



***PINTANDO SOBRE EL ESCENARIO. UNA APROXIMACIÓN AL
ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE LA CREACIÓN
ESCENOGRÁFICA EN CANARIAS***

***PAINTING ON THE SCENARY. APPROACH TO STATE OF THE
INVESTIGATION ABOUT HOW THE SET DESIGN
HAS BEEN CREATED IN CANARY ISLANDS***

Yavé Medina Arencibia*

Cómo citar este artículo/Citation: Medina Arencibia, Y. (2017). Pintando sobre el escenario. Una aproximación al estado de la cuestión sobre la creación escenográfica en Canarias. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-099. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10043>

Resumen: El objetivo de esta comunicación, enmarcada en el II Seminario de Investigación del programa de doctorado Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional, consiste en dar a conocer el estado de la cuestión y metodología científica empleada en la investigación doctoral en la que estamos inmersos; y cuya finalidad descansa en analizar la relación que los distintos artistas plásticos canarios han mantenido con la creación de escenografías y figurines en los espacios escénicos durante los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Estado de la cuestión, metodología, Historia, del Arte, Patrimonio artístico, artistas canarios, teatro, escenografía, figurines, renovación escénica

Abstract: The aim of this paper, within the II Research Seminar of the PhD Program Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico institucional, is to announce the state of the investigation and the methodology we are using in our thesis. We intend to analyze the relationships have existed between artists and theater through the creation of set designs and costume design in the Canary Islands during the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: State of the investigation, methodology, History of Art, Artistic patrimony, canarian artists, theater, set designs, costumes designs, scenic renovation.

INTRODUCCIÓN

Resulta extremadamente complejo para los historiadores del arte determinar con exactitud qué factores son los determinantes para lograr que un creador y su obra sean recordados por la Historia. No existe una receta mágica que pueda emplearse de forma matemática. Sin embargo, sí hemos podido constatar que se repiten toda una serie de circunstancias comunes en todos aquellos que lo lograron, como son la capacidad para la creación, el aprendizaje constante, la necesidad de experimentación o el apoyo de algún mecenas o institución con gran poder.

Prestando atención a la búsqueda de nuevas formas de representación, de innovación y de comunicación que practicaron un número bastante elevado de nuestros artistas, ésta puede considerarse fundamental, aunque no la única, para entender como muchos se adentraron en la creación de escenografías y figurines teatrales, principales objetos de estudios de la investigación que estamos desarrollando actualmente.

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



Realmente esta dedicación puede rastrearse desde el mismo Renacimiento, pero es a partir del Ochocientos cuando se desarrolló el fenómeno que Denis Bablet denominó *Peintres au Théâtre*¹, que alcanzaría sus mayores logros de desarrollo en la siguiente centuria y contribuyó a la modernización de la puesta en escena europea. Según el mencionado investigador, el punto de partida se encuentra en Moscú y París:

Moscú, 1880: Mamotov, un rico industrial aficionado al teatro, hace un llamamiento a los pintores para los espectáculos que presenta en su mansión o en la ópera que inaugura en 1885. Entre ellos están Vaznetzov, Polonavov, Korovine y Vroubel (...).

París, noviembre de 1890: el Teatro del Arte que anima Paul Fort, un joven poeta de dieciocho años, ofrece su primera representación. En aquel momento, ninguno de sus espectadores deja adivinar que un año después se convertirá en el más vivo loco del simbolismo teatral. Su actividad constituye un momento capital en la historia del teatro, porque aparece como el primer esfuerzo para presentar al público un teatro idealista totalmente opuesto al realismo vulgar y porque marca el inicio de una colaboración entre los pintores y el teatro basada en unos principios mucho más radicales que los que sostienen la empresa de Mamontov. Es el comienzo de una aventura que se prolongará hasta hoy (...).²

En España, según la doctora Idoia Castro Murga, esta aventura se iniciaría en 1916:

(...) pues coincide con la llegada de Les Ballets Russes de Diaguilev a España, en plena Primera Guerra Mundial, acontecimiento decisivo para la renovación de la escenografía española que tuvo durante la etapa de nuestro estudio (...).³

Teniendo en cuenta estos antecedentes, nuestra investigación, inscrita en el espacio concreto de las Islas Canarias durante los siglos XIX y XX, pretende demostrar que la renovación de los escenarios coincide con la ocurrida en el resto del país, aunque presenta toda una serie de matices diferenciadores y propios que la hacen merecedora de un capítulo propio en la Historia de la escenografía española.

