



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 6

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

TRADICIÓN, MODERNIDAD Y TRANSGRESIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DURANTE EL FRANQUISMO: VÍCTOR CORTEZO Y LA ESCENOGRAFÍA DE *LA CENA DEL REY BALTASAR* (1939-1954)

TRADITION, MODERNITY AND TRANSGRESSION DURING FRANCOISM: VÍCTOR CORTEZO AND THE SCENOGRAPHY OF *LA CENA DEL REY BALTASAR* (1939-1945)

Raquel López Fernández¹

Recibido: 09/04/2018 · Aceptado: 02/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.21863>

Resumen

Los autos sacramentales gozaron durante el «primer franquismo» de una segunda época de esplendor relacionada con su poder propagandístico. Su conexión con el Imperio, su evocación de un pasado glorioso y su exaltación político-religiosa los asociaban con las principales directrices de la ideología nacionalcatólica imperante. Representados en distintos actos de la dictadura, algunos de ellos, como los decorados por el pintor Víctor Cortezo, presentan características controvertidas que pueden ser explicadas por su vínculo con una modernidad pocas veces planteada para el arte de ese período. Las creaciones de este artista ponen de relieve la capacidad transgresora de las artes escénicas dentro de la más férrea oficialidad de la dictadura franquista.

Abstract

The *Autos sacramentales* reached their second splendour period during the «first Francoism», given their propagandist power. Their connections to the Empire, their evocation of a glorious past, and their political and religious resonances associated them with the prevailing National Catholicism. These were played in several of the dictatorship official acts, and some of them, such as those with sceneries created by painter Victor Cortezo, introduce some controversial features which have linked their art to a modernity which was rarely seen during this period. The painter's creations also highlight the performing arts' capacity of transgression within the strictness of the Franco dictatorship.

1. Contratada FPU del Instituto de Historia-CSIC; becaria de postgrado del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes durante el curso 2018/2019. C. e.: raquel.lopez-fernandez@cchs.csic.es

Palabras clave

Escenografía; figurinismo; franquismo; tradición; transgresión; teatro.

Keywords

Scenography; costume design; Francoism; tradition; transgression; theatre

.....

HABLAR DE «TRADICIÓN» dentro del contexto de la cultura desarrollada durante la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975) no se torna extraño para una realidad política tangible sustentada, en buena medida, sobre este término. Sin embargo, esta consideración ha terminado por generar una creencia poco ecuánime según la cual el conservadurismo predominante con el que se tiende a calificar dicha etapa, especialmente la que comprende la inmediata posguerra, resulta incompatible con sustantivos como «modernidad» y/o «transgresión». Por fortuna, algunos de los últimos estudios científicos centrados en los años del primer franquismo (1939-1959) han comenzado a desmitificar² ese supuesto oscurantismo que afectó, entre otras manifestaciones, a las artes plásticas³. Un campo de investigación complejo, un *Campo Cerrado*⁴ en el que todavía permanecen confinados los nombres de algunos de sus principales protagonistas⁵. Artistas como Víctor María Cortezo (Madrid, 1908-1978) –también conocido como Vitín– que, pese a ser reconocido como uno de los escenógrafos y figurinistas al que «muchas noches de teatro le debían todo un prestigio visual»⁶, apenas lo ha sido en sus facetas de pintor, dibujante y diseñador⁷ desarrolladas desde la década de los treinta, cuando formó parte de los círculos intelectuales de la Generación del 27⁸.

Sus contactos en ese primer tercio del siglo son fundamentales para entender sus derroteros profesionales. Por un lado, gracias a ellos tuvo la oportunidad de participar en una de las iniciativas más célebres e importantes de la renovación escénica española acontecida en esos años: La Barraca. La compañía teatral universitaria, fundada por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, llevó la cultura por todos los pueblos y rincones de España con la representación de obras de teatro clásico español, asistidas por la escenografía más vanguardista de los artistas del momento. Un salto de la pintura a los escenarios puesto en práctica en otras empresas de carácter nacional, como el Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra y María Lezárraga o las compañías de baile de Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentinita*, todas ellas imbuidas por el espíritu de los *Ballets Russes* de

2. Una de las primeras publicaciones en abrir la puerta a estas nuevas directrices fue: BRIHUEGA, Jaime, LLORENTE, Ángel (com.): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

3. MARZO, José Luis, MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas y prácticas políticas*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 2015.

