencia (fragmento). Archivo Particular Las Palmas de Gran Canaria.
- 312.- Carta de Tórtola de Valencia (fragmento). Archivo particular. La Palmas de Gran Canaria.
- 313.- Carta de Antonia Mercé, La Argentina. (fragmento). Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 314.- Carta de Antonia Mercé (fragmento). Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 315.- Carta de Conchita Supervía (fragmento). Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 316.- Carta de Conchita Supervía (fragmento). Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 317.- Carta del compositor Oscar Esplá. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.

- 318.- Autógrafo de Valle Inclán. Archivo Museo Néstor.
- 319.- Página del libro **La amante** de Rafael Arlberti con autógrafo. Museo Néstor.
- 320.- Página del **Romancero gitano** de García Lorca con dedicatoria autógrafa. Museo Néstor.
- 321.- Cubierta del programa de la representación de **Interior** de Maeterlink en el Teatro Pérez Galdós en 1907. Archivo Museo Néstor.
- 322.- El baile de las rosas. Ilustración de Néstor para un periódico grancanario. Archivo Museo Néstor.
- 323.- El baile de El Recreo. Apunte de Néstor publicado en un periódico grancanario.
- 324.- Los intérpretes de **El amor brujo**: Martínez Sierra, Falla, Pastora Imperio y Néstor. Reproducido de **España**. Madrid 1916. Archivo Museo Néstor.
- 325.- Fresno: Pastora Imperio en **El amor brujo**. Reproducido de **ABC**. Abril 1915.
- 326.- Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 1928.
- 327.- Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria 1928.
- 328.- Teatro Pérez Galdós: Salón Saint-Saëns 1928. Las Palmas de Gran Canaria.
- 329.- **Don Giovanni**. Traje de Donna Anna. Centenario del Nacimiento de Néstor. Teatro Pérez Galdós 1987. Producción del Gobierno de Canarias SOCAEM. Depositado en el Museo Néstor.
- 330.- **Don Giovanni**. Traje de Donna Elvira. Producción del Gobierno de Canarias. SOCAEM. Teatro Pérez Galdós 1987. Museo Néstor. Depósito del Gobierno de Canarias.
- 331.- **Don Giovanni**. Traje de Il Commendatore. Teatro Pérez Galdós 1987. Producción del Gobierno de Canarias SOCAEM. Depositado en el Museo Néstor.
- 332.- **Don Giovanni**. Falda femenina del Coro. Teatro Pérez Galdós 1987 Producción del SOCAEM patrocinada por el Gobierno de Canarias. Depositada en el Museo Néstor.
- 333.- El pintor Pepe Dámaso asesor artístico de los escaparates de El Corte Inglés de Las Palmas de Gran Canaria que el equipo escaparatista de dicha empresa realizó sobre los carteles **Love** y **Remember** de Néstor para el carnaval de 1980 de la capital grancanaria. Archivo El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria.
- 334.- Detalle del escaparate **Remember**. El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria 1980. Archivo El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria.
- 335.- Escaparate **Love**. El Corte Inglés, Las Palmas de Gran Canarias 1980 Archivo El Corte Inglés.

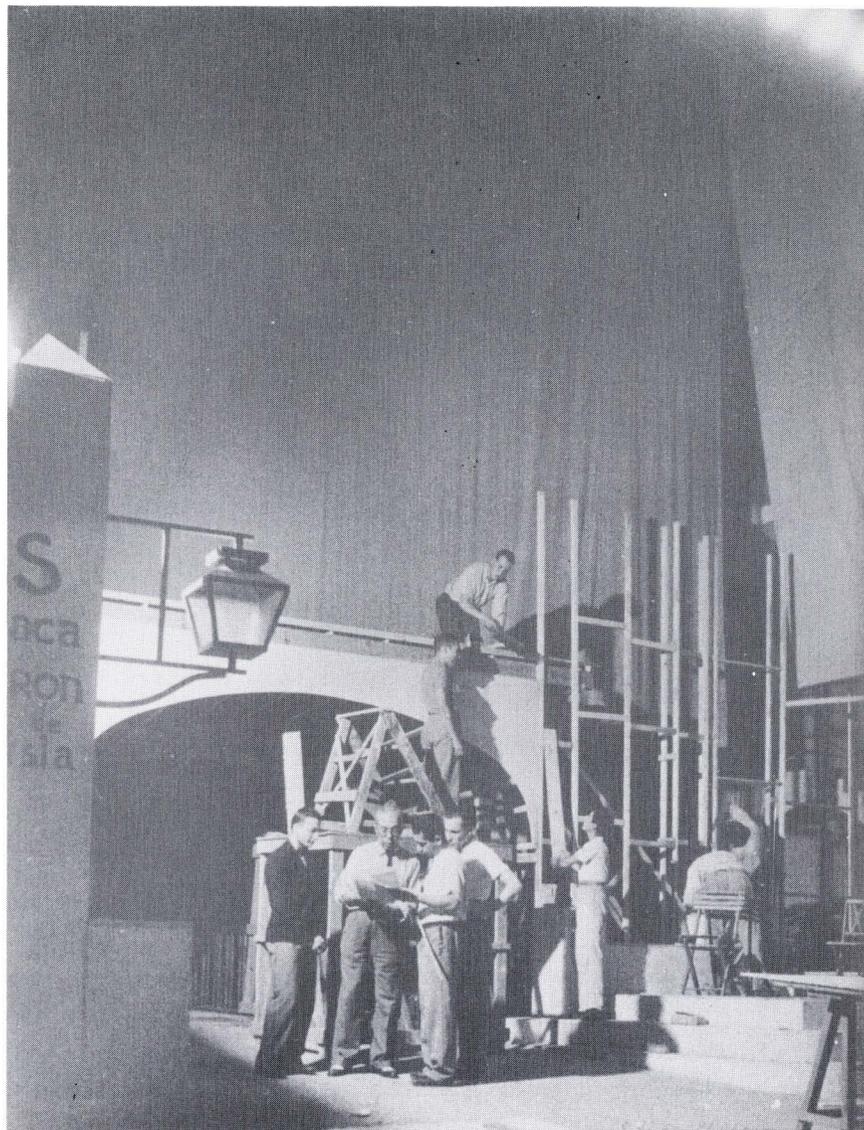
Indice

PROLOGO	7
NESTOR Y EL MUNDO DEL TEATRO	
I.- Consolidación del prestigio insular: 1907 - 1913.	9
II.- En la actualidad escénica española: 1914 - 1924.	17
III.- El triunfo en París: 1927 - 1931.	31
IV.- La Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre. Las Palmas de Gran Canaria.	55
APENDICE	65
NOTAS	71
BIBLIOGRAFIA	87
DOCUMENTOS	103
INDICE DE ILUSTRACIONES	155
ILUSTRACIONES	173

I
L
U
S
T
R
A
C
I
O
N
E
S

DECORADOS

1.- Néstor - segundo izquierda - dirigiendo el decorado *Tipismo*. Teatro Pérez Galdós 1934. Las Palmas de Gran Canaria.





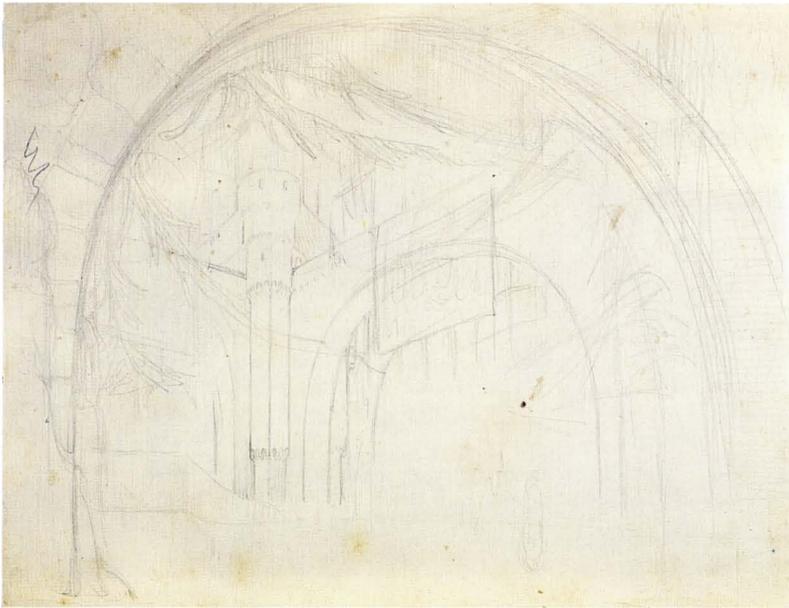
2.- *La muerte de Tintagiles* (?), de Maeterlink (1904/1906). Colección particular. Tafira (Gran Canaria).



3.- *Interior*, de Maeterlink. 1908. Archivo Museo Néstor.



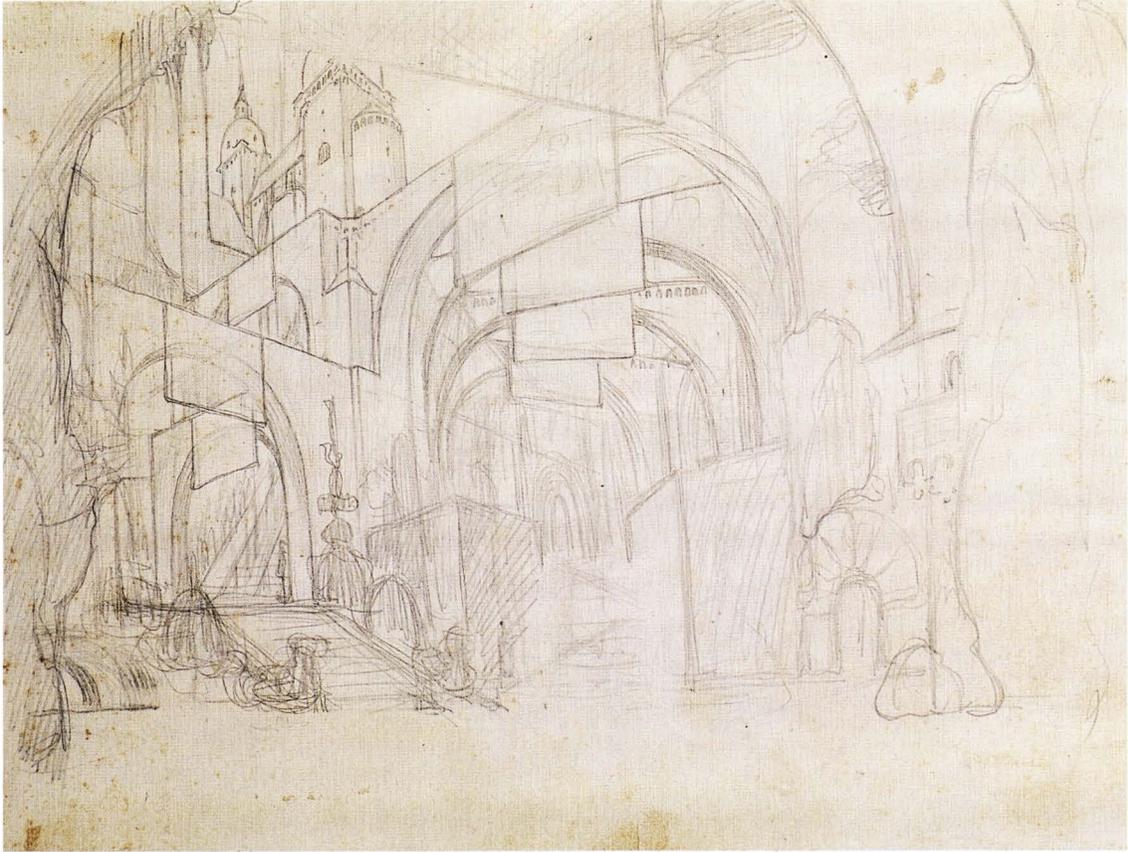
4.- *Interior*, de Maeterlink. Teatro Pérez Galdós 1908. Las Palmas de Gran Canaria.



5.- 6.-, Sin título. (1910/1914).
Museo Néstor.



7.- Sin título. (1910/1914). Museo Néstor.



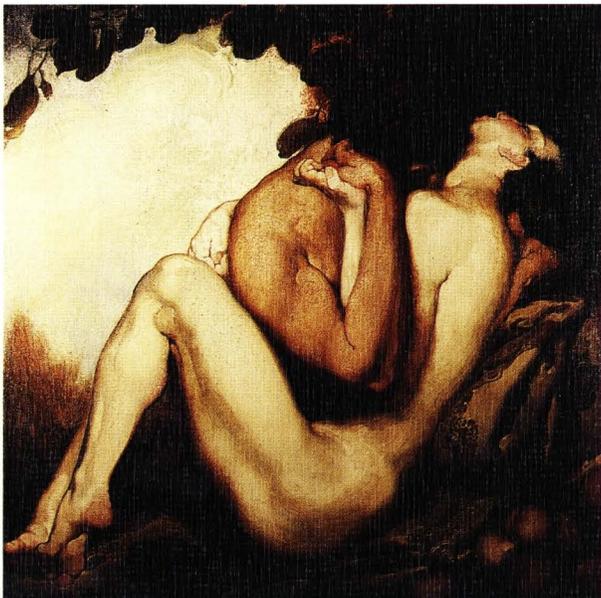
8.- Sin título (1910/1914). Museo Néstor.



9.- Alexander Benois: *El pabellón de Arminda*. 1909. Colección particular.

10.- Sin título (1910/1914). Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.





11.- *Posesión* (1911/1913). Museo de Arte Moderno. Barcelona.

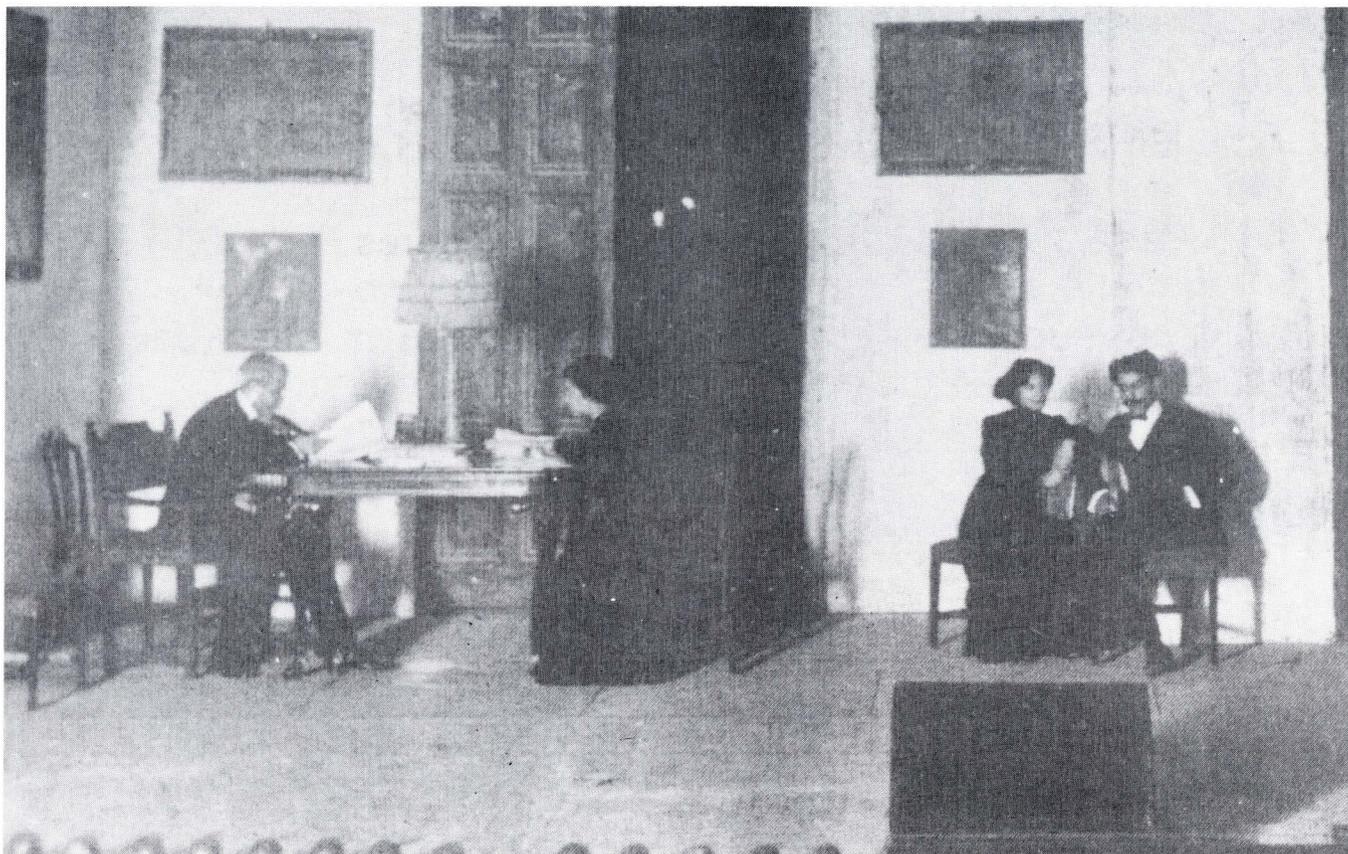
12.- *Oriente* (1911/1913). Paradero desconocido.

13.- *Joselito* (1911/1913). Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



14.- *Sacrificios*, de Benavente. Teatro Pérez Galdós. 1913. Museo Néstor.

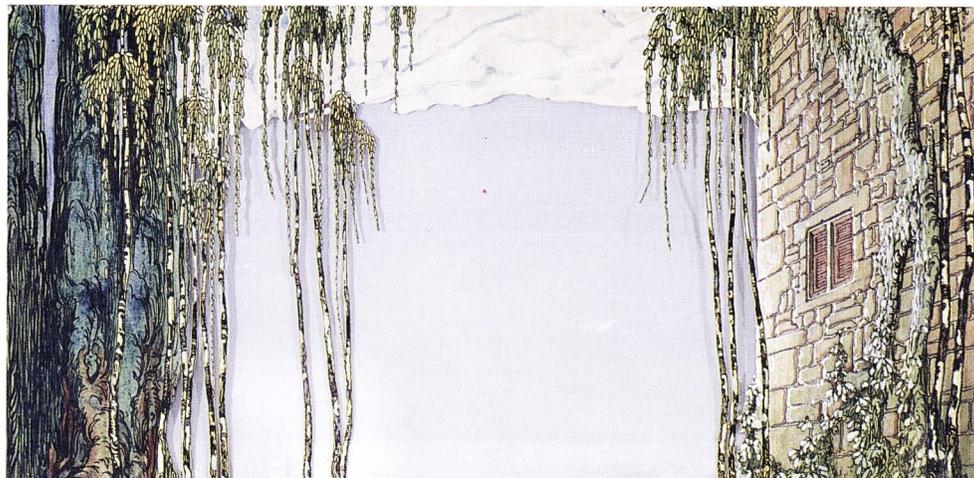
15.- *Sacrificios*, 1913. Museo Néstor.



16.- *Viva la vida*, de los Hermanos Millares. Teatro Pérez Galdós.



17.- *El amor brujo*, de Manuel de Falla. 1915. Museo Néstor.



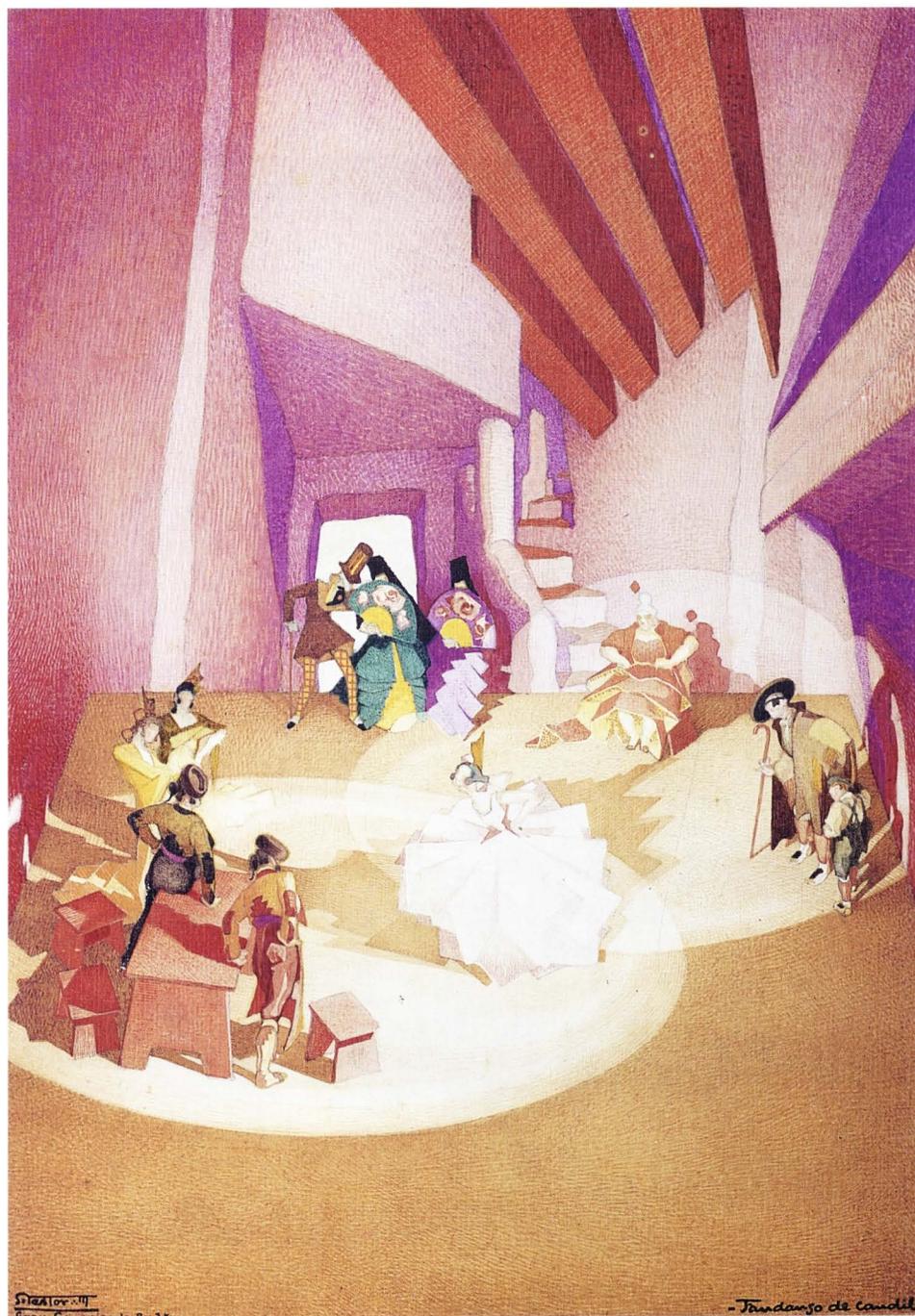
- 18.- Georges de Feure: *Castillo en el bosque*, de Debussy (1897/1905).
19.- *Barbazul*. (1922). Museo Néstor.



