

Talía. Revista de estudios teatrales

ISSN-e: 2659-806X

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.89236>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

Ana Ayala Oliver (Universidad Complutense de Madrid), Isabel Alba Nieva. *El figurinismo español a escena: entre la tradición y la vanguardia*. España: Libargo, 2022. ISBN: 978-84-124588-0-0. 304 pp.

A pesar de que a lo largo de los últimos años la plástica escénica teatral ha sido un elemento susceptible de estudio, el abordaje del figurinismo, en comparación con los demás elementos plásticos, ha sido un componente que ha suscitado una menor atención entre los académicos. El traje establece una importante relación con el cuerpo del actor y, por tanto, puede llegar a jugar un papel primordial en el espacio escénico, por lo que resulta sorprendente que no se puedan encontrar diversas reflexiones sobre este aspecto. Por todo ello, la autora Isabel Alba Nieva elabora un estudio realmente necesario para la historia del figurín, abordando una cronología de sesenta años que comienza en las últimas décadas del XIX y llega hasta los años veinte. A través de esta investigación pretende comprender los procesos mediante los cuales se llevó a cabo una renovación de la escena española y abordar el figurinismo como un fenómeno cultural. De tal manera que se pueda desentrañar la relación entre moda y escena. Resulta un estudio fundamental que completa la historia del arte, del teatro y de la cultura.

Muy sagazmente, la investigadora nos introduce en la materia a través de reflexiones sobre la naturaleza terminológica del figurinismo y el lugar que ocupa dentro de la teoría escénica actual. Apoyándose en las teorías de Pavis y Barthes concluye que el traje es un elemento que está determinado por la estética que adopte la función y que se entiende como una extensión del cuerpo del actor, lo que revela su importancia. Tras la breve e interesante introducción teórica la investigadora hace un pequeño recorrido por la escena vanguardista europea, periodo en el que el vestuario comienza a formar parte de la plástica escénica, pues el traje «jugaba un papel fundamental que podía constreñir o liberar el movimiento, pero siempre a favor del *gestus* de la puesta en escena» (p. 38). La investigadora detalla las diferentes tendencias escénicas, los futuristas, en su caso, optaron por una deshumanización del actor. Esta tendencia se trasladó a España de manera extrema, hubo montajes que negaron al actor «por completo para sustituirlo por títeres» (p. 44). En contraposición, también surgieron propuestas que abogaron por una mayor exposición corporal del actor. En esta línea, la autora destaca la gran aportación de los ballets rusos de Diaghilev, en los que participaron numerosos artistas en la creación escénica. Al final de este primer capítulo, la autora nos descubre una de las consecuencias directas de la colaboración de los artistas plásticos en los montajes escénicos: la visión del escenario como un escaparate. En este sentido, destaca la figura del creador de moda francés Poiret, quien,

influenciado por los ballets rusos, tuvo gran interés por liberar la figura femenina.