4. JIMÉNEZ-BLANCO, Mª Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

5. Esta situación se acentúa para los artistas del mundo de la escenografía y el figurinismo, véase: PELÁEZ, Andrés, ANDURA, Fernanda (coord.): *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, catálogo de la exposición (Madrid, 1988). Madrid, Consejería de Cultura, 1988.

6. NIEVA, Francisco: «El último insolente, Arte y Pensamiento», suplemento *El País*, Madrid 10 de marzo (1978), 11.

7. Sobre su labor en el teatro, véase PELÁEZ, Andrés: *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia*, catálogo de la exposición (Madrid, 2012). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012. Para el resto véase: LAGARDE, Micol (2013): «Víctor María Cortezo: el trazo libre» [en línea], *Don Galán*, 3, p. 1. En: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&pag=2 [fecha de consulta: 12 de febrero 2016] y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: «Escenarios de resiliencia: Víctor Cortezo (1908-1978), del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores», *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 40 (2018), 61-90.

8. MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla, Renacimiento, 2008.

Sergei Diaghilev⁹. Tras un intento de realizar los decorados de *Así que pasen cinco años* de García Lorca para el Club Teatral Anfistora truncado por el estallido de la Guerra Civil¹⁰, el debut de Vitín tuvo lugar en la segunda etapa de La Barraca con una *Mariana Pineda* dirigida por Manuel Altolaguirre¹¹, efectuada en homenaje a un ya fallecido Federico, en el marco del II Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en 1937¹². Por el otro, conoció al que, como veremos, fue su gran amigo y protector: Luis Escobar, figura fundamental para entender la supervivencia de Cortezo en una sociedad de posguerra nada tolerante con los asideros al bando republicano, ni con los desafíos a la moral nacionalcatólica que suponían su orientación sexual. Precisamente, la vida personal de Cortezo, marcada por la nocturnidad y el escándalo, ha contribuido al ensombrecimiento de la laboral y a un olvido al que tampoco se ha resistido el propio sector de las bambalinas. En estos circuitos el éxito de la firma del decorado fue, en ocasiones, eclipsado por la del director de la producción, circunstancia a la que se debe sumar la dificultad que entraña el carácter efímero de la obra escénica, muchas veces reconstruida a partir de fuentes gráficas (bocetos, figurines, fotografías...) y escritas (documentación, hemerografía, bibliografía...), desaparecidas o dispersas por innumerables instituciones e imprescindibles en la reconstrucción de las dos producciones de *La cena del rey Baltasar* –la primera de 1939-1940 y la segunda de 1953-1954–, una obra teatral muy interesante por su significación vital en la carrera de Vitín, pero también por la política, cultural y artística en el régimen franquista¹³.

En consecuencia, todas las fuentes localizadas han sido analizadas con metodologías como la formal-comparativa o la filológica, enriquecidas con enfoques políticos y sociológicos necesarios para alcanzar los principales objetivos de la investigación: analizar el papel de la escenografía en estas puestas en escena y poner en relación este aparato plástico con la cultura artística del momento. Con ello se pretende favorecer el conocimiento de la obra de este ignorado artista y destacar su capacidad para crear un imaginario rico, personal e innovador en plataformas de amplia difusión como los escenarios. De este modo, descubrir si existieron

9. ARIAS de Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991; MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza durante la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid, CSIC, 2017

10. BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, 174.

11. Manuel Altolaguirre había editado en su imprenta el primer libro ilustrado de Cortezo, en el que además se incluyen poemas realizados por él mismo, véase CORTEZO, Víctor: *El tímido (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid, Caballo Verde, 1936.

