

ALBA NIEVA, Isabel, *El figurinismo a escena. Entre la tradición y la vanguardia*, Editorial Libargo, 2022, 302 pp.

SIEMPRE ES UNA SORPRESA AGRADABLE DESCUBRIR el interés de un autor por una cuestión que, fuera de los grandes nombres foráneos y alguno más de la esfera de lo contemporáneo, no despierta grandes pasiones. Así, la editorial Libargo de Granada nos presenta este libro que amplía una temática poco estudiada, el vestuario escénico, donde, afortunadamente, en la actualidad se siguen sumando títulos¹ a los citados por la autora, surgidos en fechas recientes, aunque ninguno de ellos centrado en la esfera española, como el que ahora nos ocupa.

Pero hete aquí que se nos presenta este estudio, que se adentra en el cambio de paradigma en el terreno de la plástica artística, ocurrido gracias al ímpetu de algunos visionarios que situarían la escena española más cercana a territorios de innovación donde nuestros vecinos franceses ya se habían posicionado. Protagonistas atrevidos del teatro español que, de la mano de la autora del texto, Isabel Alba Nieva, transitarán entre los años 1866 y 1926, sacando a la luz los aciertos sucedidos para hacer realidad este cambio.

Nos sorprende gratamente el hecho de que su autora sea parte integrante del ámbito preciso de la escenografía y el vestuario, investigando desde la seguridad que da pertenecer al espacio concreto que se estudia, la plástica teatral, profundizando como profesional, para ofrecer nos un sinfín de matices esenciales de la percepción estética.

Divide la autora el contenido del libro en cuatro capítulos y, en el recorrido desplegado hasta llegar al tema principal y sus protagonis-

1 Existe en el mercado español algún libro más sobre este tema tan concreto: *Vestir al personaje*, de Diana Fernández y Derubín Jácome, y *¿Qué es la escenografía?*, de la directora de teatro, escenógrafa y diseñadora de vestuario inglesa Pamela Howard, que introduce muchos conceptos personales sobre el proceso del diseño de vestuario.

tas, desarrollado en los capítulos tres y cuatro, deambula por terrenos donde aborda cuestiones y conceptos alrededor de temáticas como el figurín, el vestuario y cuerpo de la mujer, como antesala de lo que más adelante se desgranará. Asimismo, nos introduce en distintos discursos de lo que el vestuario significa, centrado en su aportación a la escena, convertido en algún caso, en el mismo decorado o vinculado al ámbito de la moda.

Quizás nos hubiera ayudado a centrar el estudio que nos hubiera indicado dónde quería llegar desde los comienzos ya que, nos desorienta su título, *El figurinismo español a escena. Entre la tradición y la vanguardia*, que parece acotar una temática muy concreta, para después abrirla a aspectos más amplios, sumergiéndose en terrenos tanto de la dirección, la escenografía y el vestuario.

El cuerpo se erige como protagonista de los dos primeros capítulos que, primero viste, convirtiendo la indumentaria en extensión del yo, para desnudarlo después, creando un conflicto moral en el auditorio y fuera de él, en la sociedad que no acaba de aceptarlo. Entonces es cuando nos presenta el género sicalíptico, término surgido al amparo de los nuevos géneros teatrales.

Tras este empoderamiento del desnudo la autora vuelve sobre el artista para hacerlo desaparecer bajo la experimentación de distintos movimientos artísticos que deshumanizaron su figura hasta convertirla en objeto sobre la escena, formando parte de lo que se llamará la «re-treatralización», igualando los diferentes aspectos de un proyecto entendido como «obra de arte total». Nos presenta Isabel Alba Nieva las distintas narrativas que alrededor de directores y teóricos de finales del siglo XIX y principios del XX, fueron rompiendo con el historicismo escénico para introducirnos en ámbitos de corte más abstracto y performativo. La supermarioneta de Craig, los muñecos futuristas, el empleo de la máscara, los hombres-decorado de los Ballets Rusos de Diaghilev y, en el área española, los títeres de Valle-Inclán y los muñecos de Lorca.

Vuelve la investigadora sobre el cuerpo, como eje central del actor, con el vestido «considerado como un movimiento en sí», concepto expuesto por los teóricos Appia y Craig, renovadores de la plástica escénica de principios de siglo XX. A estos argumentos sumará las propuestas de los simbolistas y expresionistas, las apuestas de directores como

Alexander Tairov apoyados en artistas como Aleksandra Ekster y las aportaciones de León Baskt como figurinista y escenógrafo de los Ballets Rusos, argumentos todos ellos muy presentes en la regeneración de la escena española, dejándose ver, estos últimos, en Madrid desde el año 1916. Para finalizar la primera parte, nos introduce en la complementariedad entre escenario y moda con figuras como Sarah Bernhardt, el modisto francés Paul Poiret y el artista español Mariano Fortuny y Madrazo.