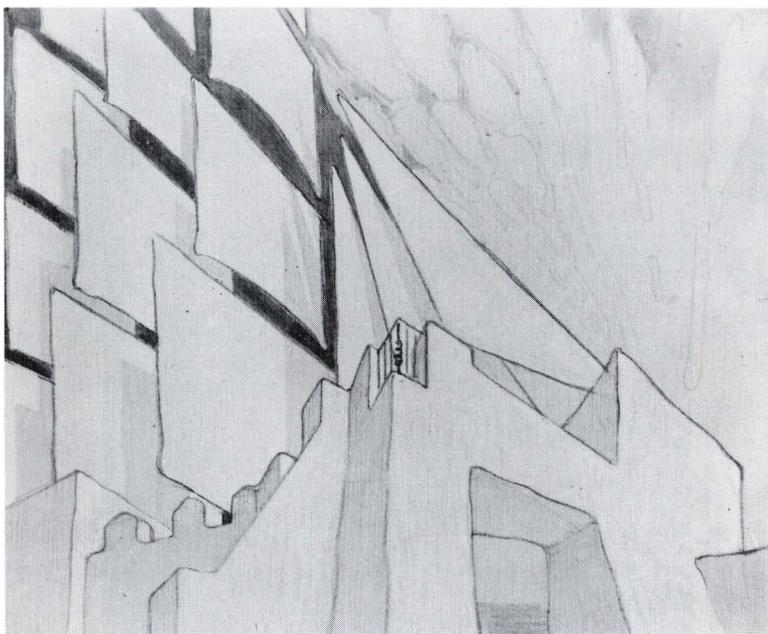
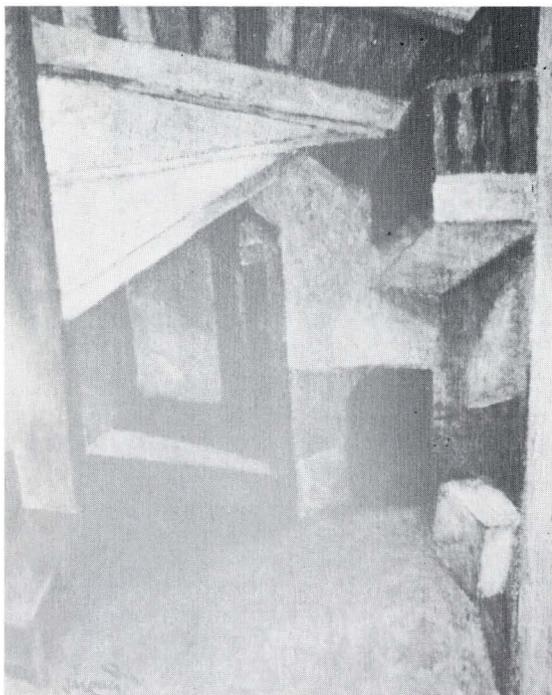
20.- 21.- *Barbazul*, de J. Grau (1922). Museo Néstor.



22.- *El Fandango de Candil*, de Gustavo Durán. Volksoper de Hamburgo 1927.



23.- El Fandango de Candil, de Gustavo Durán. 1927. Museo Néstor.



28.- Vázquez Díaz: *Posada de las Animas* 1923.

29.- *El Fandango de Candil* (1927). Museo Néstor.

30.- *El Loro*. (1927).



31.- *El Loro*, de Gustavo Pittaluga. 1927. Museo Néstor.



32.- *Triana*, de Isaac Albéniz. Teatro de la Opera Cómica. París 1929.



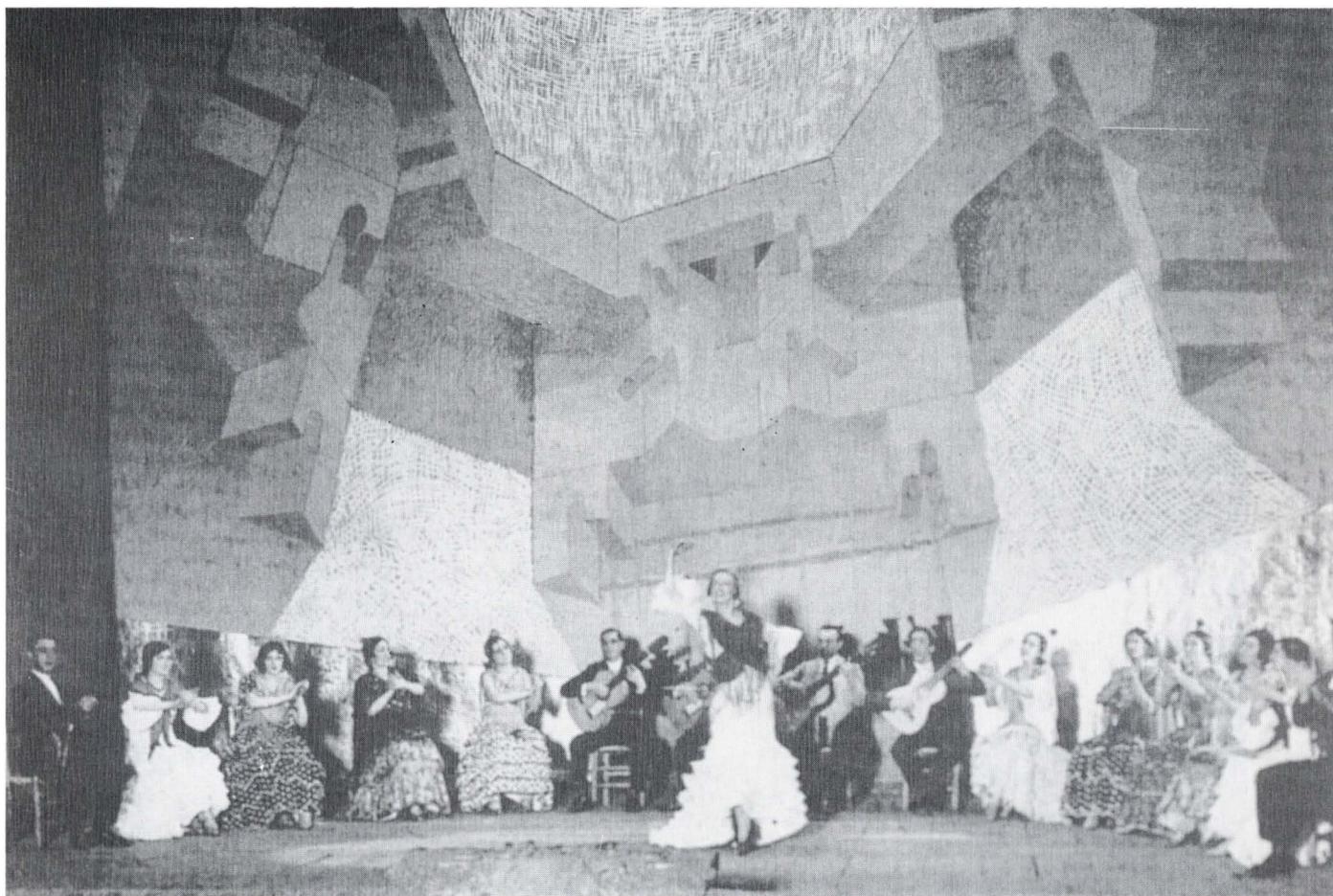
33.- Triana, de Isaac Albéniz. 1929. Museo Néstor.



34.- Triana. (1929). Museo Néstor.



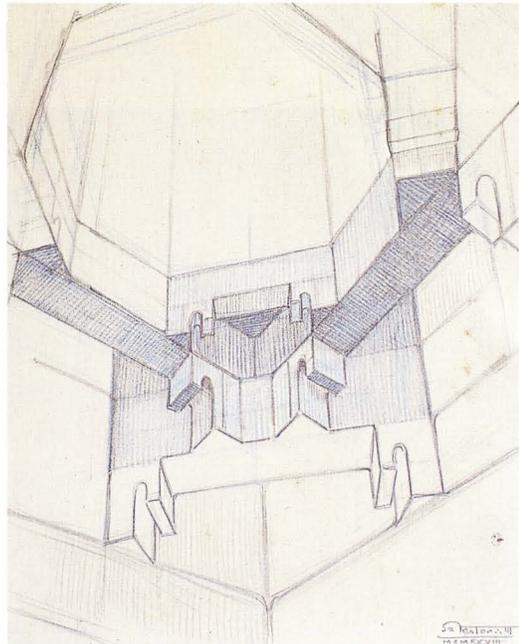
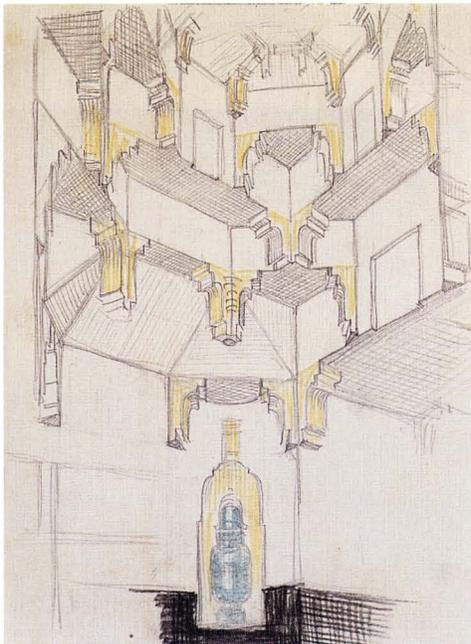
35.- *Triana*, de Albéniz. Telón de boca 1929. Museo Néstor.



36.- *En el corazón de Sevilla. Cuadro flamenco.* Teatro Marigny. París 1929.



37.- *En el corazón de Sevilla. Cuadro flamenco. 1929. Museo Néstor.*



38.- *En el corazón de Sevilla*. (1929). Museo Néstor.

39.- *En el corazón de Sevilla*. 1929. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

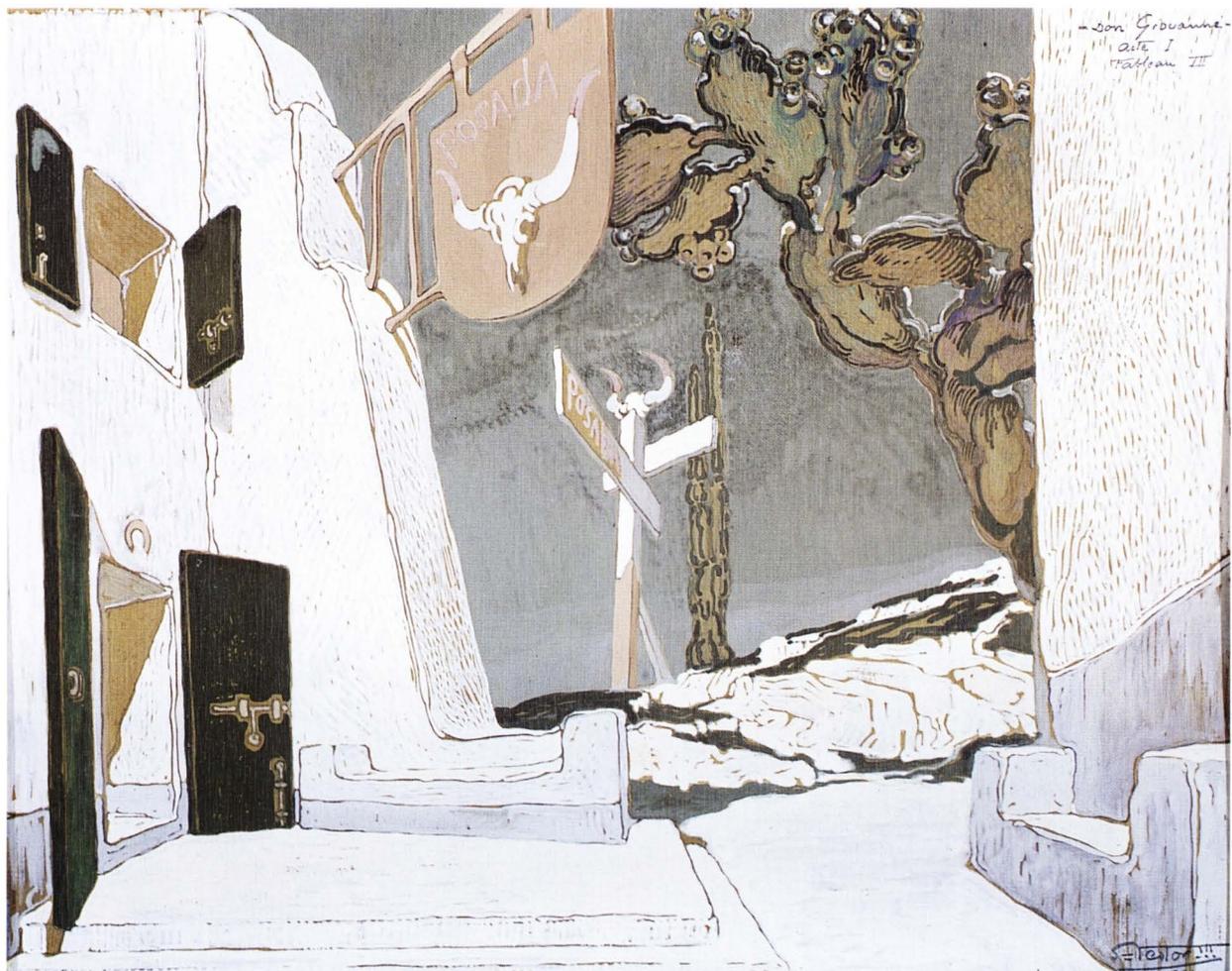
40.- *Triana, Juerga (?)*. (1929). Museo Néstor.



41.- *Triana*, de Albéniz (?); *Juerga*, de Bautista (?). (1929). Museo Néstor.



42.- *Don Giovanni*, de Mozart. Acto I. 1931. Museo Néstor.



43.- *Don Giovanni*, de Mozart. Acto I, Cuadro II. 1931. Museo Néstor



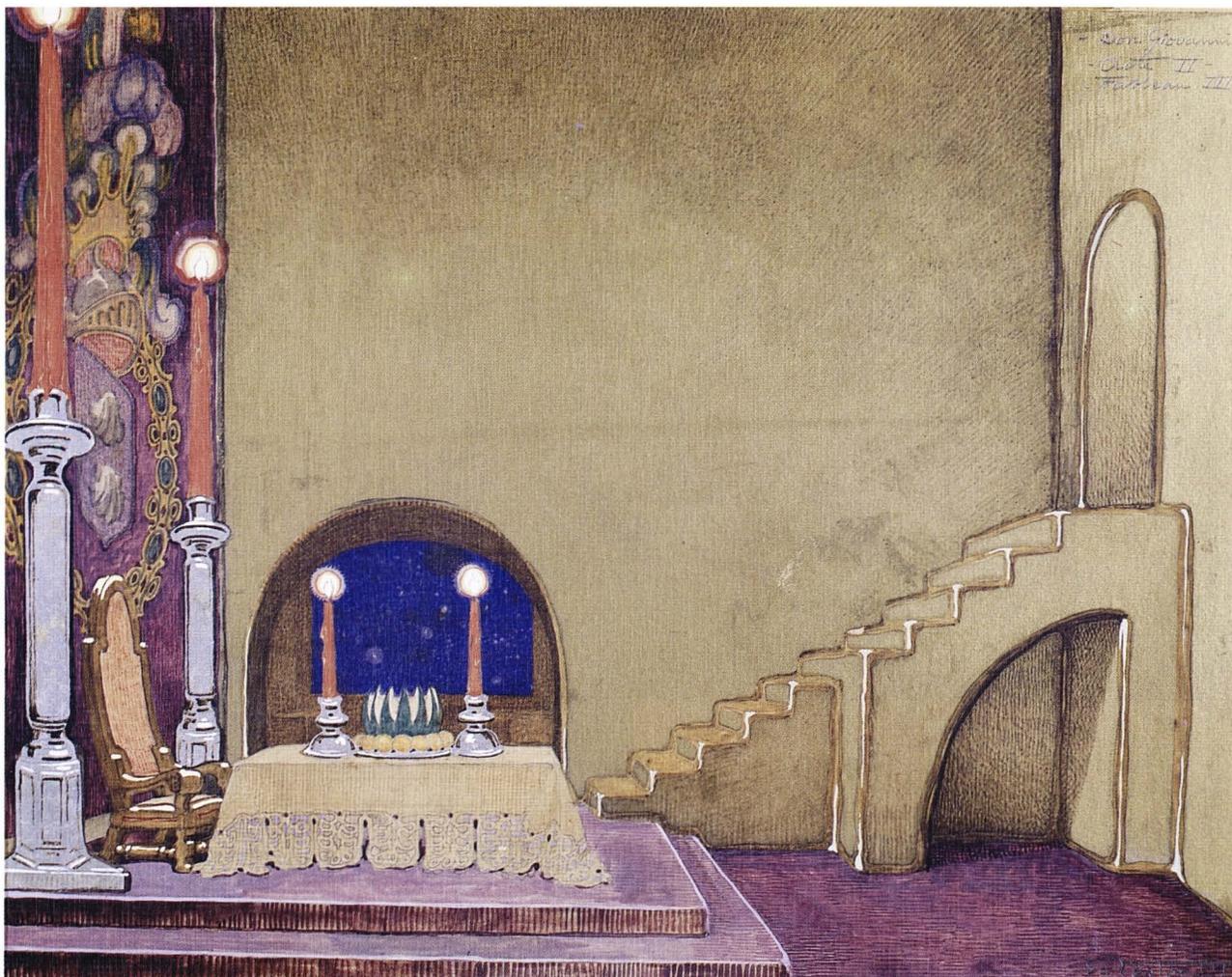
44.- Leo Bakst: *Sherezade*, de Rimsky-Korsakov 1910. Reproducido de Illustrated London News.



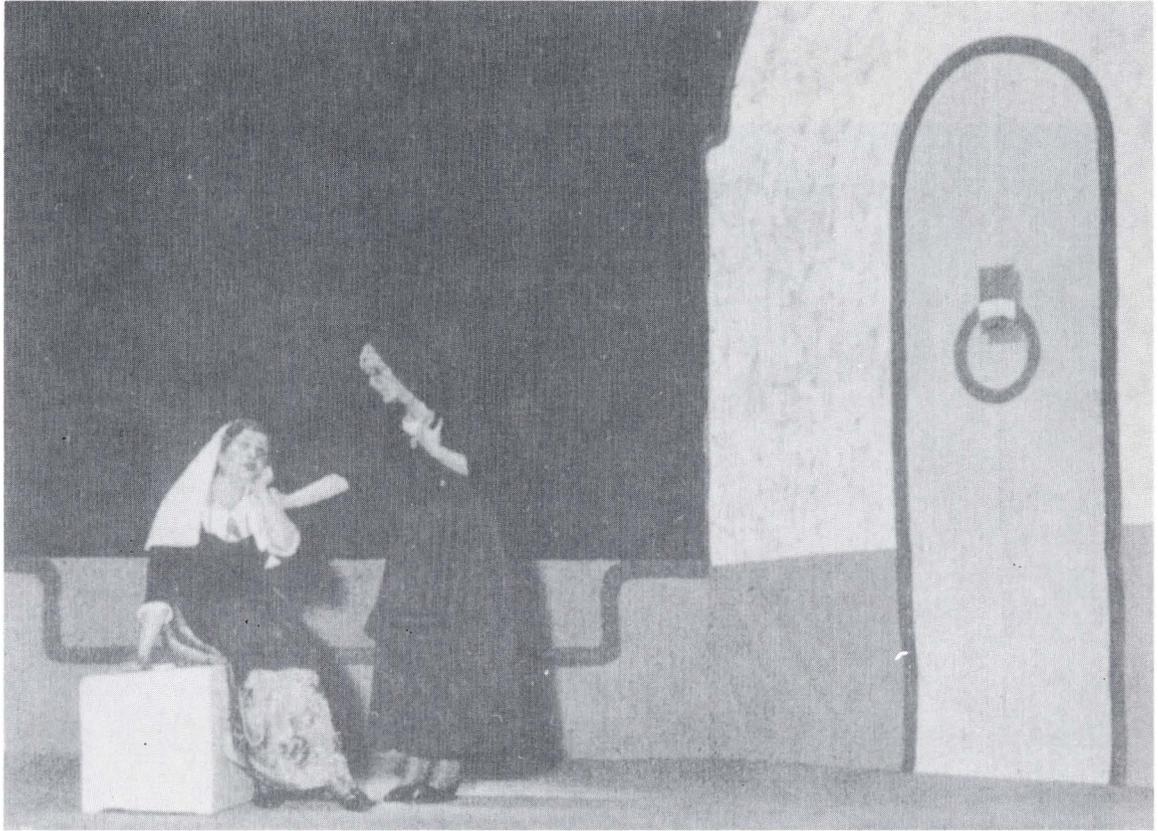
45.- *Don Giovanni*, de Mozart. Acto I. Cuadro III. 1931. Museo Néstor.



46.- *Don Giovanni*, de Mozart. Acto II. 1931. Museo Néstor.