12. CORTEZO, Víctor: «Una representación de «Mariana Pineda» en la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 8 de diciembre (1974), 41-43; De su estancia valenciana queda una serie de acuarelas, conservadas en el MNAC, que realizó para el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París de 1937, ARRANZ MARTÍN, Juan Antonio: «Aproximación a la figura y obra de Víctor Cortezo», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84 (2001), 170-174; ALIX TRUEBA, Josefina (com.): *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, catálogo de la exposición (Madrid, 1987). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

13. GARCÍA RUIZ, Víctor: «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en ARELLANO, Ignacio (ed.): *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón, Actas del Congreso Internacional*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, 119-165 o KASTEN, Carey, «Tradición propagandística: el auto sacramental franquista», en EHRICHER, Hanno (ed.): *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2011, 255-272, autora que también lo aborda en su amplia monografía sobre este género en el s. XX español: KASTEN, Carey: *The cultural politics of twentieth-century Spanish Theatre: representing the auto sacramental*. Maryland, Bucknell University Press, 2012.

«discursos ocultos»¹⁴ capaces de apelar a la transgresión dentro de la oficialidad más obstinada y emitir un testimonio esclarecedor sobre esa cuestionada modernidad artística acotada en dicha periodicidad.

REINA EN EL IMPERIO Y EN EL ALMA NACIONAL: EL AUTO SACRAMENTAL EN LA DICTADURA FRANQUISTA¹⁵

El 27 de abril de 1940 tenía lugar la presentación oficial del Teatro Nacional en la que fue una de sus sedes a partir de entonces: la histórica sala del María Guerrero¹⁶. Para la ocasión se eligió el auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1632) de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Escobar, dramaturgo y director de dicho organismo. No se trataba, sin embargo, de la primera iniciativa teatral supeditada al gobierno franquista, pues ya en 1938, en plena Guerra Civil, el Teatro Nacional de FET y de las JONS había llevado a escena otro auto: *El hospital de los locos* de Josef Valdivieso, dirigida por el mismo Escobar e interpretada al aire libre en diferentes ciudades de España¹⁷, constituyéndose como una suerte de alternativa análoga y contraria a la citada compañía del teatro universitario de La Barraca, así como otras iniciativas vinculadas a la guerra organizadas por el bando republicano¹⁸. La elección del auto en estas dos ocasiones no fue una casualidad si tenemos en cuenta los factores político-culturales en los que se desenvolvieron ambas puestas en escena.

El auto sacramental era una función dramática religiosa de origen medieval que adquirió una gran importancia en la Edad Moderna dentro del ceremonial de las fiestas del Corpus Christi. Su contenido, aunque religioso, adquiría matices enormemente propagandísticos cuando, además de celebrar el triunfo de la Eucaristía, sus argumentos exaltaban la figura de la monarquía como estandarte de protección de la religión católica dentro del contexto contrarreformista. Confluían en él, por tanto, las ideas de poder y religión, de Estado y Catolicismo. Un binomio en completa armonía con la ideología nacionalcatólica franquista de la inmediata posguerra para la que consignas como «Por el imperio hacia Dios»¹⁹ proclamaban la importancia del pasado moderno en la recuperación de la España Eterna y la legitimización del Nuevo Estado²⁰. Así, en un temprano 1937 se reconocía mediante decreto la festividad del Corpus por estar «vinculada a las páginas gloriosas de

14. SCOTT, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Era, 2000.

15. Los títulos de cada apartado han sido elaborados a partir de versos del propio texto del auto sacramental *La cena del Rey Baltasar*.

16. PELÁEZ, Andrés (ed.): *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

17. La primera escenificación tuvo lugar ante la catedral de Segovia con figurines de Pedro Pruna, Foxá, Agustín de: «El hospital de los locos», *Vértice*, San Sebastián, julio (1938), 48-49. Después la obra viajó por distintas ciudades hasta presentarse en 1939 en el Capitol durante las celebraciones de la victoria franquista, KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 255-272.