En el segundo capítulo se adentra la autora en la variedad de espectáculos que se materializaron en la escena española hacia finales del siglo XIX y principios del XX: los bufos, el teatro por horas, la revista y las variedades, heredados algunos de la escena francesa. Proyectos de carácter popular que no dejaron mucha estela en la regeneración estilística, aunque sí serían abono donde la sicalipsis o picardía erótica ha sido a menudo una constante que se ha instalado sobre nuestras tablas, generando cierta controversia en la moral española. De ahí surgirían las suripantas, coristas en los bufos madrileños primero para repetirse en el resto de los géneros apuntados anteriormente. Comenta Isabel Alba Nieva cómo el vestuario reflejaba una falta de interés por parte de las compañías que delegaban en sus actores y bailarines la aportación de la indumentaria de escena, derivando este hecho en una falta de rigor historicista y manteniendo una anacronía que no molestaba. Mientras la autora del texto se adentra en el ámbito de lo femenino y su desarrollo en esos años de una esfera feminista, relata cómo estas figuras y su halo de mujeres fáciles se verían en el compromiso de desnudarse más que vestirse, terminando por enfatizar el erotismo en la creación de su indumentaria creando en otras artistas la necesidad de buscar una imagen de mujer moderna, profesional e independiente, que se distanciara de la actriz convertida en cuerpo y objeto. Entre las citadas encontramos a Tórtola Valencia, que miraría a los Ballets Rusos para crear su personaje y a la elegante Mariquita Reyes, entre otras.

Con este discurso inicia su tercer capítulo, planteando un preámbulo donde se trasluce lo que más adelante se verá claro, la importancia que va adoptando la visualidad en las puestas en escena siendo el director la figura que marcará las directrices de las propuestas plásticas, algo que se daba desde hacía relativamente poco tiempo, apenas desde finales del siglo XIX y principios del XX.

Serán compañías como Guerrero-Mendoza y Gregorio Martínez Sierra, donde se puede encontrar entre sus páginas un argumentario que situaría el diseño de la escenografía y del vestuario como una de las tareas definitivas en la creación artística, definiendo una puesta en escena vinculada con los movimientos provenientes de la vecina Francia. María Guerrero sería la profesional que huiría de vestuarios falsarios en busca de una realidad, naturalidad y calidad que redimensionara la escena, tomando la compañía la responsabilidad de la indumentaria. Desde el punto de vista de la iconografía, por un lado, se buscaron referencias más cercanas a un historicismo real y, por otro, se empaparon de las influencias foráneas que aportaban una interpretación original y creativa a un vestuario cada vez más presente.

Destaca la autora el desinterés por parte de los medios de comunicación de la época por el aspecto plástico de la escena, mostrando atención solo por el trabajo del actor y del autor, perjudicando así un medio que necesita de un altavoz para darse eco. Por otro lado, se servirían de estas disciplinas plásticas, vestuario, sobre todo, para crear contenido para dar visibilidad al espectáculo y sus personajes en los medios, tanto en publicidad como en artículos de prensa. Serían las artistas de mayor relevancia las que prestarían su imagen, tanto de actriz como de mujer y personaje, generada con esmero para representarse a sí mismas y a la compañía a la que pertenecían. Una de las actrices destacada será Catalina Bárcena, presentada por Isabel Alba Nieva como imagen e icono de modernidad, siendo su vestuario un símbolo de la mujer/actriz moderna, convirtiéndose en imagen publicitaria para la compañía cómico-dramática Gregorio Martínez Sierra.

Como punta de lanza de su propósito, «darle al traje el lugar que se merecía en la escena», es interesante comprobar cómo para el director Gregorio Martínez Sierra el escenario se convertirá en «escaparate y espejo de la moda», siendo las actrices las portadoras de estos vestidos tanto dentro de la escena como fuera de ella. Destaca la autora a diseñadoras de prestigio como la parisina Jeanne Lanvin que, además de participar en la creación del vestuario escénico, también lo hará configurando la imagen de las actrices como será el caso de Catalina Bárcena y, la también francesa Jeanne Paquin, considerada en la historia del vestido como la predecesora de Coco Chanel, haciendo de esta actriz una referencia de elegancia tanto dentro como fuera del escenario.