Hemos creído conveniente que nuestro punto de partida sea la decimonovena centuria porque es el momento en que comenzaron a establecerse los primeros edificios destinados a las representaciones teatrales en las ciudades isleñas. Desde el mismo instante de su germinación y construcción, podemos constatar el inicio de la relación entre pintores y teatro en las Islas, que continuó, se generalizó y alcanzó sus mayores, y más importantes, cotas de esplendor en el siglo XX. Así pues, no es de extrañar que pintores, en su mayoría, y algún que otro escultor o arquitecto, decidieran enfrentarse a la creación de escenografías y figurines. Tal es el caso de Luis de la Cruz y Ríos, Manuel Ponce de León, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Carlos Marichal, Óscar Domínguez, Manolo Millares o Pepe Dámaso, por citar tan sólo algunos del más de medio centenar de nombres que tenemos constancia hasta el momento.

En este sentido, y en el punto en que se encuentra nuestra investigación, conviene reflexionar sobre el concepto de *pintor escenógrafo*, *escenógrafo* y *artista escenógrafo* puesto que nos ayudara a comprender de qué manera se enfrentaron nuestros artistas a la creación del espacio escénico.

En un primer aspecto, basándonos en la reflexión que realizó Castro Murga⁴, aunque se puede constatar el trasvase de pintores hacia los ámbitos escénicos desde la Edad Moderna,

¹ BABLET (1975), p. 160.

² BABLET (1987), p. 11.

³ MURGA CASTRO (2009), pp. 10-11.

⁴ MURGA CASTRO (2010), p. 225.

como demuestran los diseños de telones, figurines y aparatos efímeros de Botticelli, da Vinci o Bernini, ha existido una ambigüedad a la hora de definir este tipo de creaciones. Además, estas prácticas han quedado relegadas a un segundo plano en sus estudios monográficos posteriores debido a la mayor importancia de sus otras producciones artísticas. Por otro lado, a partir del Renacimiento, el dominio de la perspectiva es una herramienta fundamental de todo buen pintor, lo que implicó que también se convirtiera, al mismo tiempo, en sinónimo de la ciencia y creación escenográfica y en el elemento fundamental para definir al *pintor escenógrafo*, es decir, aquella persona con formación en bellas artes dedicada a la creación de escenografía teatrales.

En Canarias, según hemos podido comprobar, esta denominación se ha mantenido prácticamente hasta el siglo XX. Ejemplo de ello los tenemos cuando en 1896, el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife nombra a Manuel López Ruíz como *pintor escenógrafo* oficial de la ciudad, el primero de la Historia del Arte en Canarias⁵; años después también, en 1912, cuando Carlos Luis Monzón Grondona recibió una beca de estudios por parte del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para completar su formación como *pintor escenógrafo*⁶; y todavía en 1938 se llega a referirse a Sergio Calvo como *pintor escenógrafo*⁷.

Esta manera de referirse al responsable del ambiente escénico, también convivió con las denominaciones *escenógrafo* y *decorador*. En 1940, Santiago Santana recibe ambos calificativos usados casi de forma sinónima⁸; lo mismo ocurriría en 1963 con Calos Morón⁹.

Prácticamente no es hasta el último tercio del siglo XX, cuando se consolida la denominación de *escenógrafo* para referirse al responsable del espacio escénico de las diversas representaciones teatrales, coincidiendo felizmente con la institucionalización y consolidación reglada de la formación escénica en España. No cabe ninguna duda que la llegada de Mario Vanarelli a mediados de los setenta para participar en los Festivales de Ópera organizados por los Amigos Canarios de la Ópera contribuyó en cierta medida a una mejora de la consideración social del *escenógrafo*¹⁰.

Por tanto, siendo conscientes de la complejidad y ambigüedad que ha existido a la hora de referirse a todas aquellas personas que se han dedicado a la escenografía, nosotros optamos por el término de *artista escenógrafo*¹¹, que no sólo engloba al pintor, razón de ser de nuestra investigación, al constituir prácticamente el más alto porcentaje de creadores de esta labor de nuestra investigación, sino también al arquitecto y escultor, que en momentos puntuales de su carrera profesional se han dedicado al diseño de escenografías. Ellos los debemos de diferenciar del *escenógrafo*, es decir, aquel cuya principal actividad profesional y pública es la que ha transcurrido en el ámbito escénico y se ha preocupado por reflexionar sobre su labor. Sin duda alguna, en esta clasificación caben numerosas excepciones, pero creemos que facilita de una forma clara y didáctica la manera en cada uno de ellos decidió dedicarse a esta rama artística.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tradicionalmente la relación entre los artistas plásticos y el teatro ha quedado postergado a un segundo plano en la Historiografía artística española; e incluso, en ocasiones, se han

⁵ (21-01-1896), p. 2.