18. DENNIS, Nigel, PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Fundamentos, 2009; PERAL VEGA, Emilio: *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana, 2013.

19. ABELLÁN, Rafael: *Por el imperio hacia Dios (1939-1955)*. Barcelona, Planeta, 1978, 25.

20. GALLEGOS, Ferran: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del fascismo (1930-1950)*. Barcelona, Crítica, 2014, 631-656.

nuestra historia y con marcada influencia en la literatura española del Siglo de Oro»²¹. Posteriormente, otras prerrogativas ratificaron la importancia de esta celebración²² y restablecieron «la conmemoración teatral»²³ con la que se dispuso, incluso, un concurso de creación de autos sacramentales. Premisas que convertían esta fiesta en parte del calendario de celebraciones destinado a la creación de una imagen oficial, concebidas como una gran puesta en escena en las que, como veremos, el componente estético gozó de gran importancia²⁴. De cualquier manera, estas obras teatrales también consolaban los deseos que Giménez Caballero había reclamado, desde 1935, sobre las páginas de *Arte y Estado*: la creación de una fórmula propia del «*arte dei nostri tempi*»²⁵ similar a la que Mussolini había instaurado en la Italia fascista que, en el caso español, pasaba por la adopción de un teatro patrio capaz de representar «la vida humana como fenómeno religioso»²⁶.

La consideración del arte dramático bajo un prisma místico no solo convertía a las obras del Siglo de Oro en las manifestaciones más proclives para la consecución de estos fines, sino que también parecía excluir a cualquier otra forma teatral nacional fuera de esa horquilla temporal, según planteaba Tomás Borrás en su contestación a «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?»²⁷. Para él, este solo podía ser genuinamente español y representante del «alma nacional». Un «Teatro del Protagonista»²⁸ capaz de convertir al hombre en «parte de un Todo; partículas de un Ser que se denomina Patria» y encarnado en los textos de Lope, Tirso o Calderón, literatos que habían alcanzado sus máximas con el género del auto. Frente a este había que evitar el «Antiprotagonista», aquel que «no estudia lo español, sino lo extranjero» y que en España se había dado casi sin interrupciones desde que Moratín hubiese importado los principios del teatro francés, paradigma de esta tipología. El debate en torno a lo que debía ser o no el Teatro Nacional²⁹ se extendió dentro de las fronteras de esta acotación hasta el punto que, para Felipe Lluch, tan solo eran válidos los de Calderón de la Barca por ser este el único capaz de hacerlo trascendente gracias a su encarnación del simbolismo y la alegoría³⁰. Como consecuencia, resultaba lógico que el auto sacramental fuese el tipo favorito para este

21. Decreto núm. 26, «Declarando día feriado el día veintisiete del mes en curso», BOE, 217, 25 de mayo de 1937, 1586.

22. «Orden declarando feriado, a todos los efectos el día del Corpus Christi», BOE, 601, 15 de junio de 1938, 7868.

23. «Orden restableciendo la conmemoración teatral del Corpus Christi», BOE, 601, 15 de junio de 1938, 7868.

24. Véase LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, 142-148; BOX, Zira: *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.

25. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935, 175.

26. *Idem*, 164.

27. BORRÁS, Tomás: «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 71-84.

28. El término «protagonista» cobra interés si se relaciona con la relevancia que los fascismos dieron al «Héroe, al Protagonista, al Santo, al Salvador, sobre un fondo de masas y gregarios» y su consideración fundamental para el teatro fascista, GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Op. Cit.*, 175.

29. AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.

30. LLUCH LARÍN, Felipe: «El auto sacramental», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 7-17.

Teatro y que los más representados durante la dictadura franquista fuesen los del autor de *La vida es sueño* (1635)³¹.