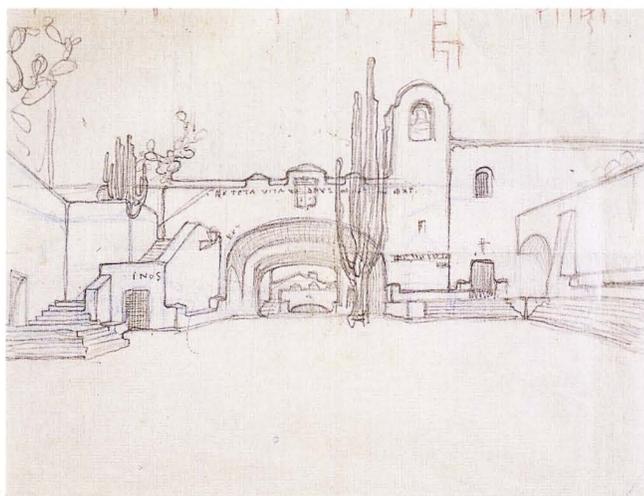
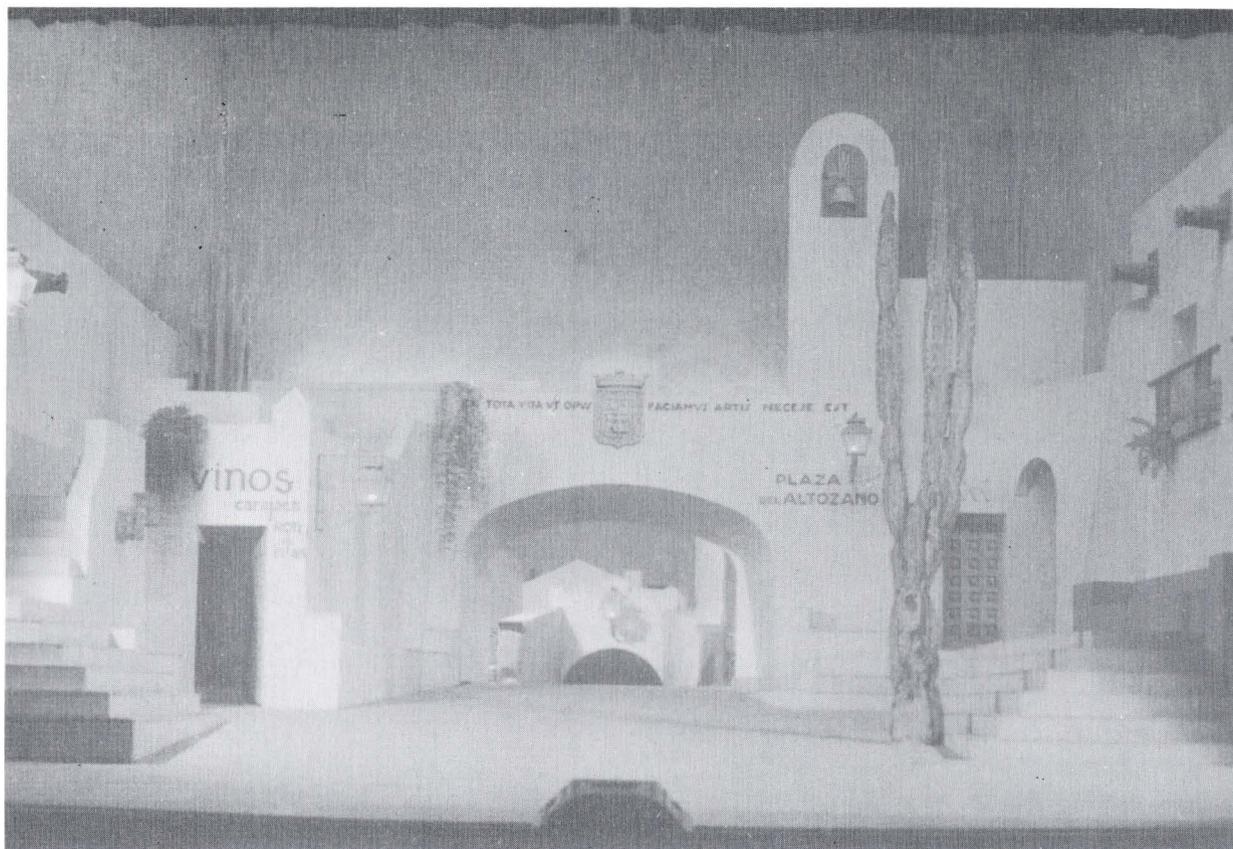
47.- *Don Giovanni*, de Mozart. Acto III. Cuadro III. 1931. Museo Néstor.



48.- *Cavalleria rusticana*, de Mascagni.
Teatro Pérez Galdós 1934.

49.- *Tipismo*. Teatro Pérez Galdós. 1934.



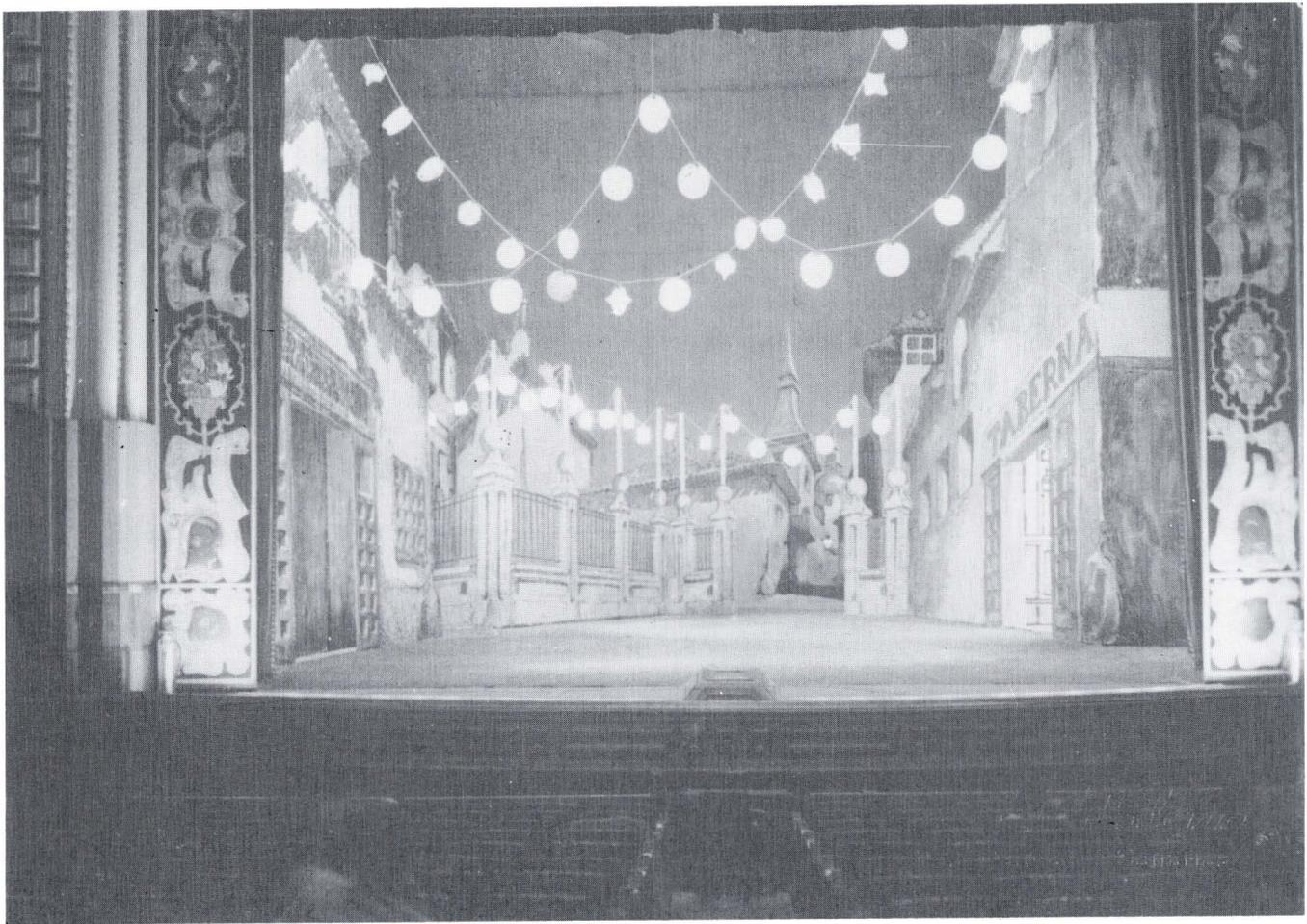


50.- *Tipismo*. Teatro Pérez Galdós. 1934.

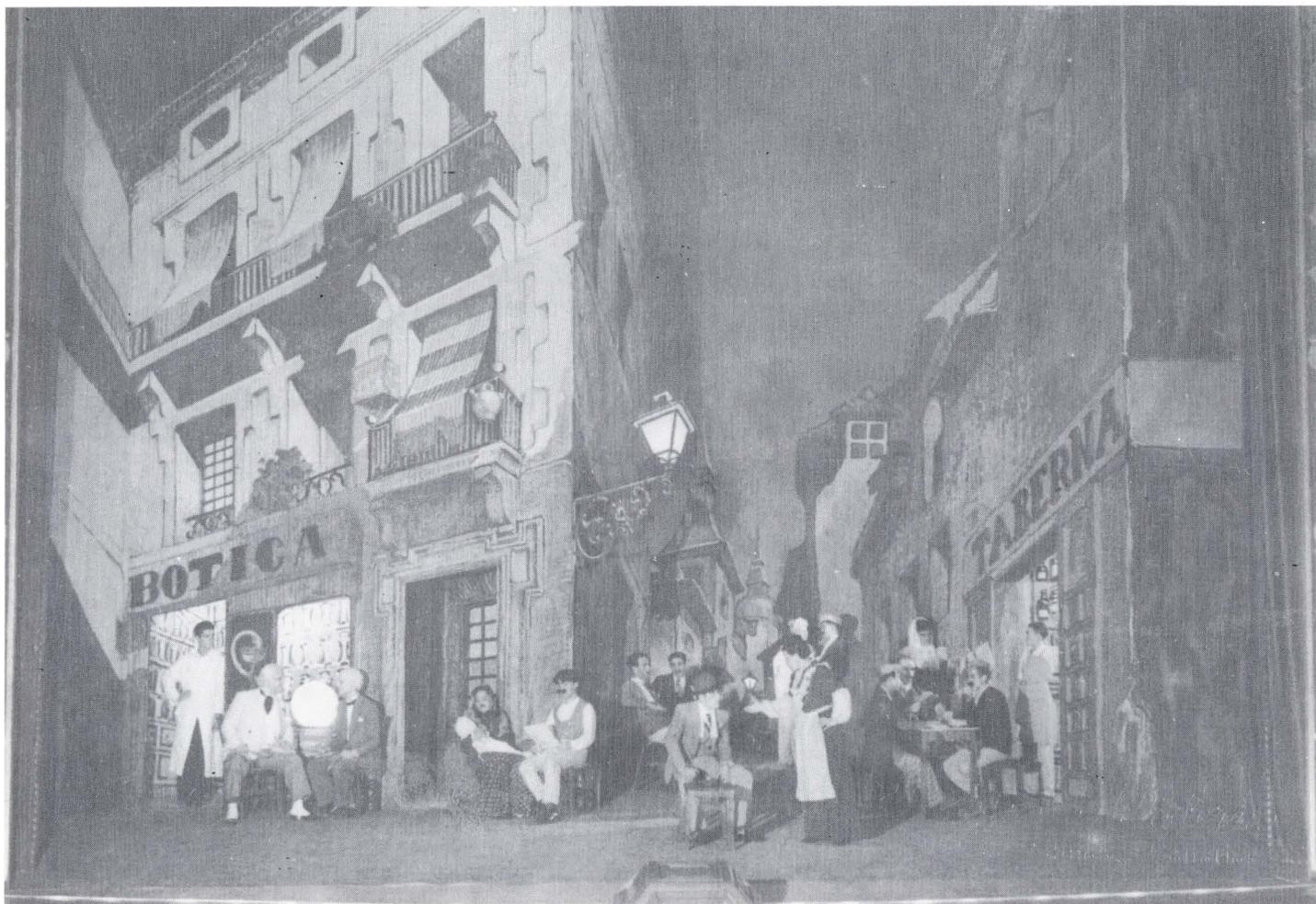
51.- *Tipismo*. (1934). Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.



52.- *Una noche romántica*. Homenaje a Chopin, Teatro Pérez Galdós 1937.



53.- *La Verbena de la Paloma*, de Tomás de Bretón. Tercer cuadro. Teatro Pérez Galdós. 1937.



54.- *La Verbena de la Paloma*, de Tomás de Bretón. Primer cuadro. Teatro Pérez Galdós. 1937.



55.- *La Verbena de la Paloma*, de Tomás de Bretón. Cuadro primero. 1937. CAAM. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.



56.- *La Verbena de la Paloma*, de Tomás de Bretón. Cuadro segundo. Teatro Pérez Galdós 1937. Las Palmas de Gran Canaria.



57.- *La Verbena de la Paloma*, de Tomás de Bretón. Cuadro segundo. 1937. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

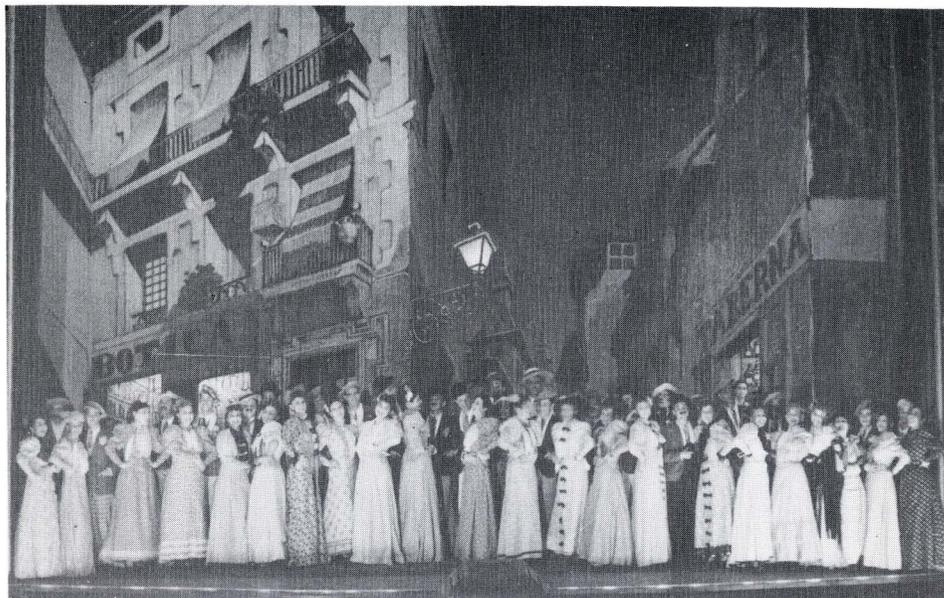


58.- *Fiesta Pascual de la Isla*. Teatro Pérez Galdós 1937. Las Palmas de Gran Canaria.



59.- *Fiesta Pascual de la Isla*. (1937). CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.

V E S T U A R I O



60.- 61.- *La Verbena de la Paloma*. Cuadros I y III.
Teatro Pérez Galdós 1937.



62.- *Primavera*. Las Palmas de Gran Canaria 1901.

63.- *Capricho* (1907).

64.- *Pierrot* (1907).





65 a 68.- Sin títulos. (1910/1916).
Museo Néstor.



69 a 72.- Sin títulos. (1910/1914).
Museo Néstor.



73 a 76.- Sin títulos. (1910/1916).
Museo Néstor.

77.- *Mi madre*. Boceto (1907).
Museo Néstor.

78 a 80.- Sin títulos. (1907).
Museo Néstor.





81.- Leo Bakst: *Narciso: Beocias*. 1911.

82.- *La Macarena*. (1910).

83.- *Los Vicios*. (1912).

84.- Sin título. (1910/1916).
Museo Néstor.

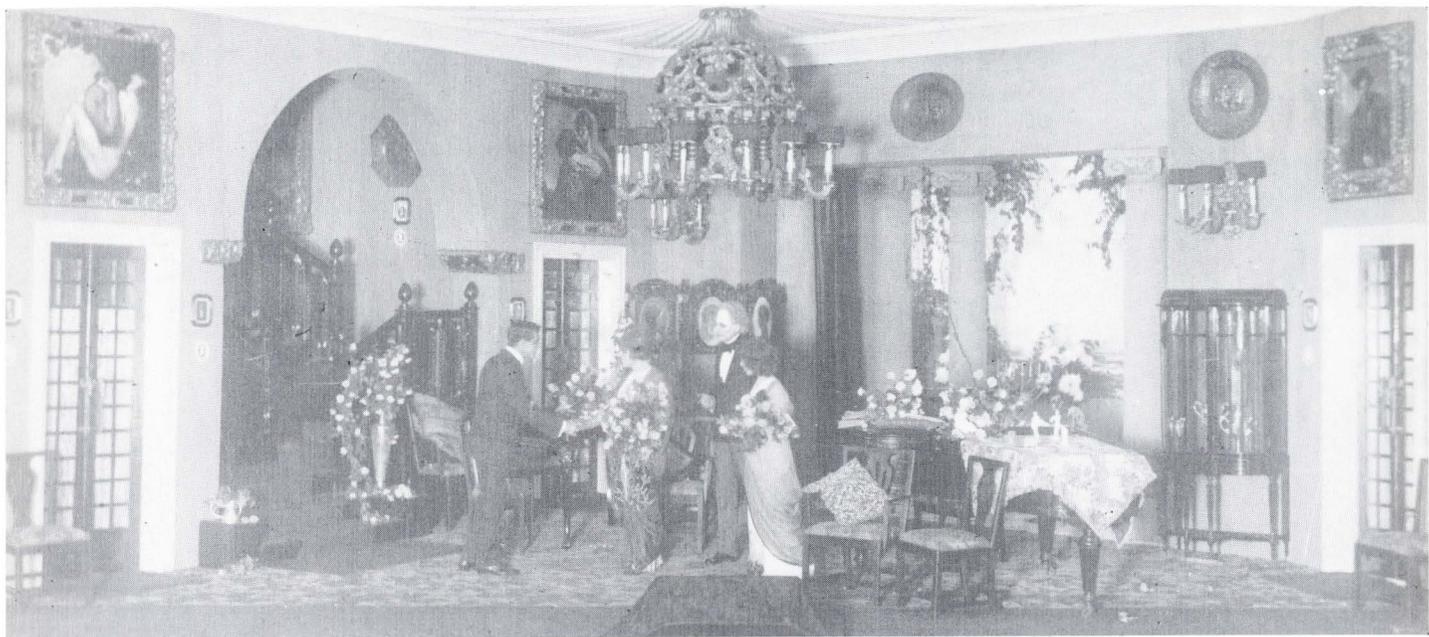




85.- *Un caballero inglés*. 1910. Museo Néstor.



86 a 93.- Mujeres de España. (1910).



94 - 95.- *Sacrificio*, de Jacinto Benavente. Teatro Pérez Galdós 1913.



96 - 97.- Pastora Imperio con los trajes de
El amor brujo. 1915.



98- Pastora Imperio y Víctor Rojas en *El amor brujo*, de Manuel de Falla. Teatro Lara, Madrid. 1915.



99-100.- María Kousnezoff con trajes de gitana y de maja diseñados por Néstor. 1916.



101.- *La Maja*. 1915. Reproducido de *Summa*, 1916.



102.- María Kousnezoff en *La Maja*. 1916.



103.- *La Maja* 1915. Reproducido de *Summa* 1916.



104.- María Kousnezoff en *La Maja* 1916.



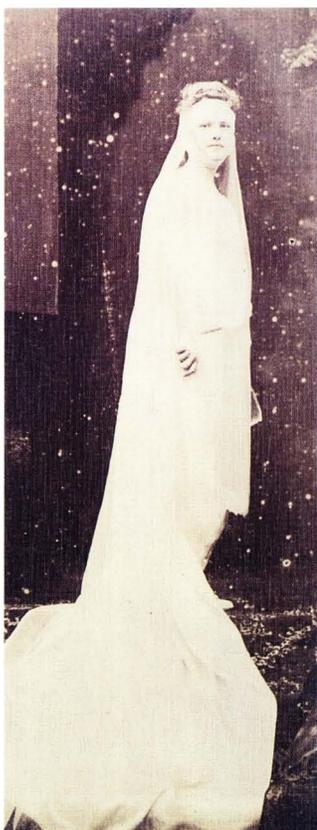
105.- *La Maja* 1915. Reproducido de *Summa* 1916.



106.- *La Maja* 1915. Reproducido de *Summa* 1916.

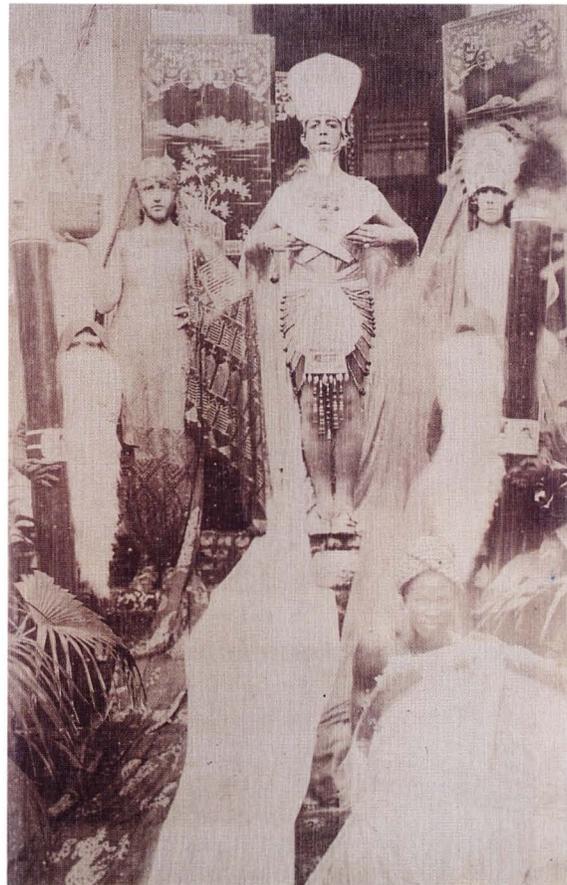


107.- Dolores Martín Fernández de la Torre disfrazada de Cleopatra 1917.