⁶ (08-11-1912), p. 1; (09-11-1912), p. 2.

⁷ (21-07-1938), p. 6.

⁸ (07-07-1940), p. 2.

⁹ A. (10-01-1962), p. 3.

¹⁰ A.Q.P. (07-05-1975), p. 5.

¹¹ MURGA CASTRO (2010), p. 235.

obviado por no considerarlas relevantes. Probablemente esta situación deba explicarse por el poco interés que ha suscitado entre los investigadores ante la mayor importancia que presentan sus facetas pictóricas. No obstante, en la última década esta situación se ha ido modificando como resultado de investigaciones pioneras, con un carácter local y específico, y en la introducción de evidencias de tal relación en las exposiciones permanentes de los grandes museos contemporáneos.

Las investigaciones que desde la década de los setenta ha generado el gallo Denis Bablet sobre las relaciones entre pintores y escenografía en los siglos XIX y XX abrieron las puertas para que, en el último tercio del siglo pasado, en nuestro país, desde diversos campos, empezando por la filología y la escenografía técnica de las escuelas de arte dramático, prestaran atención a esta faceta del arte.

No fue hasta los años ochenta cuando historiadores del arte comenzaron a investigar la escenografía como objeto de estudio. Es el caso de Ana María Arias de Cossío, quien realizó una monografía sobre la situación escenográfica en Madrid entre los siglos XIX y XX; y de Isidre Bravo, quien hizo lo propio en el espacio catalán. Con posterioridad, debemos esperar a los noventa para encontrarnos con una nueva investigación sobre la temática que abordamos, con José Luis Plaza Chillón y su análisis sobre la escenografía que se desarrolló en el teatro universitario de Federico García Lorca; o Francisco Cao Gutiérrez, quien con su tesis *Plástica escénica en el teatro asturiano: siglo XX* reflexionó sobre la situación de la escenografía asturiana. Ya en el nuevo milenio, conviene destacar la investigación doctoral que Idoia Murga Castro dio a conocer en 2012 sobre la escenografía dancística y los artistas plásticos españoles entre 1916-1962. Cabe destacar también nuestro Trabajo de Fin de Máster donde abordamos la escenografía teatral española de los sesenta a través de un estudio analítico sobre la escenografía de Francisco Nieva.

Por otro lado, especial mención merece Andrés Peláez, el fuera hasta hace poco tiempo el director del Museo Nacional del Teatro, quien desde que asumió el cargo se comprometió, junto a todo su equipo, a difundir y divulgar el rico patrimonio que nuestro país alberga en este campo.

Por su parte, y concretizando en la Historiografía artística canaria, hasta el momento no existe ningún estudio que aúne las relaciones entre artistas plásticos y escenografía.

Sin embargo, no todo es campo de arena en este panorama puesto que debemos reconocer importantes hitos, como la monografía de Pedro Almeida Cabrera, publicada en 1995, sobre la relación de Néstor Martín-Fernández de la Torre con el mundo del teatro, que puede considerarse un pionero e inicial estudio, no sólo a nivel regional sino también nacional, y que trataremos de completar. Es por esa razón que, en el *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, presentamos una comunicación donde encuadramos por primera vez el papel de este artista en la órbita renovadora de la escenografía española y europea del primer tercio del siglo XX desde el punto de vista del estado de la cuestión; y, además, en el número 63 de *Anuario de Estudios Atlánticos* publicamos un artículo donde dimos a conocer toda una serie de estudios de figurines inéditos de este genial artista como resultado de la estancia de investigación que realizamos en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria en 2015.

También en la década de los noventa, y luego en la primera década del año dos mil, se encuentra la revalorización del patrimonio escenográfico de Manuel Ponce de León que llevó a cabo la catedrática en Historia del Arte María de los Reyes Hernández Socorro, quien evidenció, con su profundo estudio sobre su vida y obra, la vinculación de este artista con el mundo escénico y teatral testimoniando las distintas veladas literaria-musicales que llevó a cabo y publicando los estudios de decorados para el desaparecido Teatro Cairasco y de escenografías de distintos títulos que se llevaron en dicho espacio.