IDOLATRÍA ALARDE DE MIS GLORIAS, VANIDAD DE MIS VICTORIAS: LA PRIMERA PRODUCCIÓN DE LA CENA DEL REY BALTASAR (1939-1940)

Aunque Luis Escobar no se pronunció respecto a las tesis desarrolladas sobre estas líneas³², su cargo como jefe del Departamento de Teatro y Música parecía imponerle la representación de estos dramas. Comprobado el éxito de su primer experimento a cargo del primitivo Teatro del Servicio Nacional de Propaganda, eligió el laudado auto calderoniano para su puesta en escena con motivo del «tercer aniversario del Movimiento»³³ o el alzamiento militar golpista de julio de 1936. El argumento de *La cena del rey Baltasar*, inspirado en el quinto capítulo del bíblico libro de Daniel, se ambienta en la profana corte babilónica del hijo de Nabucodonosor. La historia narra la caída de un antiguo orden, encarnación del pecado y la idolatría, en pos de la restauración de las virtudes y los valores transmitidos por la palabra de Dios. Un argumento maniqueísta, planteado ya en *El hospital de los locos*, que funcionaba como metáfora de los distintos bandos combatientes en la guerra³⁴ o la secuencia Paraíso-Caída-Redención «en torno a la cual se ensamblaba la visión histórica que sosténían los vencedores»³⁵. Su localización en el Paseo de las Estatuas del madrileño Parque del Retiro (fig. 1), jardines donde siglos antes también habían tenido lugar las veladas teatrales del cortesano Coliseo de Felipe IV, establecía un guiño más al Imperio. Una escenificación completada con bocetos y figurines de Víctor María Cortezo, a quien Escobar había rescatado de un campo de concentración franquista en el que había aterrizado después de haber sido liberado de una checa republicana³⁶.

31. El auto sacramental calderoniano, no obstante, ya había sido fruto de una primera gran revitalización durante los años veinte, asociada a la Generación del 27, con unas connotaciones muy distintas a las que adquirió durante el franquismo, véase KASTEN, Carey: «Reviving the calderonian auto: an avant-garde Project», en KASTEN, Carey: *The cultural politics...*, 11-20. La representación de los autos de Calderón de la Barca a lo largo de la Historia Contemporánea de España ha sido analizada en numerosas ocasiones, aunque por su relevancia en el tema cabe citar los estudios de PACO, Mariano de, «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en PEDRAZA, Felipe B., GONZÁLEZ, Rafael, MARCELLO, Elena (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 365-388. Uno de los últimos títulos en sumarse a esa amplia bibliografía ha sido: PROKEVICH, Oleksandr, ESCUDERO, José Manuel (coord.): «Calderón en las artes visuales contemporáneas», *Anuario calderoniano*, 9 (2016).

32. Su participación en el número de la revista en la que se estableció el debate fue meramente técnica, véase: ESCOBAR, Luis: «La dirección escénica de una obra teatral», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 85-89.

33. OBREGÓN, Antonio: «Crónica Teatral. Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 16 de julio (1939), 2.

34. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 260-261.

35. Box, Zira: *Op. Cít.*, 57.

36. ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma*. Madrid, Temas de hoy, 2000, 126-129. Sobre el episodio del encarcelamiento en la checa, véase: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: «Víctor Cortezo y los sacrificantes del Partido. Notas a un poema de Luis Cernuda», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 12 (2012), 7-26.



FIGURA 1. SANTOS YUBERO, PASEO DE LAS ESTATUAS. ENTREGA DE LA BANDERA [AL FONDO ESCENOGRAFÍA DE LA CENA DEL REY BALTASAR], 25-07-1939, FOTOGRAFÍA, MADRID. Fotografía facilitada por: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Dirección General de Patrimonio Cultural. Subdirección General de Archivos. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (Fondo Santos Yubero, 5499/3).