108.- Leo Bakst: *El martirio de San Sebastián*, de Debussy 1911.

109 - 110.- Navidad en el Nuevo Club.
Las Palmas de Gran Canaria
1918.



111 -112.- Navidad en el Nuevo Club. 1918. Las Palmas de Gran Canaria.
Néstor en el centro con vestido de faraón.



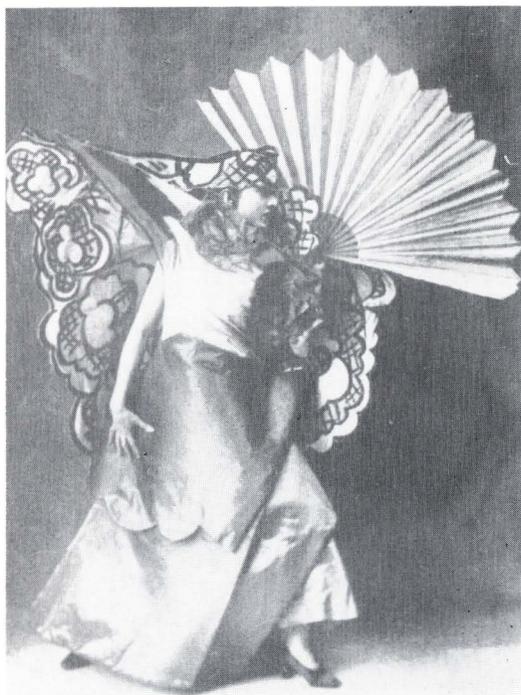
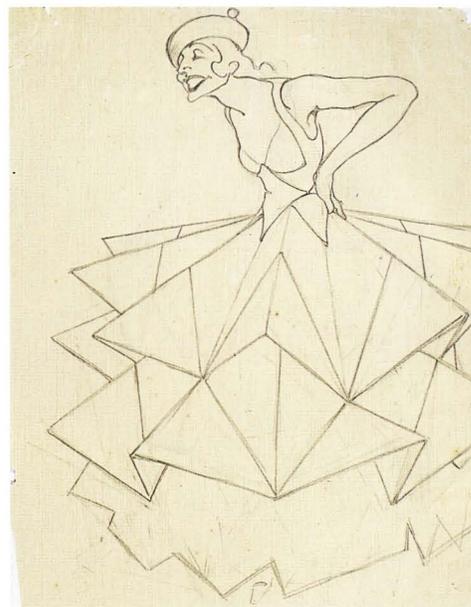
113 a 115.- Dolores Martín Fernández de la Torre como *Reina del Invierno*. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria 1918.



116.- Sin título (1917/1918). Museo Néstor.



117.- *El Fandango de Candil*. (1927). Museo Néstor



118 - 119.-

El Fandango de Candil (1927).
Museo Néstor.

120.-

A. Exter: Figurín.

121.-

N. Gontscharova. *Vestido español*.



122.- *El Fandango de Candil*. Antonia Mercé en *La Niña Bonita*.

123.- *El Fandango de Candil*, de Gustavo Durán. Volksoper. Hamburgo 1927.





124.- El Fandango de Candil. La Niña Bonita. 1927. Museo Néstor.



125.- El Fandango de Candil. El Trueno 1927. Museo Néstor.



126.- *El Fandango de Candil. Bailadora* 1927. Museo Néstor.



127.- El Fandango de Candil. Manolo 1927. Museo Néstor.



128.- El Fandango de Candil. La Vieja 1927. Museo Néstor.



129.- El Fandango de Candil. Primera Tapada 1927. Museo Néstor.



130.- El Fandango de Candil. Segunda Tapada 1927. Museo Néstor.



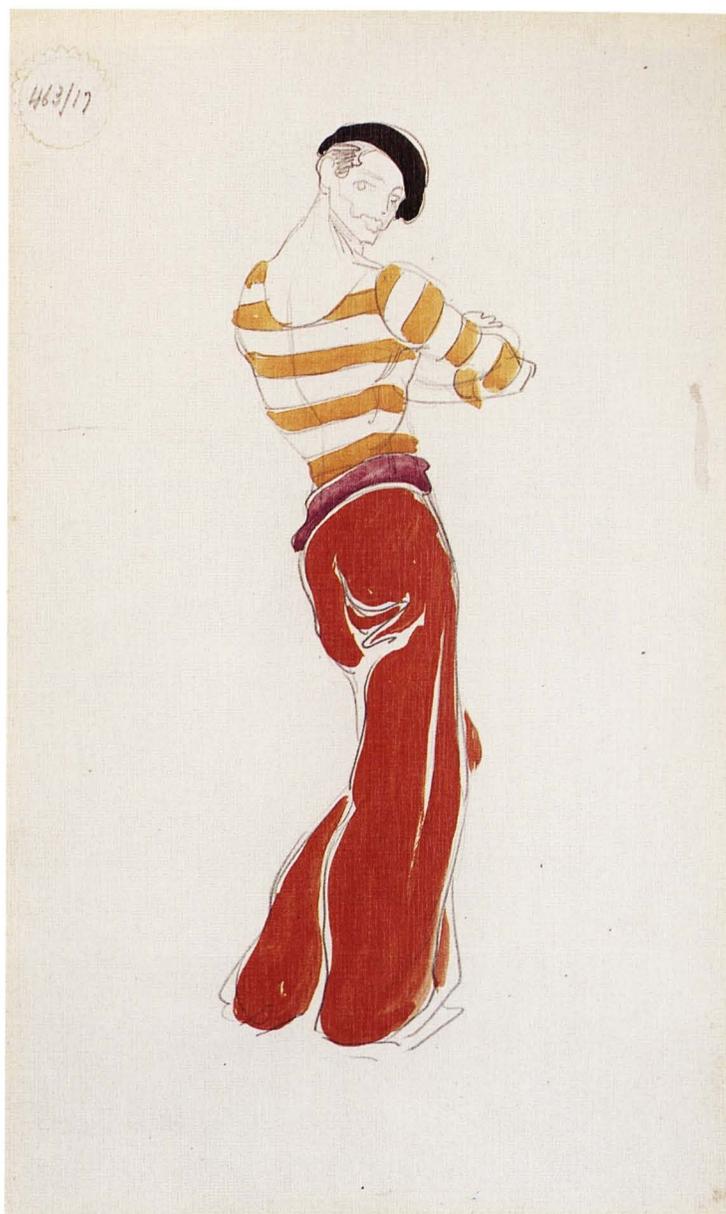
131.- El Fandango de Candil. Dos alguaciles. 1927. Museo Néstor.



132.- El Fandango de Candil. Don Lindoro 1927. Museo Néstor.



133.- El Fandango de Candil. El lazarillo 1927. Museo Néstor.



134 a 136.- *El Loro*, de Pittaluga (1927). Museo Néstor.





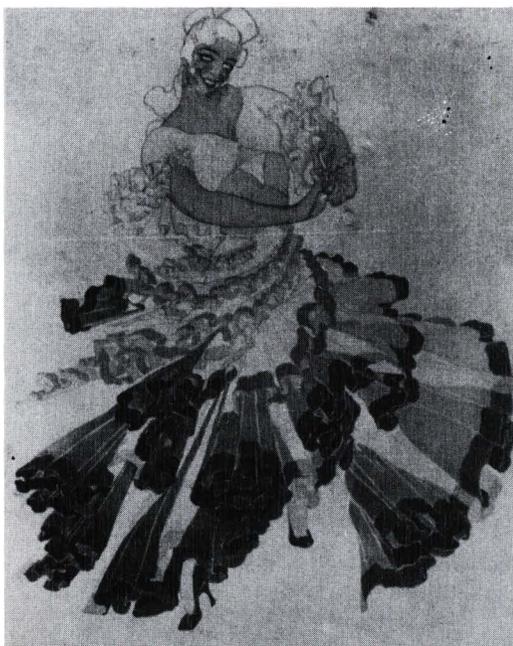
137.- *Campesina*. 1928.

138.- Antonia Mercé en *El sombrero de tres picos*.

139.- *Velazqueña*. 1928.

140.- Antonia Mercé en *Chacona, de Albéniz*.

141.- *Chacona*. 1928. Colección Monique Paravicini. París.



142.-

Goyesca. 1928.

143.-

Antonia Mercé en Goyescas 1928.

144.-

Gitana 1928.

145.-

Antonia Mercé en *Danza ibérica*.



146.- *Danza ibérica*, de Nin. Colección Monique Paravicini. París.



147.- 148.- *Goyescas*, de Granados. Museo del Teatro. Almagro (Ciudad Real).



149.- *Triana. Soleá* 1929.
Paradero desconocido.



150.- Antonia Mercé en *Soleá de Triana*.



151.- *Triana. Soleá* 1929. Colección Monique Paravicini. París.



152.- *Triana* (1929). Museo Néstor.

153.- *Triana*.

154.- Antonia Mercé en *Triana*. 1929.



155.- Triana. Soleá 1929. Colección Monique Paravicini. París.



156.- *Triana. Paco.* (1929). Museo Néstor.



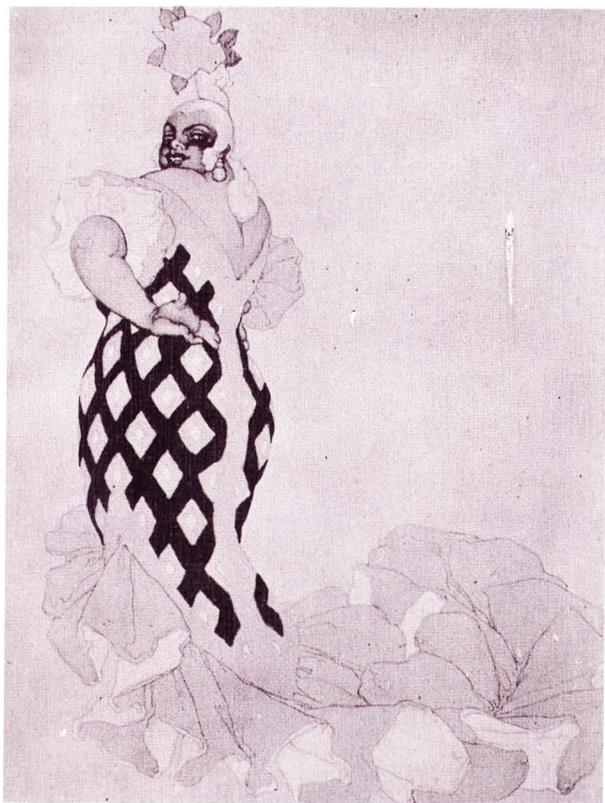
157.- *Triana. El Tranco.* (1929). Museo Néstor.



158.- *Triana. Zurito. (1929). Museo Néstor.*



159.- Triana. Nati. (1929). Museo Néstor.



160.- Triana, D^a Catalina Paz.



161.- Triana. D^a Catalina Paz. (1929).
Museo Néstor.



162.- Triana. Bailadoras. (1929). Museo Néstor.

163.- Triana. Bailarines. (1929). Museo Néstor.







164.- *Triana. D. Manuel Paz. (1929).*
Museo Néstor.

165.- *Triana. Bailarines. (1929).* Museo
Néstor.

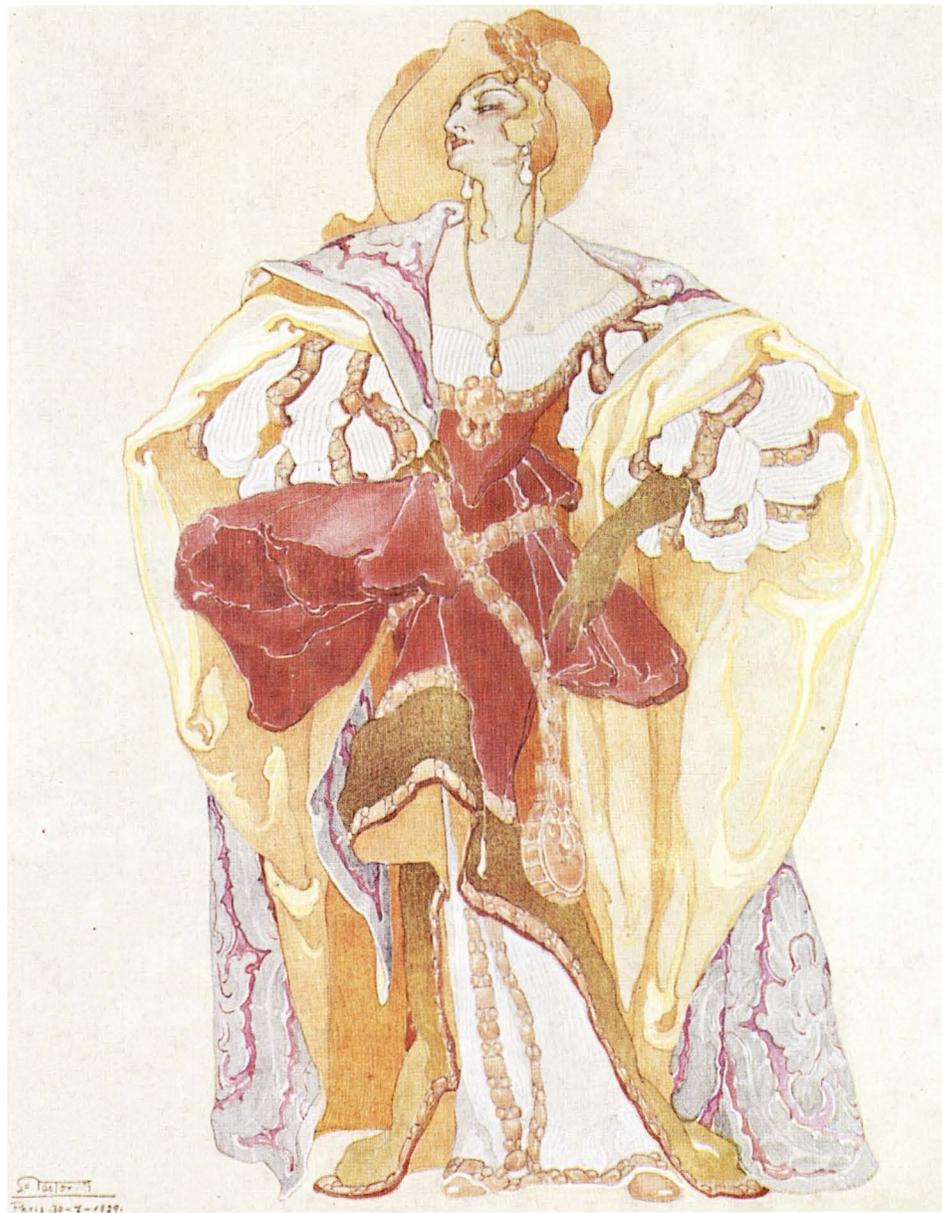
166.- *Triana. Opera Cómica. París 1929.*

167 - 168.- *Triana Bailarinas y Bailarines.*
(1929). Museo Néstor.





169.- *Salomé*, de Richard Strauss. 1929. Museo Néstor.



170.- *El aventurero*, de Emile Augier. 1929. Reproducido de *Fémina*. París.



171.- *El aventurero*, de Emile Augier. 1929. Museo Néstor.



172.- *El aventurero*, de Emile Augier. 1929. Museo Néstor.



173.- Goyesca. 1931. Paradero desconocido.

174.- Concita Supervía con el traje Goyesca. 1931.





175.- 176.- Conchita Supervía con el
traje Goyesca. 1931.



177.- *Bata andaluza*. 1931. Paradero desconocido.

178.- Conchita Supervía con la *Bata andaluza*. 1931.





179.- Conchita Supervía con *Bata andaluza*. 1931.



180.- Conchita Supervía con el traje de *Carmen*, de Bizet. 1931/1932.



181.- Conchita Supervía con el traje de *Carmen*, de Bizet. 1931/1932.



182.- *Don Giovanni*, de Mozart. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



183.- *Don Giovanni*, de Mozart. Premier costume. 1931. Museo Néstor.



184.- Don Giovanni. Seconde costume. 1931. Museo Néstor.



185.- *Don Giovanni, Donna Anna*. 1931. Museo Néstor.



186.- *Don Giovanni, Donna Elvira*. 1931. Museo Néstor.



187.- Don Giovanni. Servo de Don Giovanni. 1931. Museo Néstor.



188.- *Don Giovanni*. Coro. 1931. Museo Néstor.



189.- Don Giovanni. Zerlina. 1931. Museo Néstor.



190.- *Don Giovanni. Il Commendatore.* 1931. Museo Néstor.



191.- *Don Giovanni. Serva de Donna Anna.* 1931. Museo Néstor.



192.- *Don Giovanni*. Massetto. 1931. Museo Néstor.



193.- *Don Giovanni. Coro. 1931. Museo Néstor.*



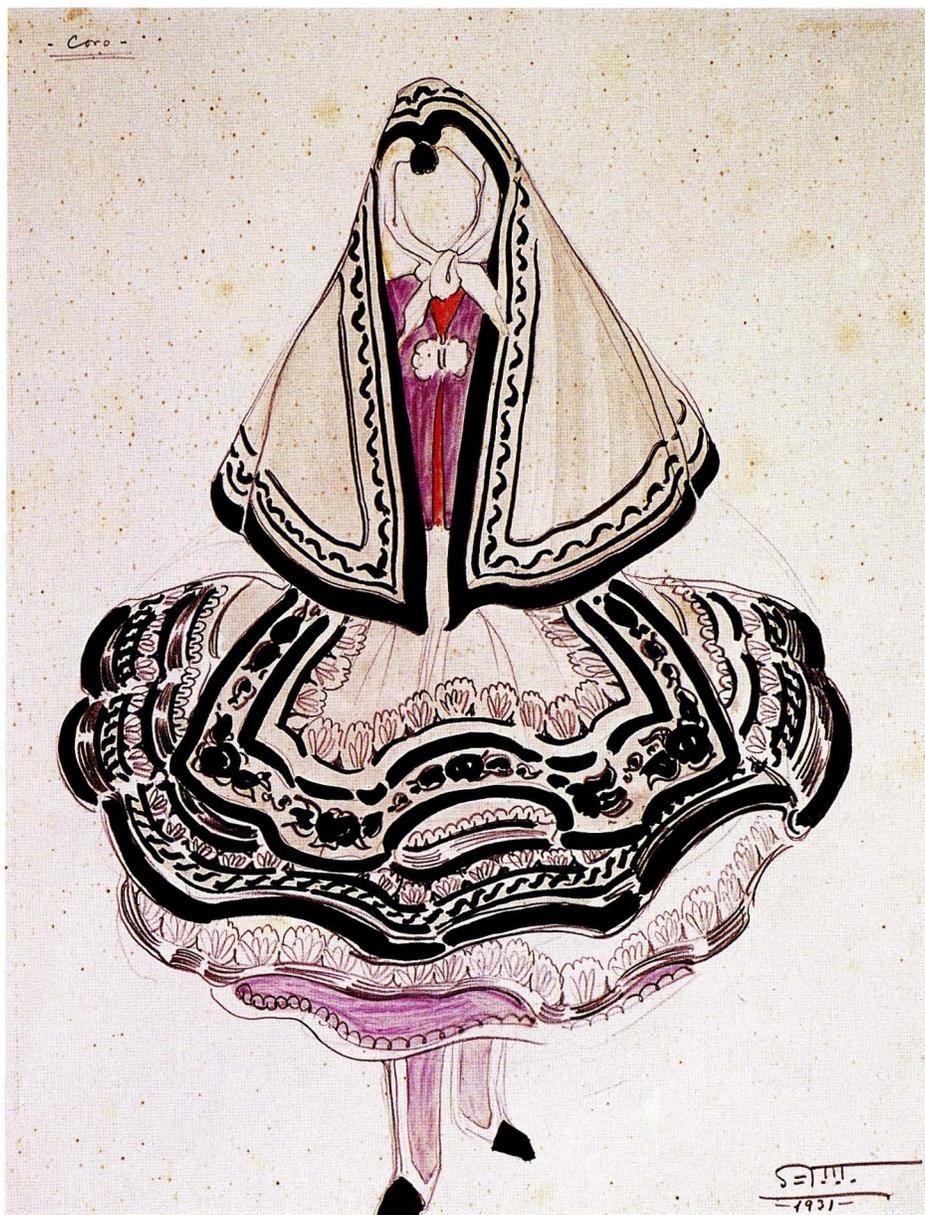
194.- Don Giovanni. Leoporello. 1931. Museo Néstor.



195.- *Don Giovanni. Coro.* 1931. Museo Néstor.



196.- *Don Giovanni. Don Ottavio.* 1931. Museo Néstor.



197.- Don Giovanni. Coro. 1931. Museo Néstor.



198.- *Don Giovanni*. Coro. 1931. Museo Néstor.



199.- Dalia Iñiguez.

200.- *Cavalleria rusticana. Santuzza.* 1934.
Museo Néstor. Donación Torón
Macario.

201.- *Cavalleria rusticana.* Teatro Pérez
Galdós 1934.





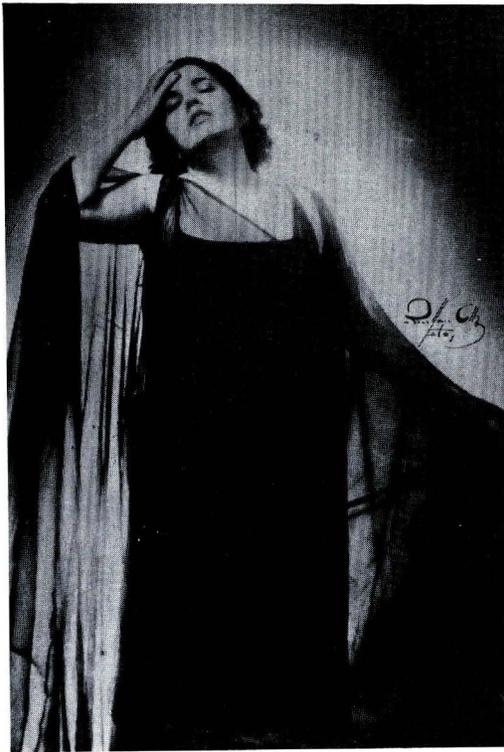
202.- *Típico de Gran Canaria*. 1934. Museo Néstor.