En el segundo capítulo, Isabel Alba Nieva hace un recorrido detallado de la situación escénica española de finales del XIX. Presenta el género sicalíptico como el germen de la renovación escénica, pues el traje gozaba de gran importancia en dichas representaciones. Analiza la figura de las suripantas, que se configuran como las predecesoras de las grandes mujeres que conquistarán la escena teatral del XX, como vedettes o artistas principales. A partir de este momento, se empieza a configurar la imagen pública de la actriz, por lo que se verá una caracterización tanto dentro como fuera de escena. Finalmente, basándose en documentación fotográfica, la investigadora hace un interesante análisis y clasificación de los diferentes tipos de trajes escénicos que portaban las mujeres de la escena sicalíptica. Algunas de las categorías que establece son: el traje de estilo oriental, trajes inspirados en las majas del XVIII, trajes regionales, trajes históricos o trajes seguidores de las modas contemporáneas. En el tercer capítulo, se revisan las primeras aportaciones a la renovación escénica a través de distintas personalidades o compañías. Destaca la investigadora las figuras de Emilio Mario, Adriá Gual, Benavente o Alejandro Miquis. La atención se centra en la compañía Guerrero-Mendoza por las novedosas *toilettes* que portó María Guerrero. De nuevo, la autora aporta una interesantísima documentación fotográfica, tanto de los trajes escénicos como de alguno de calle. A través de un análisis de las críticas publicadas en prensa, Alba Nieva nos hace comprender la relevancia que tuvo entre el público. La contribución plástica de este proyecto se presenta «como una anomalía y como un adelanto del ideal de compañía que debía surgir para dignificar el arte escénico español» (p.130). Pocos años después irrumpe en el panorama escénico Gregorio Martínez Sierra. Su proyecto de Teatro de arte consiguió modernizar la escena española. La actriz de la compañía, Catalina Bárcena, adquirió un gran éxito y se convirtió, en su tiempo, en icono de mujer moderna y de feminidad, configurando el germen de la actriz-diva. Estableció importantes relaciones con creadores de moda que colaboraron en la creación de sus trajes, que la definían como mujer, actriz o personajes, contribuyendo, así, a la visión del escenario como un escaparate.

A lo largo del último capítulo se resalta la innovación escenográfica de la compañía de Martínez Sierra. Para ello contó con un grupo artístico formado por: Junyent, Zamora, Fontanals, Burmann y Barradas. La autora, muy ávidamente, consigue salvar las dificultades

documentales con las que se encuentra al investigar la labor de los artistas y dedica el último capítulo del libro a comentar la obra de tres de los figurinistas que colaboraron en el Teatro de arte. Aun así, sorprende la gran cantidad de documentación artística aportada sobre los montajes de Pepe Zamora, Barradas y Fontanals. Las fotografías junto a las referencias en prensa, recibos y correspondencia permiten a la autora realizar un novedoso análisis del proceso creativo de los figurines y de la aportación de cada uno de los artistas al proyecto. Pepe Zamora colaboró con la compañía desde el año 1915 y «aportó la anhelada modernidad y fantasía al Teatro de arte» (p. 261). A través de la investigación de su colaboración con Poiret y labor en *El sapo enamorado*, pone de relieve «su virtuosismo en el diseño de vestuarios sicalípticos» (p. 261) y su objetivo de liberar la figura femenina. En cuanto a la labor de Barradas, se destacan sus figurines deshumanizados para la obra *El Maleficio de la mariposa*, convirtiendo a los actores en insectos, fórmula que no tuvo una buena acogida entre el público de la época. Además, «fue el responsable de convertir a los actores en personajes de cuento para deleitar al público infantil» (p. 262). Por último, se eleva la figura de Fontanals como

una de las más representativas del proyecto de Martínez Sierra, visto como el más «prolífico y ecléctico» (p. 263). Elaboró figurines para algunos montajes como *Don Juan de España* o *El médico a la fuerza*. Fue un artista metódico e implicado con la idea teatral de Martínez Sierra, hasta el punto de que tras sus figurines apuntaba notas relevantes para el proceso de confección del traje.

A través del recorrido histórico y el exhaustivo análisis de numerosos documentos, la autora presenta una red que pone en relación el figurinismo con las corrientes teatrales de su tiempo. Trazando, así, de historia de un arte que no había recibido las suficientes miradas hasta el momento. Asimismo, refleja el figurinismo en toda su extensión cultural, que se forja como un símbolo de modernidad escénica y social. En definitiva, se trata de un estudio fundamental que, desde un enfoque muy novedoso, aporta una interesante visión sobre el figurinismo y su repercusión social. La autora nos lo presenta como un arte que pone en relación la concepción del cuerpo, la imagen de mujer moderna, la cultura de masas, la moda y la escena. Todo ello demuestra que el teatro fue uno de los ingredientes fundamentales para una sociedad que se encontraba en plena evolución social.