Importante es subrayar también la exposición celebrada en el Centro Insular de Cultura en 1996 sobre la creación escenográfica de Pepe Dámaso; la crónica sobre el teatro de Tenerife

que desarrolló Francisco Martínez Viera en los sesenta; la posterior reflexión del doctor Gerardo Fuentes Pérez sobre los distintos agentes creativos que giraron en torno al edificio y escenario del Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el Ochocientos y que presentó en el *XIX Coloquio de Historia Canario-Americana*; y el estudio que Frank González realizó sobre la colaboración creativa que desarrollaron Pancho Guerra y Paquita Mesa durante los años treinta y cuarenta del siglo XX.

Pese a todo, y en general, han predominado las investigaciones sobre concretas actividades escénicas, fundamentalmente musicales y cinematográficas, como las desarrolladas por Lothar Siemens, Rosario Álvarez Martínez, Isabel Saavedra Robayna o Fernando Betancor Pérez, entre otros, permitiéndonos conocer el gusto escénico que imperaba en la sociedad isleña de esos años y dando respuesta, además, a los intereses escénicos que hoy tiene nuestra sociedad.

En este punto, conviene admitir que la realización de todo este proceso inicial ha sido de gran importancia, no sólo porque nos ha permitido conocer la situación en que se encuentra nuestro campo de estudio, o lo que es lo mismo, ser conscientes de sus carencias y virtudes, sino también para establecer nuestros iniciales objetivos e hipótesis; lo que nos hace reconocer que, desde un punto de vista teórico, nos encontremos ante un estudio que se halla bajo las alas del método hipotético-deductivo, pues a través de la observación de la bibliografía, en una primera fase, y de las fuentes, en una segunda, afirmamos, desecharmos y germinamos nuevas hipótesis que conformaran el cuerpo de nuestra investigación.

FUENTES Y METODOLOGÍA

Todo aquel que desee acercarse a nuestro campo de estudio debe entender que el principal obstáculo al que debemos enfrentarnos es el carácter efímero de las artes escénicas. Una cuestión lógica puesto que la vida de una obra de teatro, danza u ópera es muy concreta en el espacio y en el tiempo; y a lo que debemos de añadir, acentuando su ya complejidad, que todos los elementos creativos y humanos que permitieron su existencia son fundamentales para comprender todo el conjunto.

De modo que resulta necesario conectar cualquier elemento que dichas manifestaciones hayan producido y llegado hasta nosotros, ya sea un telón, un boceto escenográfico o un programa de mano, pues, de lo contrario, caeríamos en el error de la descontextualización y nos alejaríamos de nuestro principal propósito, es decir, acercarnos lo más posible a comprender la concepción con las que dichas manifestaciones fueron creadas. Por tanto, consideramos fundamental recurrir a una amplia variedad de fuentes para lograr tal objetivo, aunque nunca lo alcancemos apreciar en su totalidad.

Siguiendo la clasificación que estableció Idoia Murga Castro¹², estamos prestando atención a todas aquellas fuentes susceptibles de ofrecernos información sobre las escenografías. En primer lugar, destacaríamos las fuentes gráficas, es decir, las obras artísticas que han formado parte de la escenografía, como telones, decorados y trajes; bocetos escenográficos y figurinistas; maquetas; fotografías; carteles y programas de mano. Tras ello, y por supuesto no menos importante, también tienen una fuerte presencia las fuentes documentales (contratos, correspondencia, expedientes, etc.); fuentes hemerográficas; fuentes literarias (libretos y textos dramáticos); y fuentes sonoras y audiovisuales. Todas ellas se conservan en archivos, museos y colecciones privadas, ubicadas tanto en el contexto isleño como nacional e internacional.

¹² MURGA CASTRO (2010), pp. 231-232.

Pon tanto, esta variedad de fuentes conlleva a que planteemos un método de trabajo basado en la multidisciplinariedad científica, donde no sólo recurrimos a la Historia del Arte, principal rama bajo la cual se encuadra nuestro estudio, sino también a la Filología o la Musicología, cuyos recursos nos facilitan la comprensión de muchos aspectos de las distintas escenografías que crearon los artistas canarios.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Desde que comenzamos la investigación, nuestros objetivos iniciales se han mantenido intactos, constituyendo los pilares fundamentales sobre la que se sustenta toda nuestra labor.