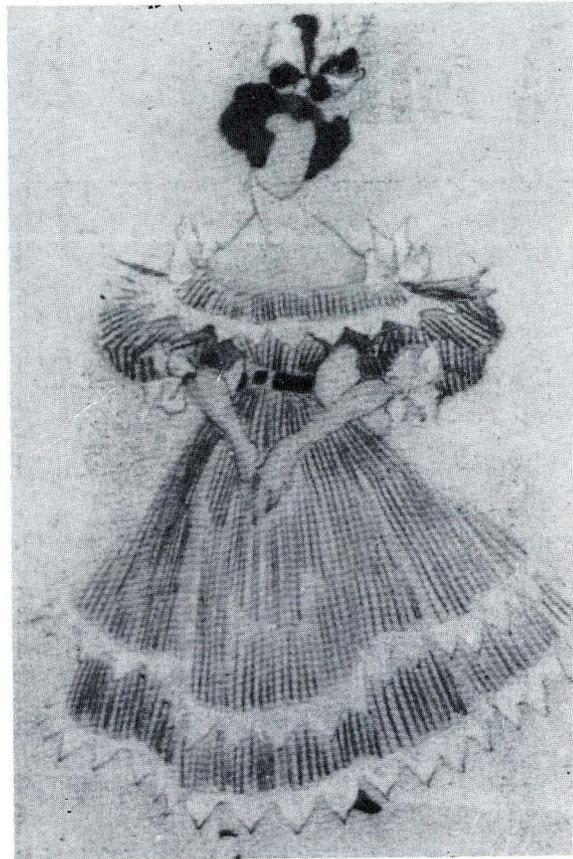
203.- Típica de Gran Canaria. 1934. Museo Néstor.



204.- Isas (?), de Agustín Conch (1934/1936). Museo Néstor..



205.- Dalia Iñiguez.



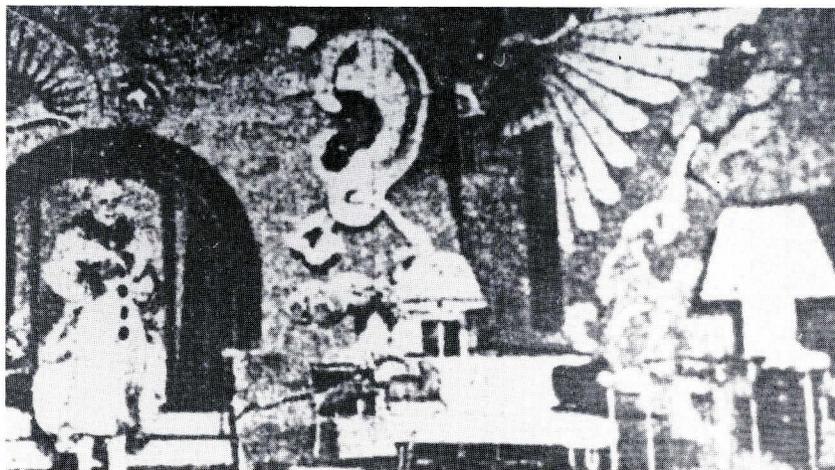
206.- *Una noche romántica*. Homenaje a Chopin. 1937. Paradero desconocido.



207.- *Una noche romántica*. Teatro Pérez Galdós 1937.

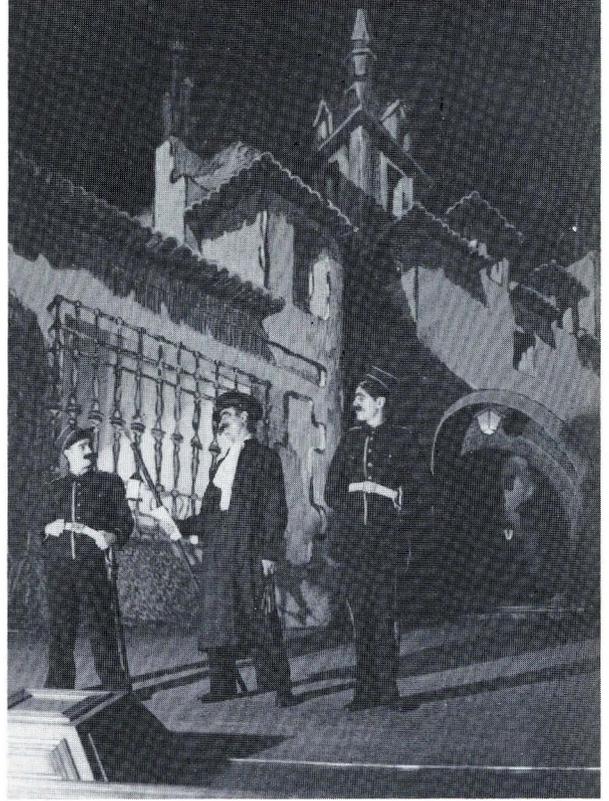


208.- 209.- Una noche romántica, 1937. Museo Néstor.
Donación Paca Mesa de Christiansen.

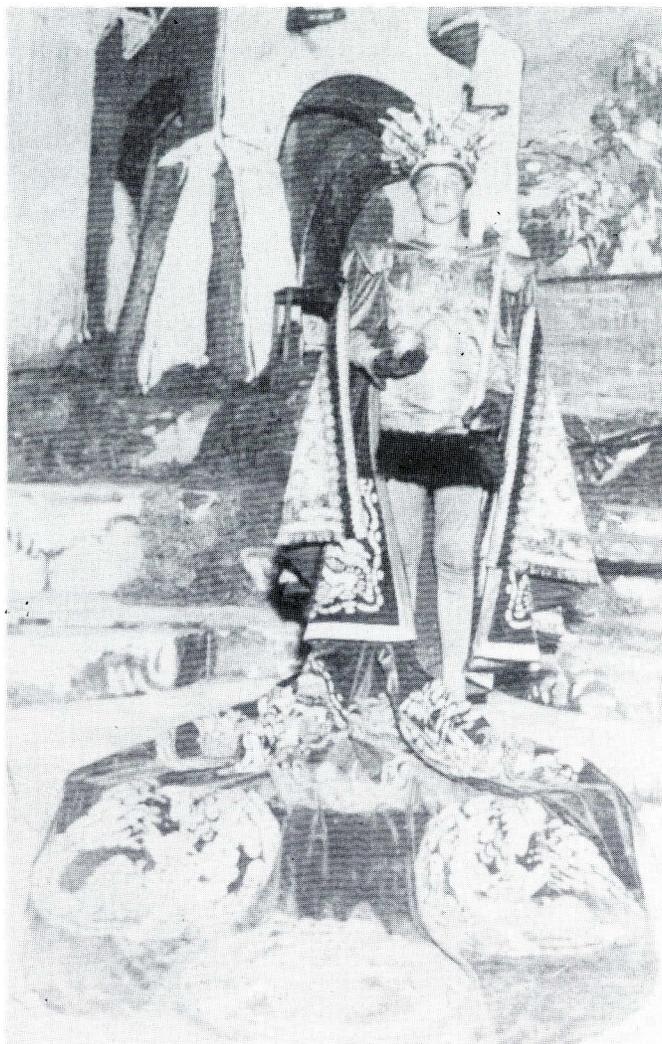


210.- Paca Mesa en *La Sirena varada*, de Alejandro Casona. 1937.

211.- *La Sirena varada*. Teatro Pérez Galdós 1937.



212 - 214.- *La Verbena de la Paloma*. Escena segunda. Teatro Pérez Galdós. 1937.



215 - 216.- *Fiesta Pascual de la Isla*. Diego Perdomo como rey mago. 1937. Teatro Pérez Galdós.



217 - 218.-

Fiesta Pascual de la Isla. 1937.
Museo Néstor. Donación Diego Perdomo.

219.-

Corona egipcia (1918). Museo Néstor.

220.-

Barbuquejo. 1918 - 1920

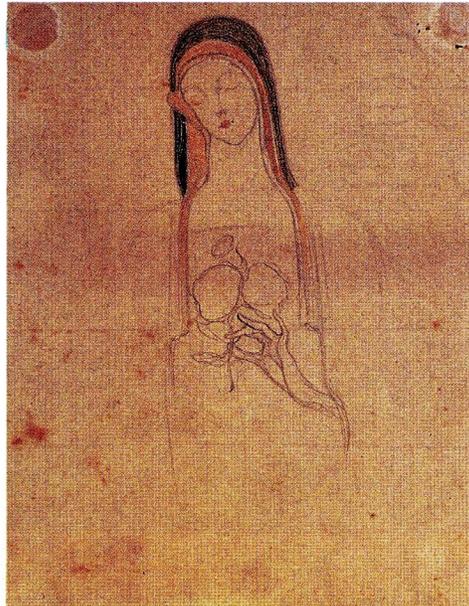
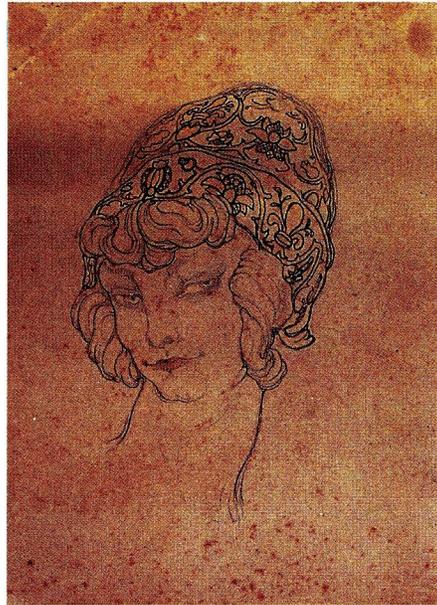


221.- Traje de fiesta (1918/1920). Museo Néstor. Donación Sofía Martín-Fernández de la Torre.

M
I
S
C
E
L
L
A
N
E
A

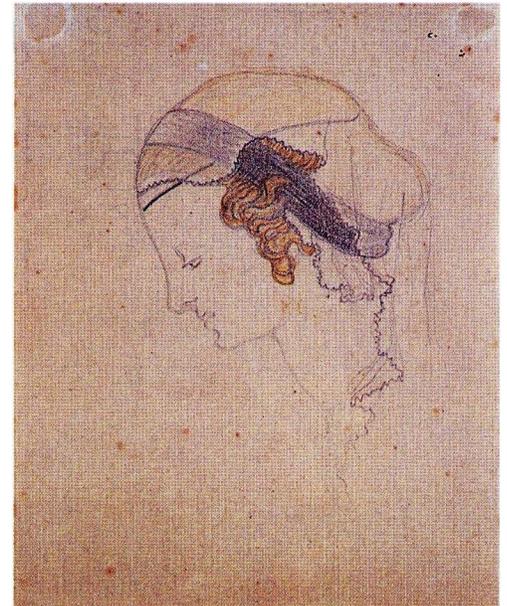
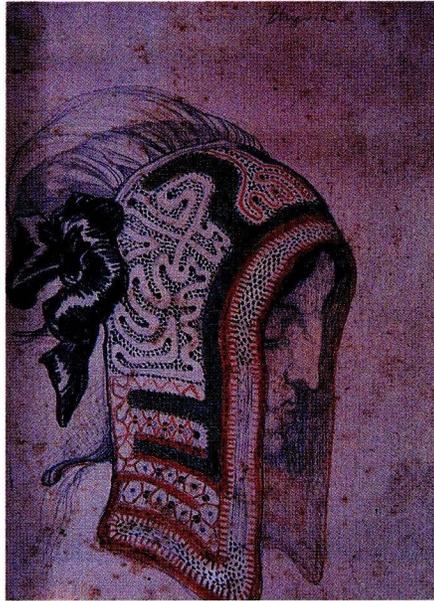


222.- Sin título. (1912/1918). Museo Néstor.



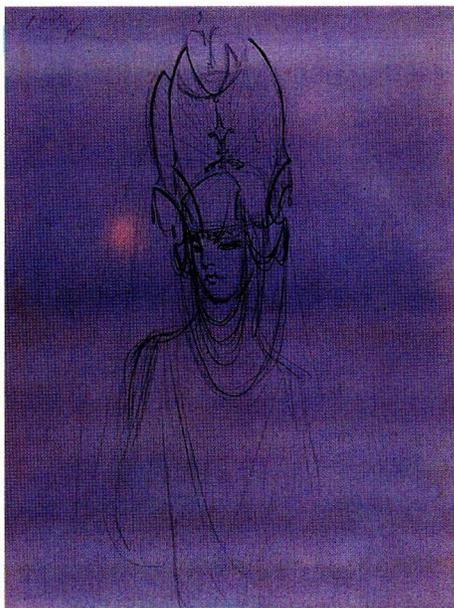
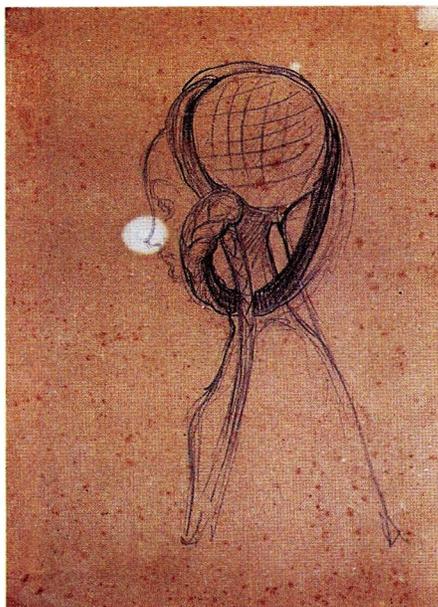
223 - 226.-

Sin títulos (1909/1913). Museo Néstor.



227 - 230.-

Sin títulos (1909/1913). Museo Néstor.



231 - 232.-

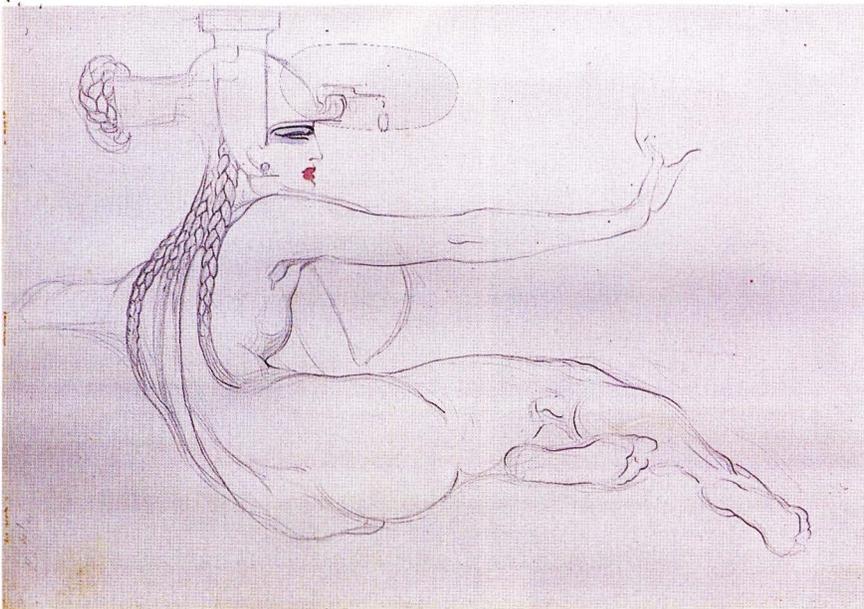
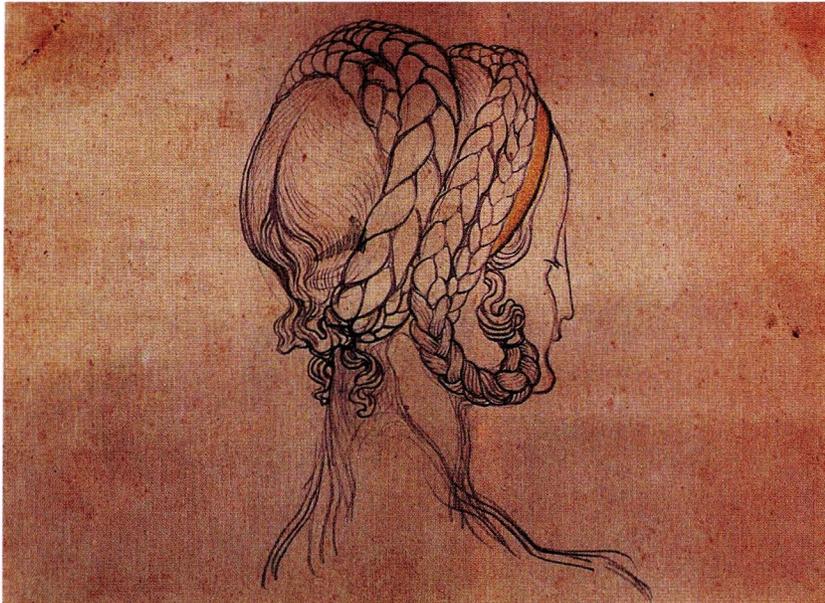
Sin títulos (1909/1913). Museo Néstor.

233 - 234.-

Sin títulos (1918/1937). Museo Néstor.



235 - 238.-
Sin títulos (1909/1913). Mu-
seo Néstor.



239.- Boceto. (1911/1913). Museo Néstor.

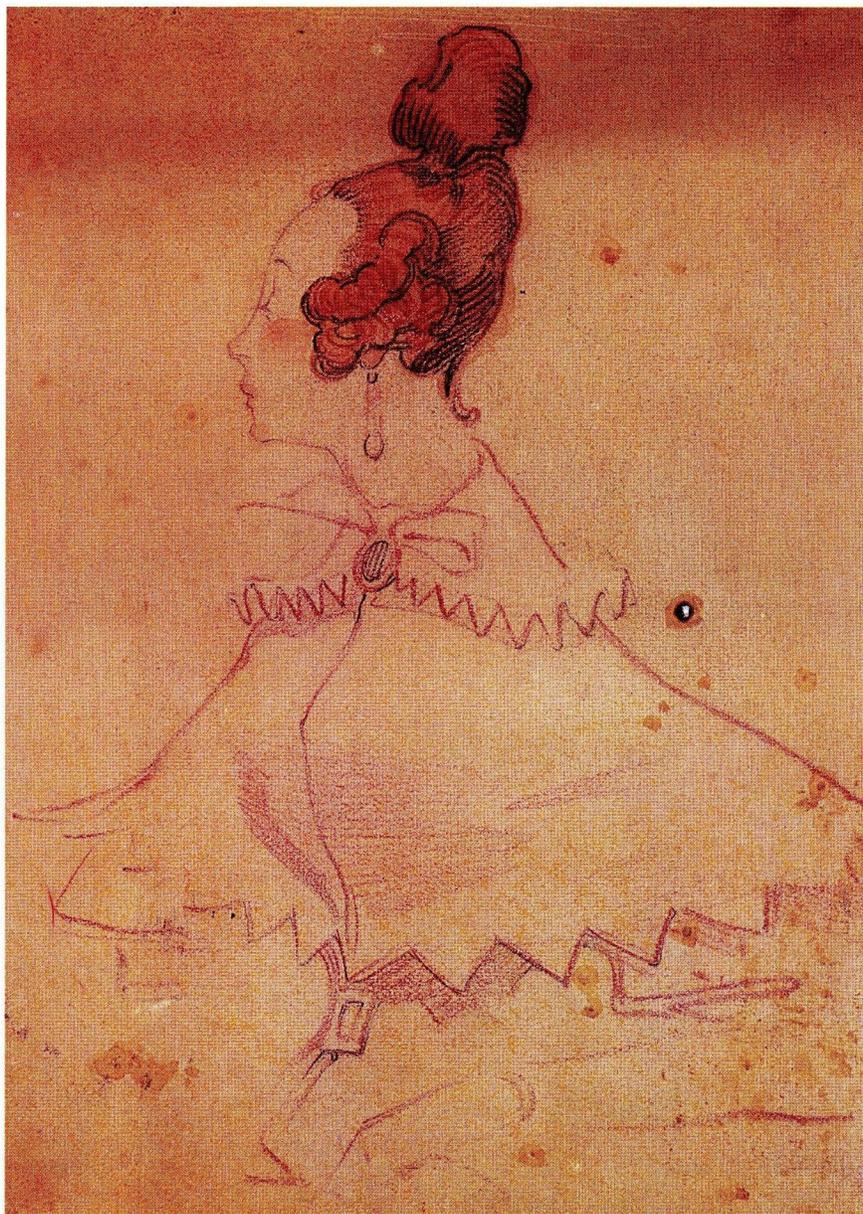
240.- Sin título. (1917/1918). Museo Néstor.