En el último capítulo Isabel Alba Nieva destaca figuras como el autor, director y productor Gregorio Martínez Sierra, que aportó al panorama escénico español la modernidad tan necesaria en esos años decidiéndose por alquilar un teatro, el Eslava, como base de operaciones desde donde lanzar el binomio compañía-teatro como vería realizar al francés Lugné-Poe y que le resultaría esencial para el desarrollo de su proyecto de Teatro del Arte. Es indispensable resaltar la información aportada por este estudio de la figura de Gregorio Martínez Sierra, como uno de los primeros directores, productores y autores que asumen la responsabilidad total del espectáculo, cuidando todos los detalles, profundizado en los múltiples aspectos pertenecientes al ámbito de la plástica escénica, resaltando su labor como persona que se sabría rodear de los profesionales necesarios para generar una estética y estilo refinado.

De estos profesionales, destacan figuras como, Pepe Zamora, Rafael Barradas y Manuel Fontanals, profundizando la autora en varios de sus proyectos de mayor relevancia como colofón del estudio, donde admirar el ingenio desplegado como responsables del decorado, el vestuario, la ilustración de la comunicación, el diseño gráfico, el atrezzo, entre otras cuestiones. Artistas completos que se atreverán con muchas de las facetas relacionadas con la puesta en escena, engrandeciendo la marca de la compañía y la suya propia en favor de una plástica que innovarán con su aportación personal. Destaca Isabel Alba Nieva relevantes ejemplos de la personalidad de cada artista, donde observamos el gran trabajo realizado por la autora en busca de la información necesaria para aclarar la participación de cada uno de ellos en los proyectos puestos en marcha por el director/productor Gregorio Martínez Sierra.

Nos interesa resaltar cómo la autora describe los distintos aspectos estéticos y teóricos vinculados con cada personaje, dejándonos frases tan válidas todavía hoy, como la expresada por Manuel Fontanals, cuando describe que «el decorado no puede ser un fondo «decorativo» de los personajes. Debe ser el cobijo de la acción y acción misma». Con estos alegatos se nos muestra la existencia de una compañía atenta a los enunciados que fuera de nuestras fronteras ya se habían instalado, con referentes como el Simbolismo del teatro de Lugné-Poe, las teorías de Appia y Craig y las puestas en escena que desde los Ballets Rusos con León Baskt, al frente, se pudieron ver en Madrid en el año 1916.

De los tres artistas seleccionados en esta investigación, reconocemos a Pepe Zamora por su eclecticismo, su manejo de la historia de la moda y su adaptación a la modernidad, que le llevarán a desarrollar una larga carrera artística. La autora resalta cómo desde la prensa francesa se interesaban por los figurines creados por este artista, donde se podían leer artículos que resaltaban la originalidad de los mismos. Sobre el trabajo de Rafael Barradas, describe Isabel Alba Nieva, sus aciertos en las combinaciones de los decorados y los trajes en tratamientos de color con cierto aire naïf. Con una estética dominada por los aires simbolistas, alejándose de la naturaleza mimética y huyendo del naturalismo pictórico que reflejaba la realidad tridimensional sobre dos planos. Para evidenciar los enunciados de renovación planteados por el tercer profesional, Manuel Fontanals, la autora destaca su búsqueda de sintetización y consecución de un efecto total en busca de espacios sugerentes alejados del realismo.

Añade Isabel Alba Nieva aportaciones de profesionales, como el modisto francés Paul Poiret, que entendieron el escenario como un escaparate donde lucir sus modelos de alta costura y donde Pepe Zamora se iniciaría como figurinista. Plataforma desde la que el escenógrafo y decorador Sigfrido Burmann iniciaría su carrera de las manos del empresario Gregorio Martínez Sierra.

Como conclusión al texto, la autora añade un epílogo, donde resume los objetivos planteados en el estudio y que, como dijimos en la introducción, hubieran sido muy aclaratorios en los comienzos del texto. Igualmente, nosotros añadimos cómo, desde estas páginas, se puede entre leer la deriva de una dramaturgia que empujó a postulados como la dirección y los planteamientos plásticos a convertirse en elementos fundamentales de la puesta en escena. Asimismo, nos describe el panorama de los teatros que existían en el Madrid de aquellos años, que en el título de la tesis de donde parte este estudio, fecha entre 1866 y 1926. Igualmente, mientras nos describe la realidad del vestuario, relata la importancia del cuerpo femenino en la imagen que, desde los escenarios y fuera de ellos, se lanzaba hacia una sociedad que retroalimentaba lo que en sus estrados se podía ver.

Para finalizar, la autora combina referencias conceptuales de estos artistas con detalles más anecdóticos, pero igualmente necesarios, completando acertadamente la visión plástica entendida como

totalidad en una época concreta de la escena española poco documentada.

MÓNICA FLORENSA TOMASI
Universidad Complutense de Madrid