Entre los principales se encuentra el establecer un cartografía de aquellos artistas canarios que trabajaron como escenógrafos y figurinistas, así como cubrir el vacío historiográfico ante inexistencia de una monografía que evidencie las relaciones entre pintores y teatro y, en general, con el mundo escénico. Por otro lado, como ya comprobamos, no todos los artistas que realizaron creaciones escenográficas deben denominarse escenógrafos. De tal modo también creemos conveniente esclarecer entre aquellos que realizaron puntuales intervenciones de otros que desarrollaron una constante preocupación sobre las dificultades del espacio escénico. Sin embargo, y aunque consideramos que ésta es la primordial manifestación escénica entre los artistas plásticos canarios, algunos también se adentraron en la creación cinematográfica; lo que nos promueve a subrayar tal diálogo creativo ya que estimamos que es resultado de una experimentación natural.

Por el contrario, y debido al lógico devenir de una investigación todavía en fase de desarrollo, las hipótesis con las que arrancamos han variado, pues algunas han cambiado, otras se han mantenido, rechazado o surgido nuevas.

En un principio, partíamos de la creencia que la escenografía canaria era un reflejo de la escenografía española y que sus innovaciones y renovaciones llegaban con el retraso con respecto a lo que acontecía en la península y el resto de Europa, pero esta afirmación debemos tomarla con cierta precaución porque dicho retraso es relativo. Por ejemplo, la obra *Interior*, de Maurice Maeterlinck, se estrenó en París en 1895, en Cataluña en 1899 y en 1907 en Canarias. Más adelante, en torno 1934-1944, Paquita Mesa se rodeó de los principales pintores de vanguardia para que fueran los responsables de la ambientación escénica de sus espectáculos que creaba junto con Pancho Guerra, idéntica práctica que realizaron antes Antonia Mercé o Serguei Diaguilev en sus respectivas compañías. Por tanto, el retraso en años es evidente, pero desde un punto de vista contextual se encuentran en el mismo momento histórico.

Por su parte, aunque creíamos que la escenografía destinada a representaciones operísticas iba a copar los principales encargos por parte de los artistas canarios, esta idea está totalmente descartada puesto que hemos comprobado el predominio de escenografías destinadas las representaciones de obras teatrales y dancísticas.

Por último, junto a todo ello, también queremos destacar, y sin profundizar, las nuevas hipótesis que nos han surgido hasta el momento:

— El predominio de la presencia de los pintores canarios como responsables del aspecto escenográfico tiene lugar en producciones teatrales de capital canario, siendo considerados agentes fundamentales e imprescindible a la hora confeccionar el ambiente escénico.

— Estas producciones aumentan en momentos de conflictos bélicos y de crisis política, pudiendo haber una posible instrumentalización de la creación escenográfica y, en conjunto, de todo el montaje.

— En general, el impulso de los pintores canarios a realizar escenografías, salvo en excepciones, no es resultado de una iniciativa personal ni individual si no que es producto de un encargo.

— Las razones que les llevaron a aceptar la creación de escenografías son variadas, y dependen de cada caso, pero destaca el interés del embellecimiento de las representaciones escénicas, la necesidad de experimentación, la obligatoriedad o intereses de índole económica o de reconocimiento público.

— Los pintores son los que llevan a cabo la renovación del espacio escénico partir del siglo XX, aunque el peso de los dramaturgos constituye una limitación.

— La mujer como escenógrafa no aparece hasta finales de la década de los sesenta, siendo su ejercicio como tal minoritario en comparación con los escenógrafos masculinos.

— En el último tercio del siglo XX, la generalización de la formación académica del escenógrafo, así como de todas las profesiones artísticas y escénicas, ha provocado que la presencia de los pintores canarios en el teatro haya disminuido considerablemente, pudiéndose considerar ya agotado.

No cabe duda que muchas de ellas han podido ser corroboradas positivamente, pero como hemos venido aludiendo a lo largo del presente escrito, todavía nos encontramos en una fase de desarrollo de nuestra investigación, lo que nos obliga ser cautelosos y no confirmarlas de forma taxativa al no disponer en este momento de todos argumentos y fuentes que se requieren.

UNA HISTORIA QUE QUEDA POR HACER...