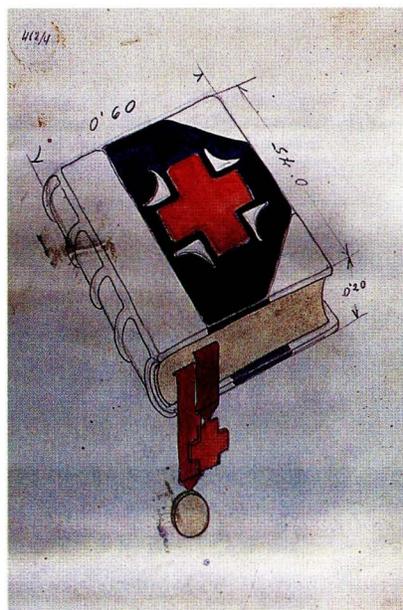
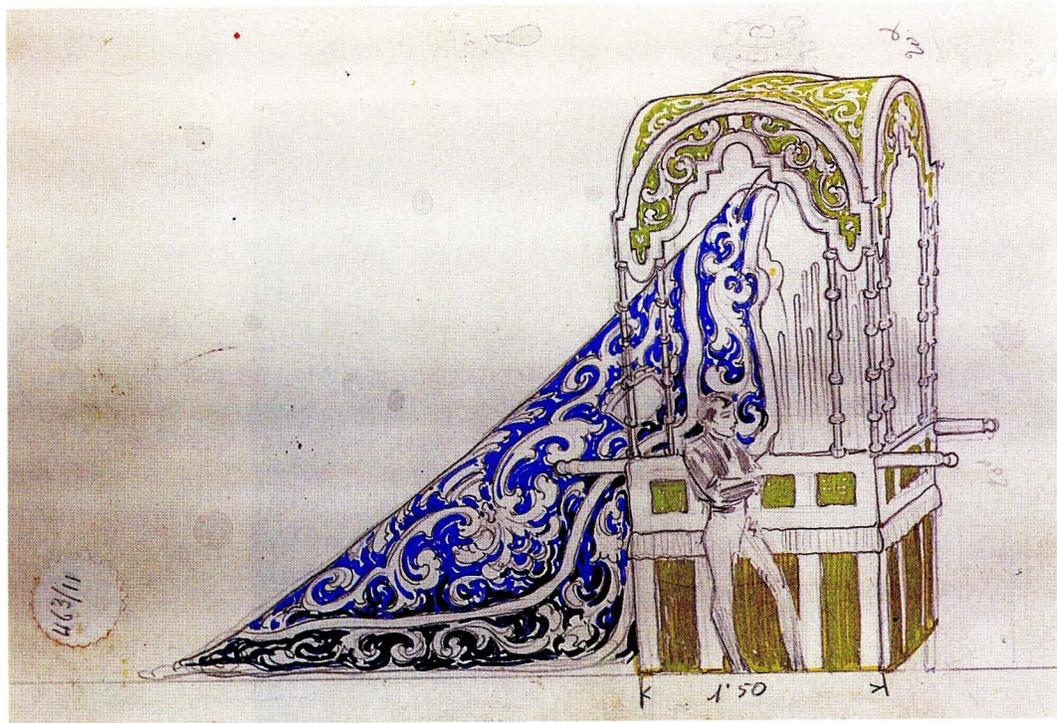
241.- Sin título. (1917/1918). Museo Néstor.



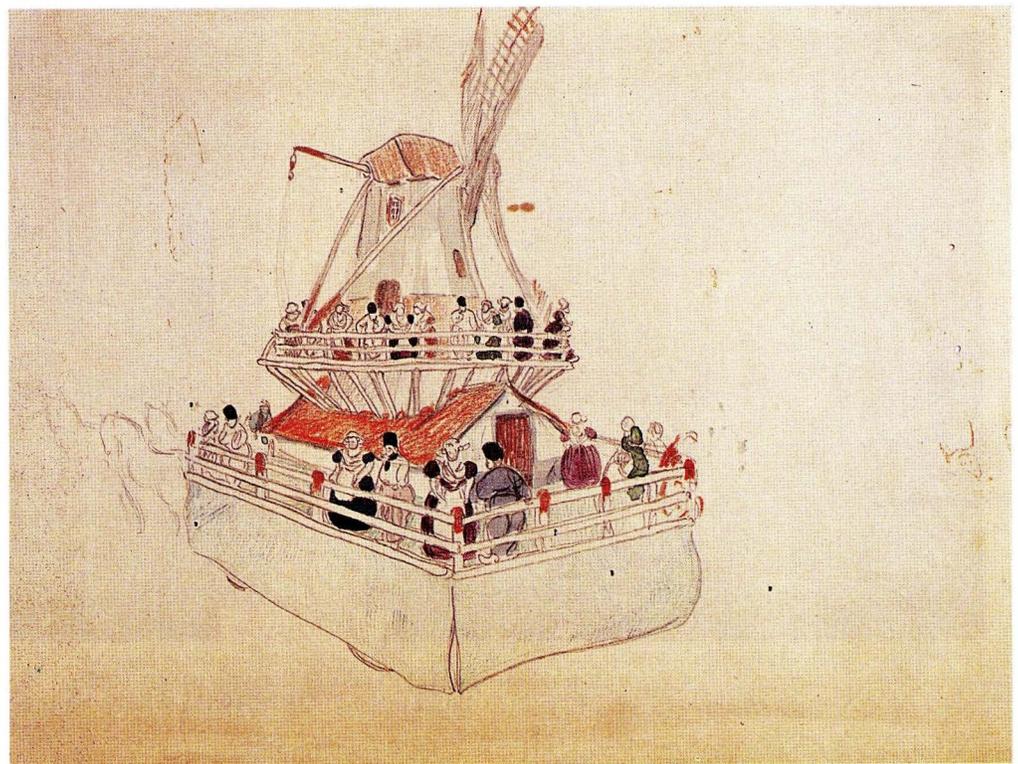
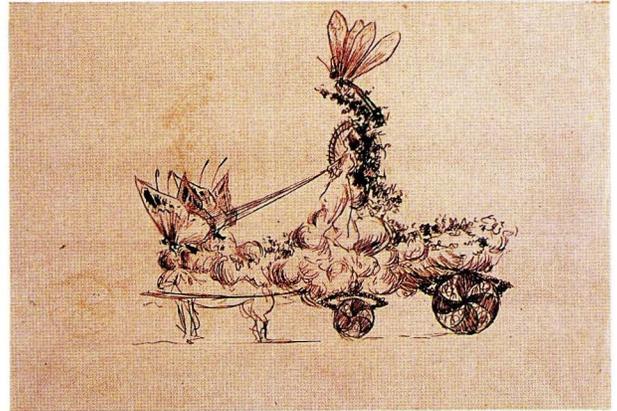
242.- Sin título. (1905/1911). Museo Néstor.



243.- Sin título (1905/1911). Museo Néstor.



244 - 246.- Triana. Procepción (1929). Museo Néstor.

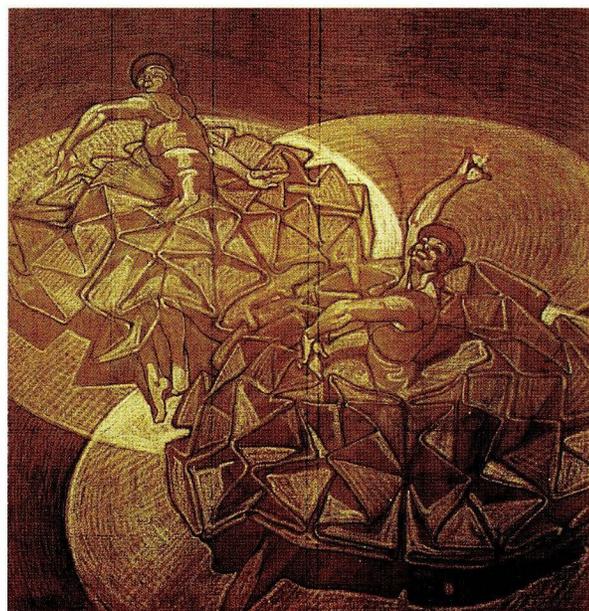
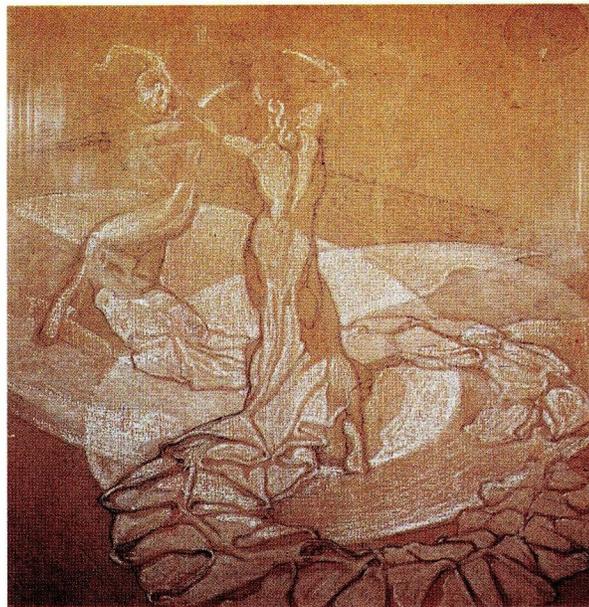
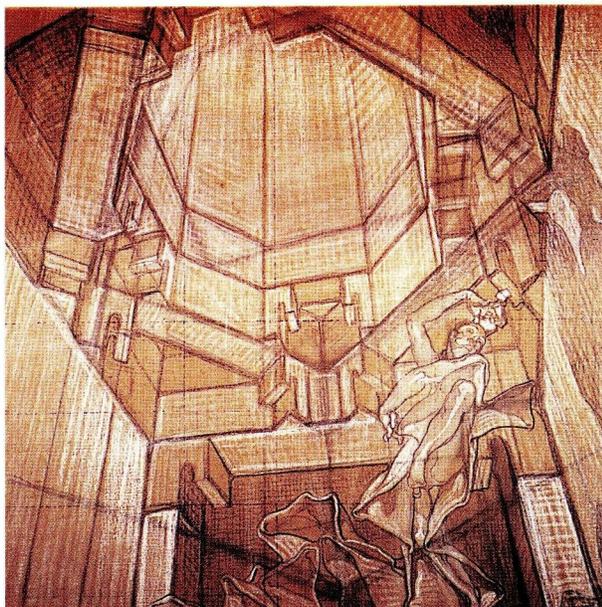


247.-

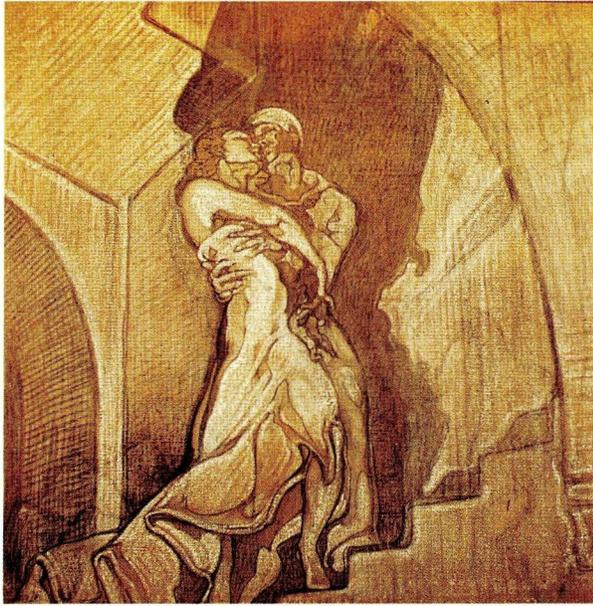
Primavera. (1901). Museo Néstor.

248.-

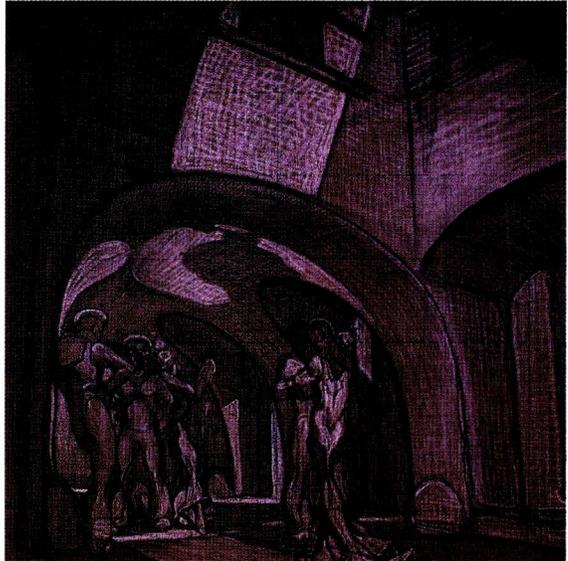
Sin título (1904/1908). Museo Néstor.



249 a 252.- Ballet español. (1928/1933). Museo Néstor.



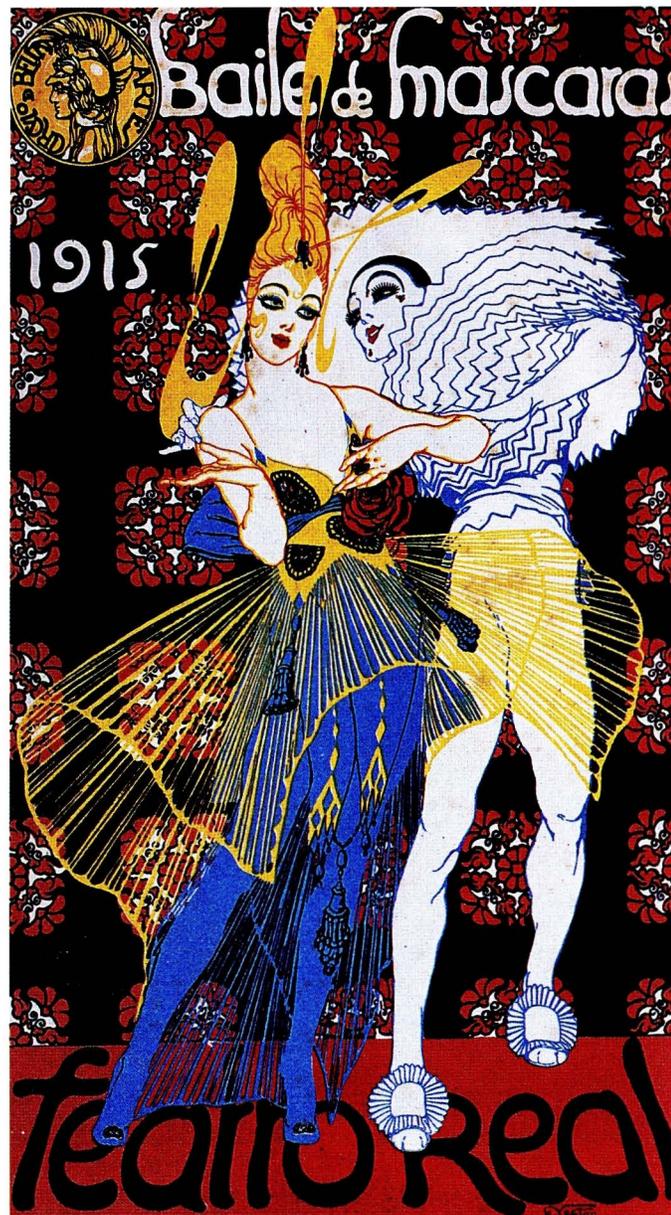
253 a 256.- *Ballet español*. (1928/1933). Museo Néstor.



257 a 260.- *Ballet español*. (1928/1933). Museo Néstor.



261.- Oro y azul. 1916. Paradero desconocido.



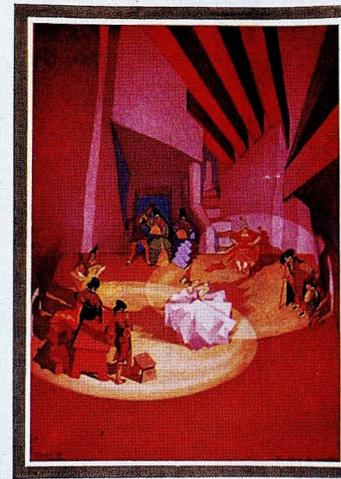
262.- Remember. 1915. Museo Néstor.



263.- *Love*. 1916. Círculo Bellas Artes. Madrid.



quelques dessins pour les costumes et décors
des ballets espagnols de la argentina



les ballets espagnols de
la argentina

264 - 265.- Avance de programación: Los
ballets españoles. Teatro
Femina. París. Museo Néstor.



la
argentina ::

PHOTO D'ORA, 1926

théâtre fémina
90, avenue des champs-élysées (téléph. : élysées 20-78)

du 18 au 23 ~~juin~~ **juin 1926**

la argentina

avec sa troupe de
ballets espagnols.

“sonatina”
musique de ernesto halffter
— décors et costumes de f. bellera masses.

“le contrebandier”
musique de oscar espla, décors
et costumes de s. bartolozzi

“au cœur de séville”
— de a. r. t. m. —
— décors de r. baroja —

“divertissements”
orchestre sous la direction de
m. georges lauvergys
premier chef d'orchestre
— de l'opéra-comique —
(par autorisation spéciale)

THÉÂTRE NATIONAL DE
L'OPÉRA COMIQUE



Décors de "Sonatina" dessinés par H. Andréu. Musique de E. Hauffner

Décors de "L'Amour Sorcier" dessinés par G. Bocarus. Musique de H. de Falla



ARGENTINA
et sa troupe de ballets espagnols



Décors et 2 costumes de "Triana" dessinés par Nestor. Musique de J. Albéniz
Transcription pour orchestre et scénario de E. F. Arboz

A partir du 29 Mai 1929,
en soirée à 21 heures
matinées jeudi et dimanche à 14^h15

Les représentations de M^{lle}
ARGENTINA
et sa troupe de
Ballets espagnols
avec le concours de
M^{lle} Berthe Erza, cantatrice
et
Georges Wague, mime

Orchestre sous la direction de
Georges Lauweryns

Pour détails consulter les affiches—
Prix des places de fr. 4. à fr. 100.

266 - 267.- Avance de programación: Los ballets españoles. Teatro de la Opera Cómica. París 1929. Museo Néstor.



268.- Programa de mano de los Ballets Españoles. Teatro de Vichy. París Museo Néstor.



269.- *Triana*. 1929. Colección particular.

conchita supervia



270.- Portada del programa de conciertos de Cochita Supervía. 1931. Museo Néstor.



CONCHITA SUPERVIA (Vue par NESTOR)*

OFFICE MONDIAL DE CONCERTS ET SPECTACLES
Felix Delgrange - 18, rue La Boétie (Elysées 97-70)

SALLE GAVEAU
45-47, RUE LA BOÉTIE

LE DIMANCHE 1^{er}
FÉVRIER 1931

à 21 heures

SOUS LE PATRONAGE DE
L'AMBASSADE D'ESPAGNE

CONCERT DE
MUSIQUE ESPAGNOLE

DONNÉ PAR

CONCHITA SUPERVIA

La célèbre cantatrice, vedette des disques "ODÉON"

ŒUVRES DE :

ALBENIZ — GRANADOS — TURINA
FALLA — J. NIN — LAMOTE DE
GRIGNON — PADRE DONOSTIA, etc.

et 1^{res} auditions de
MOMPOU - DURAN - MANTECON
PITTALUGA, etc...

PIANO GAVEAU

PLACES A PARTIR DE 10 FR.

LOCATION : SALLE GAVEAU — DURAND — ESCHIG
DELGRANGE — BOITE A MUSIQUE — etc...

* Maquettes des costumes créés par le peintre Nestor pour le Récital du 1^{er} Février

Représentant exclusif de M^{me} Conchita SUPERVIA :
FÉLIX DELGRANGE - 18, rue La Boétie - PARIS
(Elysées 97-70)

L'Office Mondial emploie les téléphones PICART-LEBAS



CONCHITA SUPERVIA (Vue par NESTOR)*

271.- Avance de los conciertos de Conchita Supervía. París 1931. Museo Néstor.

hôtel Jean Charpentier
76, fg. saint-honoré

exposition
néstor
du 29 avril au 13 mai

le poème de la mer
décors et costumes
pour les
ballets espagnols
études pour un
poème de la terre

galerie Jean Charpentier

272.- Cartel Exposición Néstor en la Sala Charpentier. París 1931. Museo Néstor.



Excmo. Ayuntamiento Nacional-Sindicalista
de
Las Palmas

segura tiene la palma

**fiesta pascual
de la Isla.**

TEATRO PEREZ GALDOS

por la alegría de los niños tristes.
por la ilusión de los pequeños pobres.

PARA QUE LOS REYES ENCUENTREN EL CAMINO DE LOS HONRES SIN LUMBRE

y en ellos sonría el hijo con la emoción de la visita de los magos.
y en ellos sonría el padre con la emoción de ver a sus pequeños alborzados.

273 - 274.- Cubierta del programa *Fiesta Pascual de la Isla*. Teatro Pérez Galdós 1937/1938. Museo Néstor.

... y tu presencia en esta *fiesta pascual de la Isla* servirá para que los Reyes de Oriente caligando sobre las horas azules de la entrada del Año de la Victoria, desparamen (esorde de ilusiones infantiles en los barrios proletarios de tu ciudad de Las Palmas.

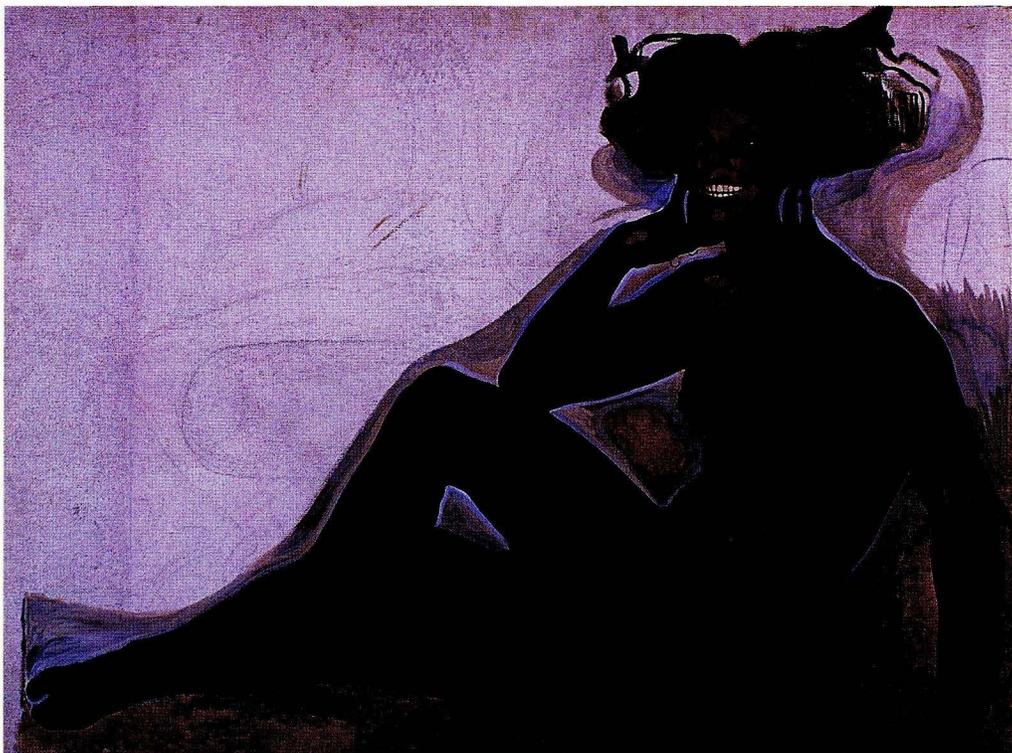


FRANCO
FRANCO
FRANCO

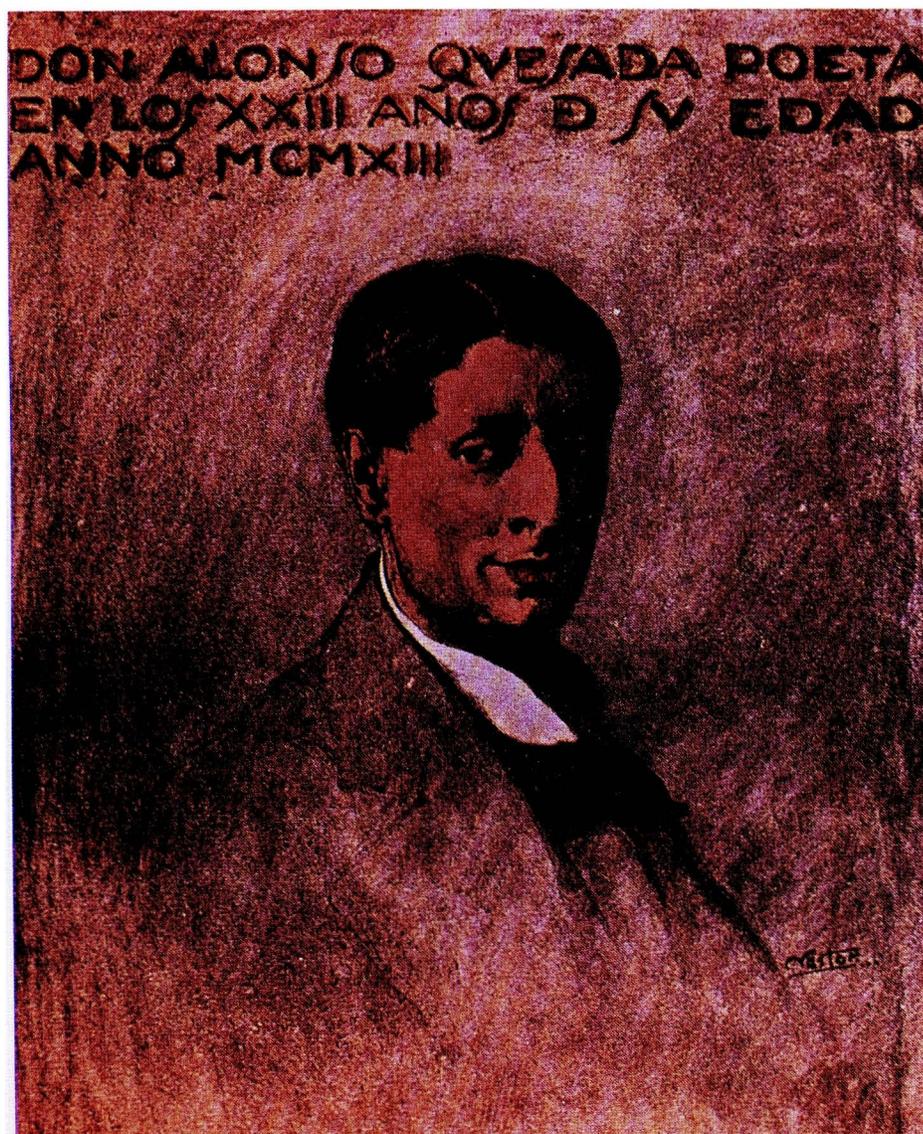
DICIEMBRE-ENERO DEL II AÑO TRIUNFAL



275.- El barítono Néstor de la Torre (1901). Museo Néstor.



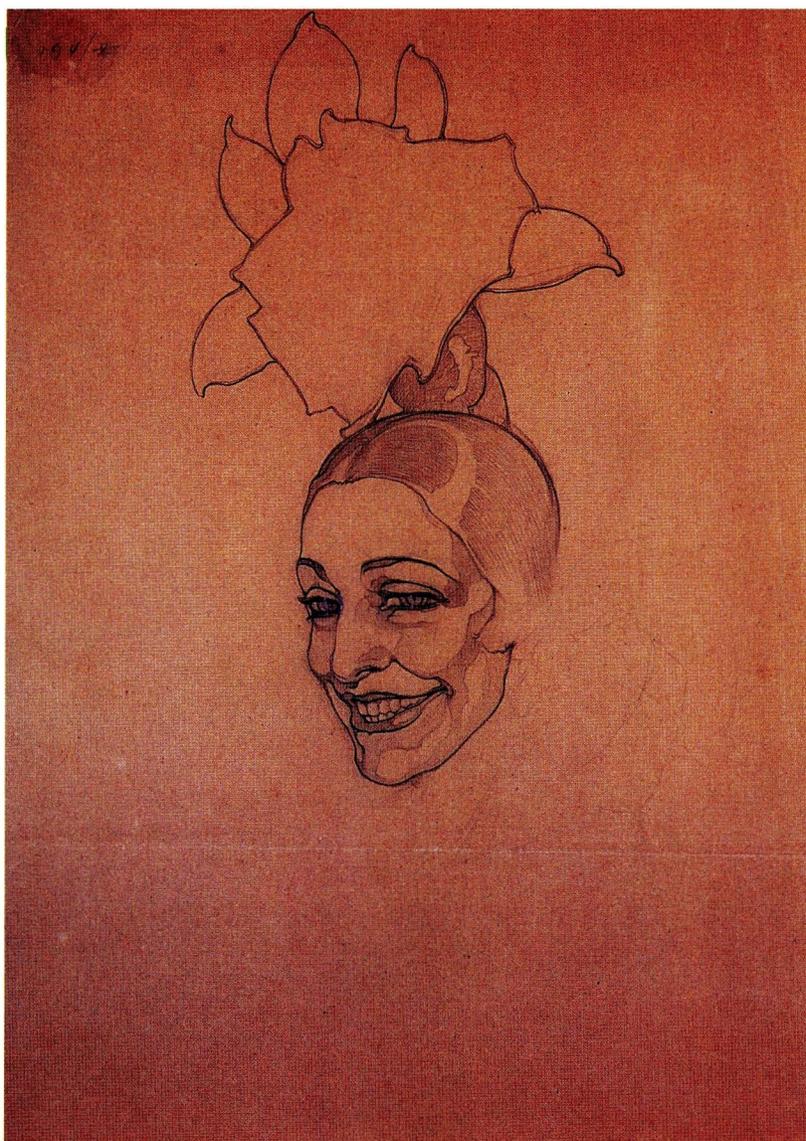
276.- La bailarina *La Perla Negra* (1920/1925). Museo Néstor. Donación del pintor Jesús Arencibia.



277.- El poeta y dramaturgo *Don Alonso Quesada*. 1913. Paradero desconocido.



278.- El compositor *Enrique Granados*. (1909/1910). Museo Néstor.



279.- La bailarina *Antonia Mercé*, *La Argentina* (1929). Museo Néstor.



280.- El compositor *Gustavo Durán* (1929/1931). Museo Néstor.



281.- La mezzosoprano *Conchita Supervía* (1931). Colección particular. Londres.



282.- Algunos miembros del grupo teatral Los Doce: Néstor en el centro rodeado por Conchita Rodríguez, Matilde Gaspar, Enrique Ponce (fotógrafo) y José Rodríguez Iglesias.



Al simpatiquísimo Néstor *J. Obrador*
Su admiradora y amiga.
Paquita Madriguera
Rodón

Madrid 8-6-14

283.- La pianista Paquita Madriguera Rodón. Museo Néstor.



284.- Juana Conde. Archivo Museo Néstor.



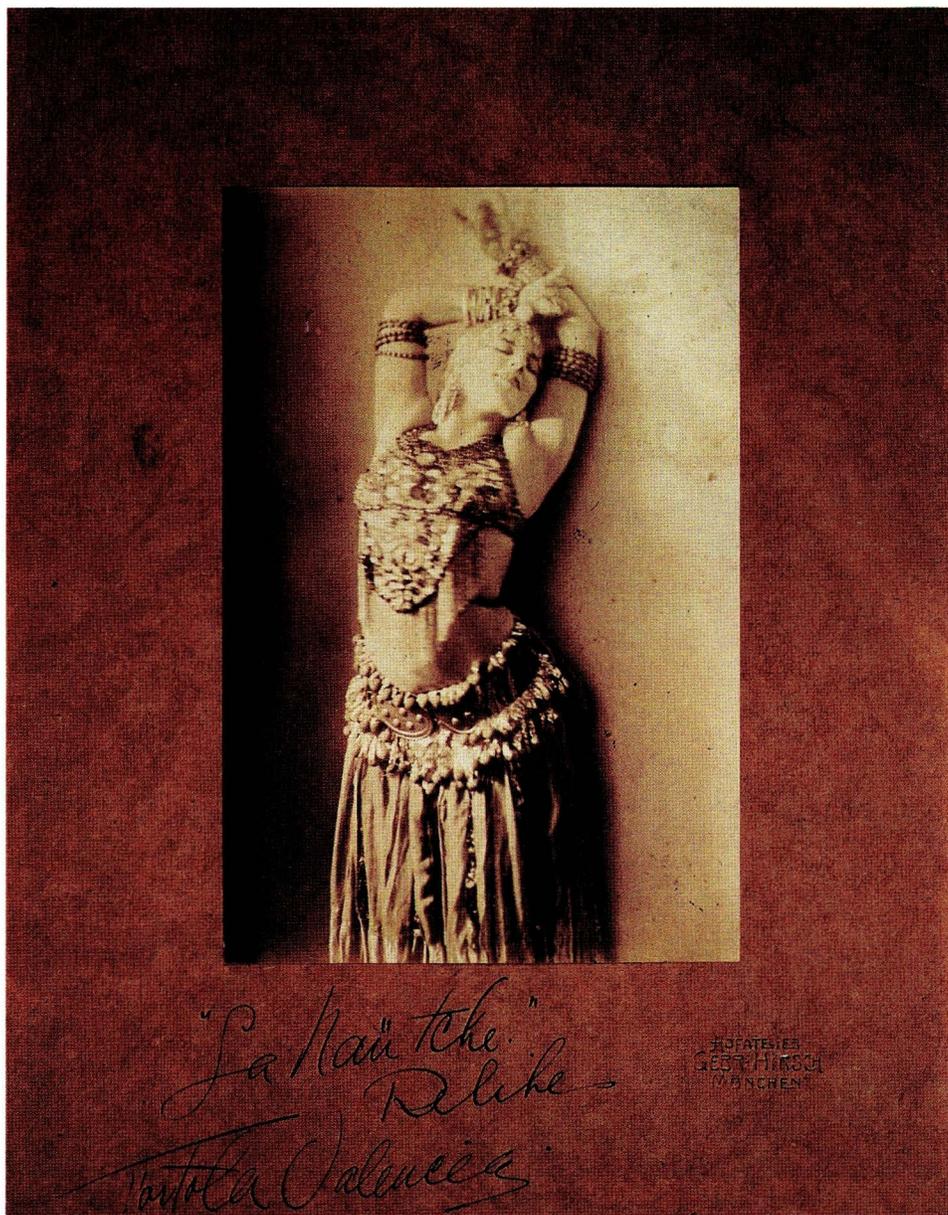
285.- La mezzosoprano y bailarina María Kousnezoff. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



286.- El bailarín ruso Adolf Bom en las danzas polvtisianas del *Príncipe Igor*, de Borodin. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



287.- María Kousnezoff. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



288.- La bailarina Tórtola Valencia en Nächte. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



289.- El actor Ernesto Vilches. Museo Néstor.



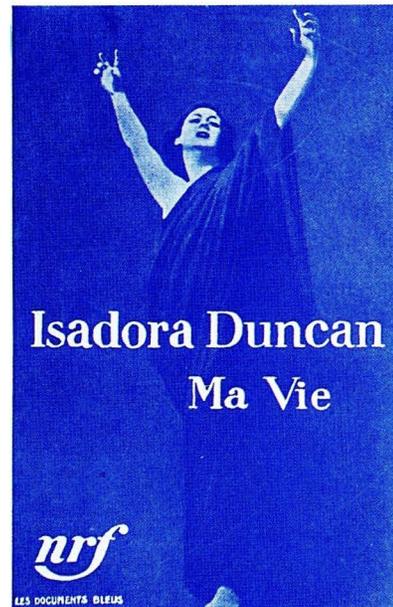
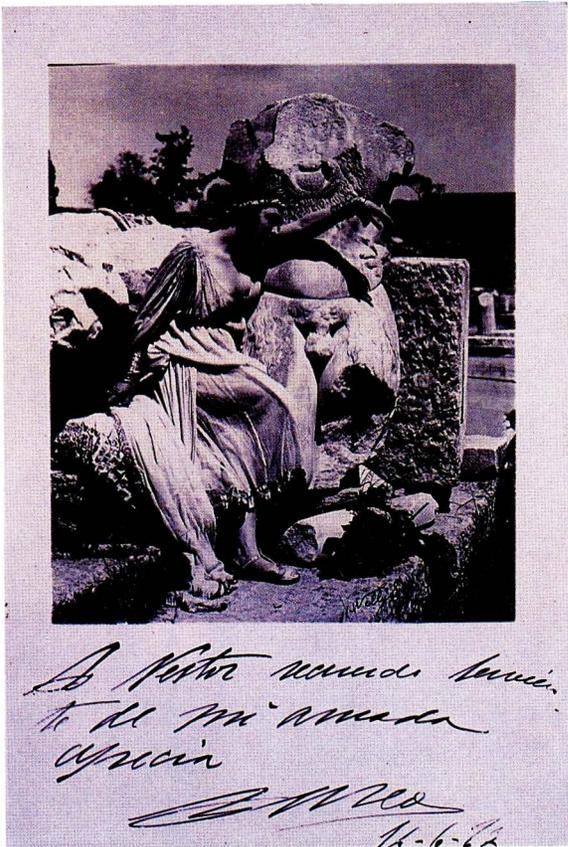
290.- Néstor y el compositor Gustavo Durán en el estudio del pintor en Madrid (1923/1924). Museo Néstor.



291.- La cupletista María de Zurbarán. Museo Néstor.



292.- Néstor, el compositor Gustavo Durán y el periodista Moragas. Barcelona 1930.
Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



- 293.- La bailarina Aurea de Sarrá. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- 294.- La bailarina Isadora Duncan. Museo Néstor.



295.- Aurea de Sarrá. Museo Néstor.



296.- La actriz Irene López Heredia. Museo Néstor.



297.- La bailarina y luego majaahní de Kapurthala: Anita Delgado. Museo Néstor.



298.- La cantante de ópera Grace Moore.



299.- Homenaje a Néstor en París. 1929. El pintor tercero por la derecha.



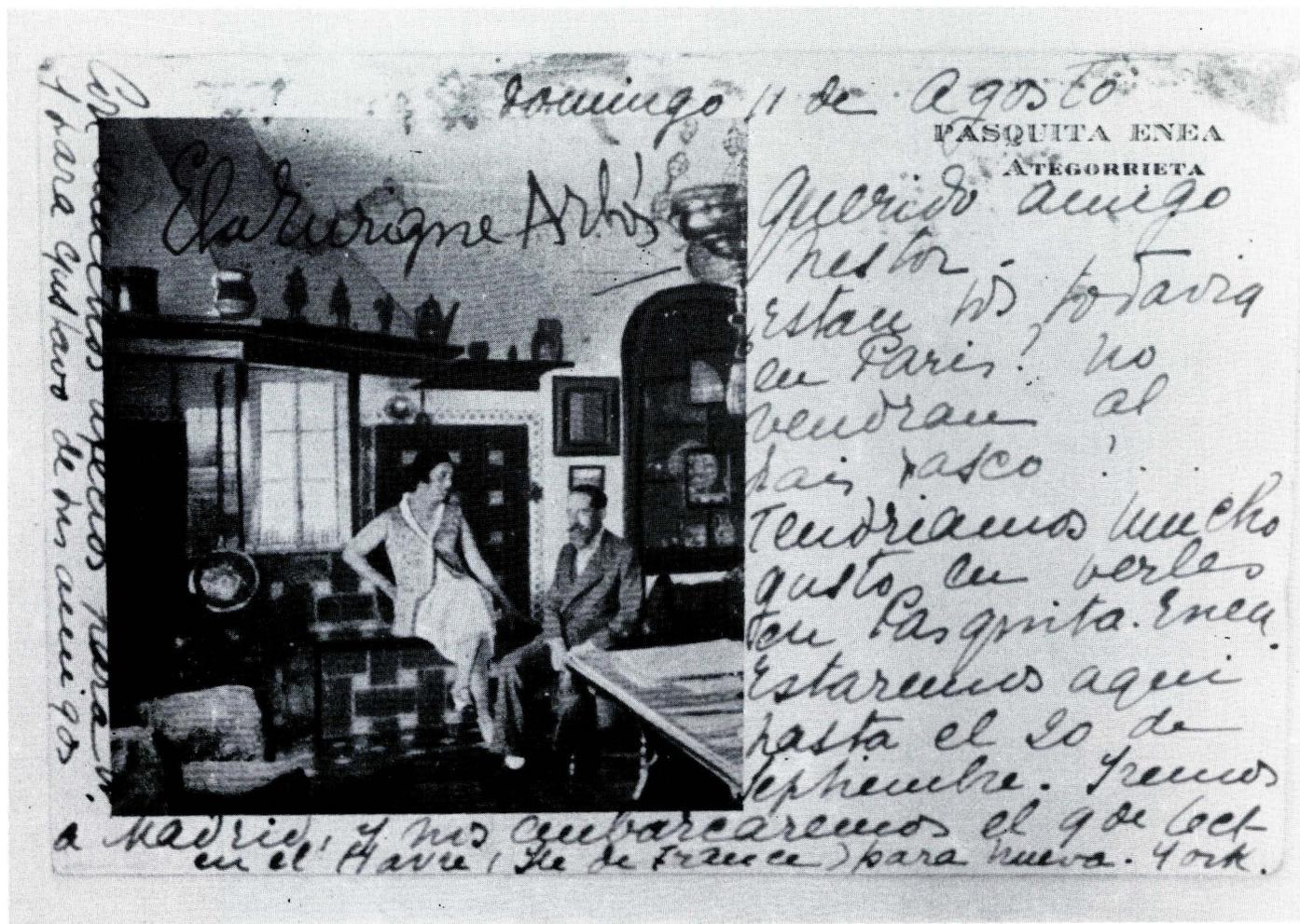
300 - 301.- Los compositores cantantes Charles y Johnny. Museo Néstor.



302.- Néstor con el dúo Charles y Johnny y otro amigo en París. 1934. Museo Néstor.



303.- El periodista Najul, Néstor y el compositor Víctor Doreste. Museo Néstor.



304.- Postal del compositor Arbós. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.



COMPANIA COMICO-DRAMATICA
♥ GREGORIO MARTINEZ SIERRA ♥

Madrid 9 Marzo 1923

Señor Don Nestor de la Torre

Presente

Querido y admirado amigo: Con los presentes renglones, me permito recordar a V. su amable promesa relativa a las "maquettes" de "EL AMOR BRUJO" y le suplico que, caso de tenerlas dispuestas, me las envíe.

Por anticipado muchas gracias de su amigo y admirador,

q, e, s, m.

f. martinez sierra



Querido Nestor

Su traje de V. (el rojo) fue
recibido con un ruido que decía
"olé". Estoy muy contenta y
como convenimos le espero a V.
el Viernes próximo a las 6 pero
en punto porque canto por la

noche.

Mañana 18 ensayo los bailes
en el Real, ^{a las 9 1/2} venga V. para
la cuestion de luz y de mas

Suya cariñosa amiga y
admiradora

María

P.S. Recuerdo de mi marido
y del Microbio Chico

308 - 309.- Carta de María Kousnezoff.
Archivo particular. Las Pal-
mas de Gran Canaria.


"DUILIO".

Un saludo cordial
a Las Palmas

Luigi Pirandello

21. VIII. 1933. XI.

310.- Autógrafo del dramaturgo
Pirandello. Museo Néstor.

311 - 312.- Carta de Tórtola Valencia.
Archivo particular. Las Pal-
mas de Gran Canaria.

Gran Hotel de Rusia
74, C. S. Jacinto, 34
ASCENSOR-TELÉFONO-CUARTO DE BAÑO
CALEFACCIÓN-INTERPRETES

Madrid de de 191

Mistos Chico
Tengo que
estar en Terrano
hoy para hacer
unos fotografías
por un periódico.
Así es que
en cuapole
termino vendré a

Toma el te con
tigo en t. Estada
hazme el favor
de notas allí
y lleva
atenuar una
tarea de t.
preparado. Si
Adiós tu
Arte Siempre
Tórtola

1967. París 12. Mayo
15 me Saint-Lenoche
(AA)
Querido amigo:
La primera letra de
mis conciertos en Leningrado
se ha adelantado y voy
recién. Yo recibí un
cartito en la que me decía
que un telegrama avisando
me me dirigiera a volar.
Faltó el repensamiento,
cuando. El no haber

olvide, que la distancia
no te enfra.
En seguida voy a
empezar el manuscrito,
y lo haré en serio. Pero voy
allí con un cuerpo en marcha,
cualquier cosa lo que hacer.
Otra vez. Cuenta me
detalle, y es un hombre con
detalle de del manuscrito.
El primero el trato con
o el flanco y en solo es este
último para la frente, viene
responder, y lo resto de la
novia. El plique me, por
D. A. Sobre un la impresión
frustración de los momentos
pasados con vol y la intención
de salir. De un día a otro
trato de regreso expulsi el
20. Tenga la atención de
recibir sus noticias?
No admisión y fecha
con fin

313 - 314.- Carta de Antonia Mercé, La Argentina. Archivo particu-
lar. Las Palmas de Gran Canaria.