Las palabras que encabezan este último apartado pertenecen a Denis Bablet, quien afirmó, en 1987, que era necesario continuar con las investigaciones sobre la relación y efectos producidos entre la artes plásticas y el teatro¹³. Actualmente, en el momento de escribir estas líneas, dicha afirmación todavía sigue vigente, pese a lo que se ha avanzado en los últimos tiempos, puesto que no existe aún una monografía que tenga la ambición de ofrecer una historia de la escenografía española.

Por tanto, teniendo en cuenta esta realidad, y considerando que nuestra investigación se justifica al continuar la fundamentación teórica planteada por el citado investigador, esperamos presentar una nueva perspectiva tanto de nuestros creadores plásticos como de sus prácticas artísticas. Tal propósito no sería posible si no estuviéramos seguros de nuestro rico pasado artístico, histórico y documental; permitiéndonos, a modo de rompecabezas, conocer nuestra historia escenográfica y, a su vez, reconstruir de forma parcial la historia de las producciones teatrales canarias. Ello permitirá, al centrarnos en una parte bastante concreta de la representación escénica, abrir nuevas vías de investigación en el futuro, al evidenciar la necesidad de estudios sobre otros aspectos del mundo teatral, como la dirección o la interpretación.

En consecuencia, y advirtiendo el carácter multidisciplinar de nuestro estudio, así como su necesidad, alcance y factibilidad, esperamos que su consecución pueda cubrir un vacío en la Historiografía artística canaria, contribuir a la puesta en valor de una parte importante de nuestro patrimonio y seguir arrojando luz a la incompleta Historia de la escenografía española.

BIBLIOGRAFÍA

¹³ BABLET (1987), p. 24.

- “Crónica” (21-01-1896). *La Opinión*, p. 2.
- “Ayuntamiento. Información” (08-11-1912). *La Provincia*, p. 1.
- “Ayuntamiento” (09-11-1912). *Diario de Las Palmas*, p. 2.
- “Teatro Pérez Galdós” (21-07-1938). *Falange*, p. 6.
- “Próximo estreno en el Pérez Galdós de El camino de los príncipes” (07-07-1940). *Falange*, p. 2.
- A. (10-01-1962). “El decorado y ambientación de Como un sueño”. *Falange*, p. 3.
- A.Q.P. (07-05-1975). “Una estupenda representación de Tosca”. *Diario de Las Palmas*, p. 5.
- ALMEIDA CABRERA, P. (1995). Néstor y el mundo del teatro, Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- BABLET, D. (1975). *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, París: Societe Internationale D’arte XXe siecle.
- BABLET, D. (1987). “El pintor en el escenario”. *Cuadernos El Público*, núm. 28, pp. 11-24.
- BETANCOR PÉREZ, F. (1996). *La arquitectura de las sombras: el mundo del cinematógrafo en Las Palmas de Gran Canaria* (Memoria de Licenciatura). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (Inédita).
- BRAVO, I. (1997). *Escenografía operística. Maquetas y figurines*. Oviedo: Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo.
- FUENTES PÉREZ, G. (2014). “Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX”. *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 891-908.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1992). *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (1996): *Manuel de León y Falcón pintor grancanario del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2004). *Un artista para una ciudad y una época: Manuel Ponce de León*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2009). *Espacios Íntimos: Colección Ramírez Navarro*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias.
- GONZALEZ GUERRA, F. (2012) “Guerra y el mundo del teatro”. En VV.AA. *Pancho Guerra y la escena*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Pancho Guerra-Parlamento de Canarias, pp. 193-351.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, R. (2005). *La música culta en Canarias*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- MARTINEZ VIERA, F. (1991). *Anales del Teatro en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- MURGA CASTRO, I. (2010). “Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras”. En *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, pp. 223-238.
- MURGA CASTRO, I. (2012). *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: CSIC.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1995). “Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: del decorado al espacio dramático”. En VV. AA. *Historia de los Teatros Nacionales. Volumen Segundo. 1960-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PLAZA CHILLÓN, J. L. (2001). *Clasicismo y vanguardia en “La Barraca” de Federico García Lorca (de pintura y teatro)*. Granada: Comares.
- SAAVEDRA ROBAINA, I. (2007). *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria (Inédita).
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La Escena Moderna: Manifiesto y textos sobre teatro de la época de las Vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal.
- SIEMENS, L. (1983). *La creación musical en Canarias en el siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- VASCONCELOS, A. I. y BASTOS, G. (2004). *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.