TELEPHONE 4009.
 VICTORIA ROAD,
 WESTMINSTER,
 CONCHITEN, LONDON.

55, TUFTON STREET,
 WESTMINSTER, S.W.1.

Querido Neta,
 me sabe bien que
 ganas me ha despertado y mi
 me proyectos tan apetecible...
 me sin ver me quiero me.
 las personas que se parte y
 que sign y por ella... pero
 por ahora me es imposible
 moverme de casa...

Para otros tanto todas sus energías
 a un nuevo negocio que se
 presenta muy interesante y go
 después ya trabajar finadas
 hasta julio que cambie en
 Comité para el Carmen y
 Concertos.

Como un concierto está
 nada en Londres y otro el
 29 y en Diciembre soy una
 serie de recitales por me

sin mucho trabajo de orga-
 nización y preparación de
 unirse los programas defini-
 tivos a fin de poder se-
 ramente el interés mucho.
 Muchos y diversos recitales
 a la vez a fin de hacer y de Pan
 y buen viaje. (con los buenos
 viajes...)

Con cariño
 Conchita
 C. P.

19. Agosto

315 - 316.- Carta de Conchita Supervía. Archivo particular. Las Palmas de Gran Canaria.

OSCAR ESPLA
ALICANTE

Querido amigo Nestor: Hace tiempo
que deseaba escribirle para preguntarle
si sabe Ud. algo de Polm, a quien debo
enviar el librito del baile enanto ante.

Estoy terminando la partitura del
primer cuadro que remitire en seguida a
Diapireus.

No pregunta Ud. venir? Seria con-
veniente que pasara aqui unos dias.
Habríamos excursiones magnificas por
la provincia y tomaria Ud. notas
de este ambiente de sol.

Escribame -

Supo
O. Espla

12 de febr 916

IMPRESA ALEMANA
MADRID
CALLE DE FUENCARRAL, 137
MDCDXII

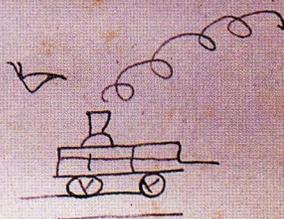
Q. Néstor de la Torre
de su amigo, admirador
de su pintura
Valle-Inclán

318.- Autógrafo del poeta y dramaturgo Ramón María de Valle Inclán. Museo Néstor.

Al buen amigo Néstor,
muy cariñosamente, con mi
mejor agrado terrestre y
submarino.

Rafael Alberti

Madrid, / 27



319.- Autógrafo del poeta y dramaturgo Rafael Alberti. Museo Néstor.

A mi querido amigo NESTOR
con el cariño más verdadero de
Federico.

PRIMER ROMANCERO GITANO

(1924-1927)

1928.

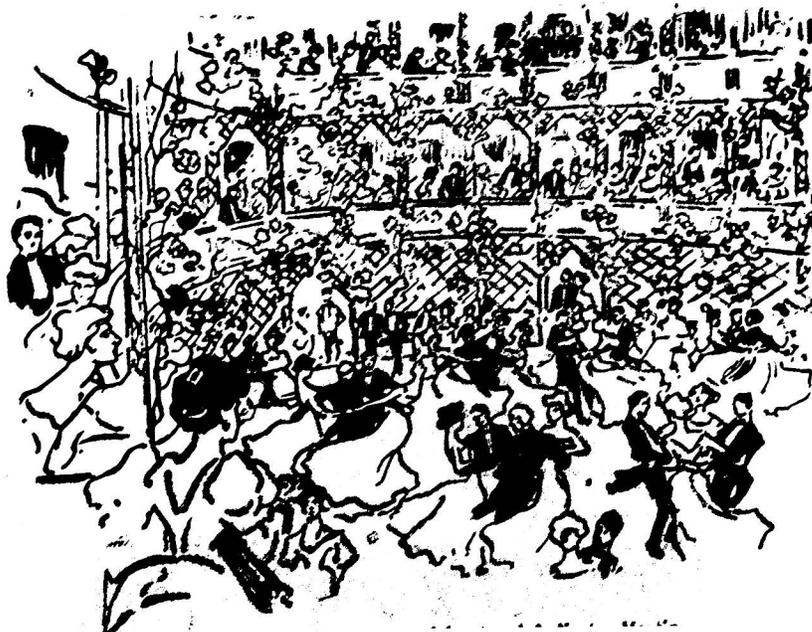
Residencia de Estudiantes

MADRID.

320.- Autógrafo del poeta y dramaturgo Federico García Lorca. Museo Néstor.

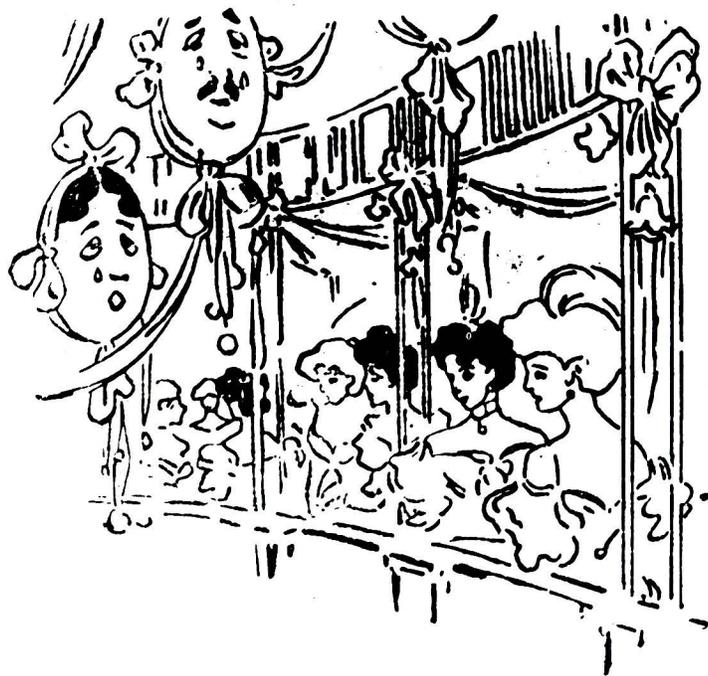


321.- Cubierta del programa para *Interior*, de Maeterlink.
Teatro Pérez Galdós 1907. Museo Néstor.



322.- El baile de las rosas. Teatro Pérez Galdós 1907. Museo Néstor.

323.- El baile de El Recreo. Teatro Pérez Galdós 1907. Museo Néstor.





324.- Bagaría: La intérprete y los autores de *El amor brujo*. 1915.



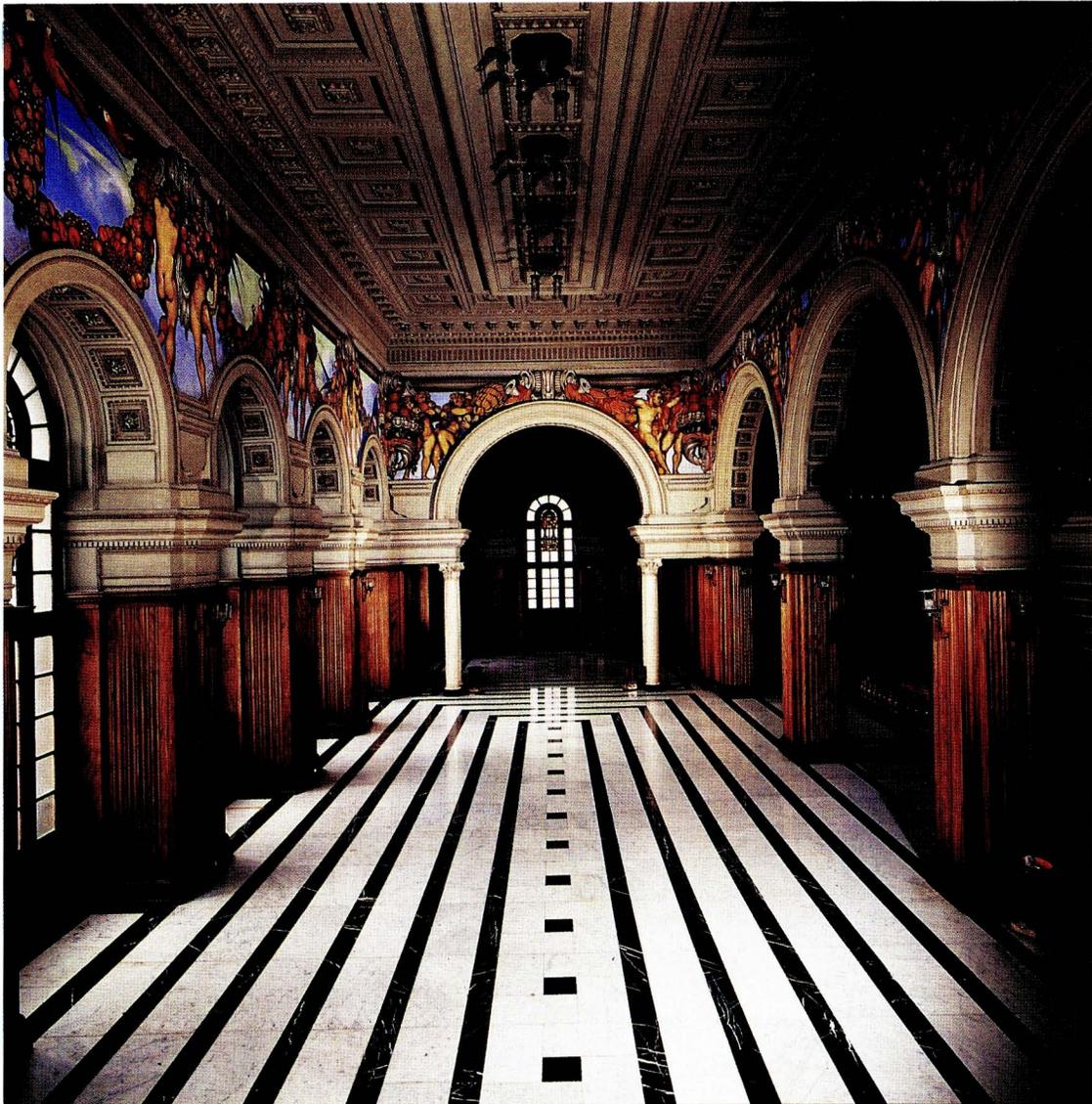
325.- Fresno: Pastora Imperio en *El amor brujo*. ABC 1915.



326.- Teatro Pérez Galdós. 1928. Las Palmas de Gran Canaria.



327.- Teatro Pérez Galdós. 1928. Las Palmas de Gran Canaria.

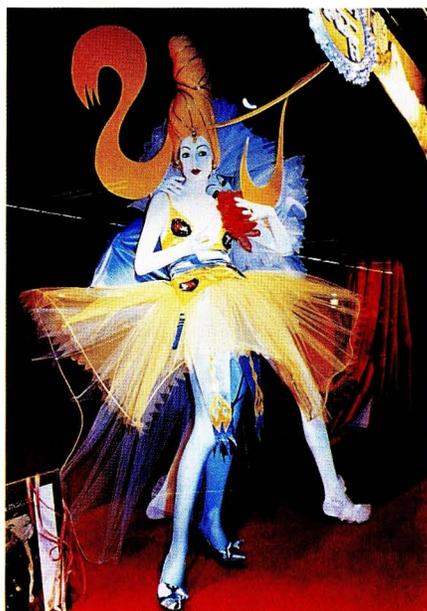
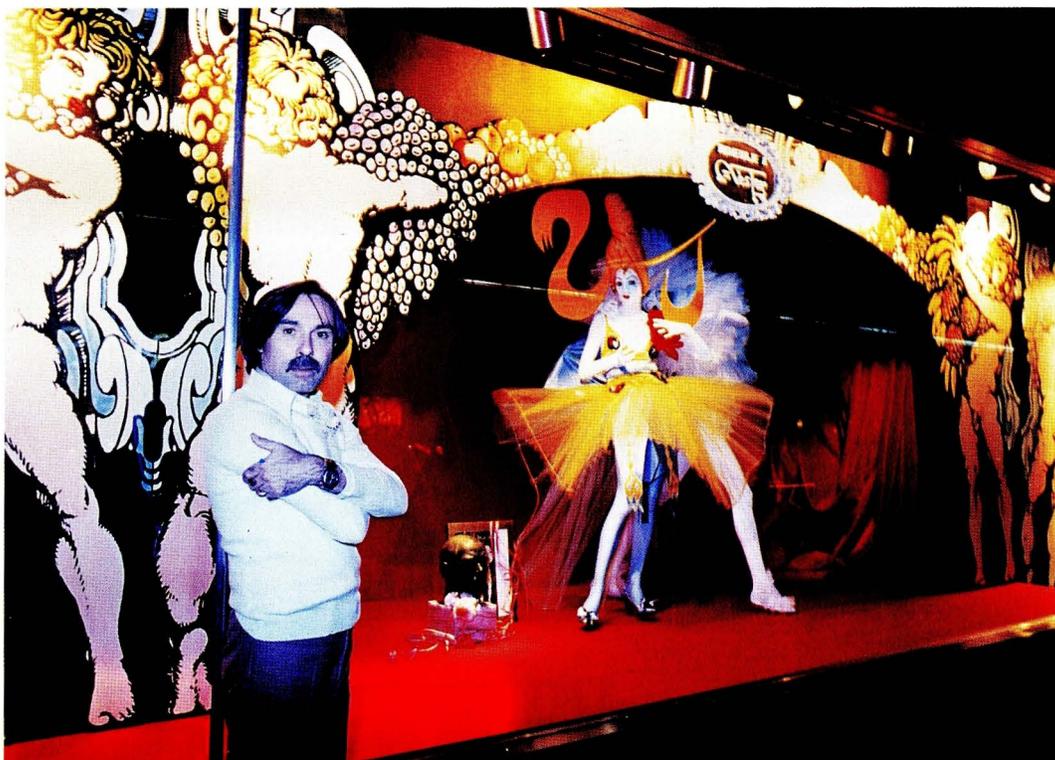


328.- Teatro Pérez Galdós. 1928. Salón Saint Sæns. Las Palmas de Gran Canaria.



329 - 332.-

Don Giovanni. 1987. Museo
Néstor Depósito del Gobierno
de Canarias.

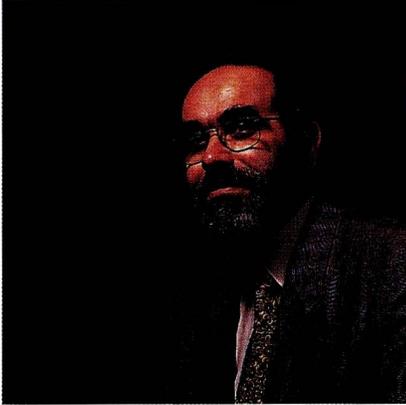


333.- El pintor Pepe Dámaso. El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria 1984.

334.- *Remember*. El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria. 1984.



335.- *Love*. El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria 1984.



PEDRO JUAN ALMEIDA CABRERA nació en Arucas (Gran Canaria) el 24 de junio de 1946. Cursó la especialidad de Geografía e Historia en la Universidad de La Laguna (Tenerife). Su memoria de Licenciatura fue **Contribución a la Carta Arqueológica de Gran Canaria. Cuadrante N. W** (Inédita). En 1979 adquiere en Madrid por concurso-oposición la condición de Profesor Numerario de Formación Humanística, actualmente con plaza en el IFP Mesa y López de Las Palmas de Gran Canaria. En 1985 su tesis doctoral **Néstor: vida y arte** obtiene la calificación “cum laude”. En 1991 dirigió la tesis doctoral del escultor Teo Mesa. Desde 1973 hasta 1979, fue director de la Casa de la Cultura de Arucas en la que además de crear la Biblioteca Pública Municipal realizó exposiciones de Manolo Ramos, Plácido Fleitas, Manuel Bethencourt, Luis Montull, Juan Hernández, Pedro del Castillo, Antonio Soria, Tomás Padrón, El papel recortado en el Arte Popular, y Arquitectura Racionalista de Miguel Martín Fernández de la Torre. En la Casa Gourié en los Jardines Municipales de Arucas además de una exposición sobre El tejido en el Arte Popular,

organizó dos exposiciones –Las Palmas XX y Tenerife XX– con el fin de convertirla, al igual que el entorno, en el Museo de Arte Canario del Siglo XX, centro cultural de identidad regional carente en Gran Canaria y de imperiosa necesidad.

Desde 1977 está al frente del Museo Néstor donde además de remodelar sus salas con criterios didácticos y estéticos ha creado un taller de expresión plástica para los escolares (fundamentalmente para que interpreten a Néstor), la Galería de Arte Canario Contemporáneo como sala de exposiciones temporales o permanente y, actualmente, tiene en proyecto la creación de una biblioteca especializada en Simbolismo, Modernismo y Arte Canario. Ha recorrido los principales museos de España, Inglaterra, Alemania, Bélgica y Holanda para completar su formación museística y especializarse sobre Simbolismo, Modernismo y Prerrafaelismo. Con la misma finalidad participó en las Jornadas sobre los Museos en la Política Municipal (Valencia 1978) y en las VII Jornadas Estatales de los DEAC (Albacete 1989).

En el terreno didáctico ha sido pionero en Canarias en organizar y participar en cursos de formación del profesorado de Didáctica de Museos en colaboración con el CEP (Gran Canaria y Tenerife) y haber organizado y participado el Primer Curso Interdisciplinar del Museo Néstor. También ha realizado una exposición de paneles fotográficos-didácticos itinerante sobre Néstor (actualmente en el Museo Néstor) en 1987 y una maleta didáctica de préstamo para los centros escolares sobre la acuarela. Sus conferencias sobre Néstor y sus presentaciones de exposiciones son numerosas. Fue coordinador asesor y coautor de los tres cuadernos didácticos para escolares (EGB y Enseñanzas Medias) del Museo Néstor. Sus conferencias sobre Néstor y sus presentaciones de exposiciones son numerosas. En 1994 ha colaborado en el CD room que el departamento de Informática de la Universidad de Las Palmas ha hecho sobre el Museo Néstor y primero que se dedica a un museo del Archipiélago. LIBROS: **Museo Néstor. Catálogo** (1976), **Néstor: un canario cosmopolita** (1987), **Néstor: Vida y Arte** (1987) **Guía Breve del Museo Néstor** (1988), **Néstor: Tipismo y Regionalismo** (1993), **Néstor y el Paisaje** (1994), **Néstor** (1991), **Jesús Arencibia** (1993), **Armas: piedra y flor** (1977) y, en preparación **Juan Guillermo y Guía Breve del Museo Néstor** (Versión en Inglés).

ARTICULOS EN REVISTAS: “Néstor y el Diseño Industrial” (**El Museo Canario**), “Néstor y su Pueblo Canario todo un programa turístico-cultural todavía en sus inicios” (**Océano Azul**), “Néstor y el Tipismo” (**Aguayro**) “Museo Néstor” (**Transparencias**), “Néstor, el artista más polifacético surgido en Canarias” (**Aquí Canarias**) y “Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la Generación Musical de La República” (**Revista de Musicología**. Madrid).

COLABORACIONES EN CATALOGOS DE EXPOSICIONES:

Casa de la Cultura, (Arucas): Manolo Ramos, Tomás Padrón Almeida, Las Palmas XX (Arquitectura, Escultura. Pintura), Tenerife XX (Arquitectura. Escultura Pintura), Miguel Martín – Fernández de la Torre; arquitectura nacionalista.

Museo Néstor: Jesús Arencibia (Santoral), Sergio Calvo, Elena Lecuona, Bonno Scheepsma, Klaus Schulte Derne, Jorge

López, Antológica de Borges Linares, El Desnudo en el Arte Canario Contemporáneo, La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX, Trajes y tejidos en Néstor, Néstor: Tipismo-Regionalismo, Juan Galarza, José Robayna, Asociación Canaria de Acuarelistas, El papel recortado en el arte popular, Homenaje a Néstor: Arte popular textil, San Juan 93 (Patrimonio artístico municipal), Pilar Pérez, Exposición antológica de Rafaely, I Exposición de Fotografía Científica en Canarias.

Otros centros: “El Simbolismo en Europa: Néstor en las Hespérides” (CAAM. Las Palmas de Gran Canaria), “Centro y periferia en la modernización de la pintura española” (Ministerio de Cultura. Madrid. Bilbao), “La ciudad de Las Palmas y la arquitectura modernista” (C.I.C. Las Palmas), Centenario de Antonia Mercé” (Círculo de Bellas Artes, Madrid), “Jesús Arencibia: Colón y los olvidados” (Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, La Palma, La Gomera), Figuración 94-95 (Galería Tuset. Barcelona), Josep Sanz (Sala Arxiu Tobella. Tarrasa), Jesús Arencibia (Sala Cairasco 1975 y 1977), Antonio Soria (Club Náutico Las Palmas 1975 y 1990), Juan Galarza (Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife), Borges Linares: Dibujos. Esculturas (CICCA. Las Palmas de Gran Canaria), José Luis Marrero (Sala Cairasco. Las Palmas), Teo Mesa (Colegio de Abogados. y Casa Colón. Las Palmas de G. C.), Tomás Gómez Bosch (Sala Cairasco Las Palmas de G. C.), José Gopar (Sala Vezán. Santa Cruz de Tenerife), San Juan 90: Arte Canario (Casa de Colón. Las Palmas de G. C.), Exposición Antológica de Jesús Arencibia (CICCA Las Palmas de Gran Canaria), Veinticinco pintores canarios (Banco de Santander. Santa Cruz de Tenerife) y varias exposiciones de Néstor organizadas por la Fundación Guanarteme (Aruca, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife).

Néstor y El Mundo del Teatro

ACABÓ DE IMPRIMIRSE EN
LOS TALLERES DE LITOGRAFÍA PRAG, S. L. (LAS PALMAS DE G. C.)
EN EL MES DE MAYO DE 1995

Museo Néstor
Las Palmas de Gran Canaria
1995