Tras su estreno el 23 de julio de 1939, el aplauso fue prácticamente unánime³⁷. Un triunfo que pudo condicionar su restitución para el citado evento en el María Guerrero. Sin embargo, esta producción no gozó de la misma fortuna crítica que la primera. Entre los blancos de los ataques estuvo el apartado escenográfico³⁸, curiosamente, uno de los pocos componentes que se mantuvo perenne entre una y otra representación³⁹, pues Cortezo tan sólo había adaptado a las tablas del teatro el despliegue decorativo erigido al aire libre. La principal objeción al respecto tuvo que ver con «la mezcla de elementos tan diversos y extranjeros en la *mise-en-scène* de una obra clásica y un autor como Calderón»⁴⁰. Estos recelos, para algunos investigadores occasionados por el vanguardismo⁴¹ y la «herencia lorquiana y barroquena»⁴² de la producción, pudieron tener que ver no solo con las filiaciones estéticas y personales de Vitín antes y durante la Guerra Civil⁴³, sino también con la pérdida de influencia que Escobar había comenzado a acusar dentro de la órbita falangista

37. Un testimonio negativo vino de CUEVA, Jorge de la: «Teatro de la Falange: 'La cena del rey Baltasar', Ya, Madrid, 25 de julio (1939), 6. Para conocer más críticas, véase prensa de los días 24 y 25 de julio de 1939.

38. No fue la única materia en encontrar detractores: Eduardo Marquina, José María Pemán o Antonio Obregón fueron críticos con las actuaciones de los actores e incluso con el uso de música y danza, KASTEN, Carey: *The cultural politics...*, 57.

39. La obra se estrenó con el entremés *La Rabia* y además cambió gran parte de su elenco original. Véase ficha del estreno en la base de datos del Centro de Documentación Teatral (CDT).

40. OBREGÓN, Antonio: «Presentación de la Compañía de Teatro Nacional», *Arriba*, 28 de abril (1940), 6.

41. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 264..

42. GARCÍA RUIZ, Víctor: *Op. Cit.*, 104.

43. Escobar en LAGARDE, Micol: *Op. Cit.*, 13.

y, en concreto, de la más cercana a Dionisio Ridruejo, por aquel entonces Director Nacional de Propaganda⁴⁴



FIGURA 2. VÍCTOR CORTEZO, RETABLO ESCÉNICO PARA LA CENA DEL REY BALTASAR, 1939, TÉCNICA MIXTA, ALMAGRO, MNT, M000026.

En cualquier caso, Cortezo era un «dibujante y poeta, hombre de viajes y museos, ciencia y conciencia»⁴⁵, con un bagaje cultural que le facultaba para imprimir a cada pieza el carácter más afín, pues para él la verdadera labor del figurinista era adaptar cada estilo artístico a la necesidad de la obra representada⁴⁶. En el caso de *La cena del rey Baltasar*, observada la maqueta (fig. 2) conservada en el Museo Nacional del Teatro (MNT), existe un *je ne sais quoi* con la abigarrada ornamentación de los bocetos escenográficos del s. XVII. La disposición de las tres hornacinas en lo alto del escenario, rematadas con complicados frontones, soportadas por estípites o columnas de tipo salomónico y el baño de todas ellas en oro, tampoco libra la comparación con las piezas de altar del barroco decorativo madrileño. Un exceso que, al mismo tiempo, Vitín no dudó en conjugar con la exuberancia laica de la corte del, no menos

44. ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y..*, 129.

45. CASTRO, Cristóbal de: *Op. Cit.*, 2.

46. CORTEZO, Víctor: «Plástica y ornamentación escénicas», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 97-103. En esta publicación no solo revela su propia concepción de la escenografía y el figurinismo, sino también su perfecto conocimiento de los hitos llevados a cabo en este campo por Gordon Craig, Louis Jouvet, Herbert Prentice o, en su inmediata contemporaneidad, Christian Bérard.

barroco, rey Luis XIV. La innegable deuda de Baltasar con la imagen del Rey Sol (fig. 3), lo aleja de la –ya aludida– escasa simpatía franquista por los productos culturales del país vecino, pero lo aproxima al gusto de Alexandre Benois en sus decorados para la pieza de los *Ballets Russes: Le pavillon d'Armide*, (Théâtre du Châtelet, París, 1909), lo que demuestra el conocimiento de lo extranjero que tenía Cortezo. Un mismo saber foráneo se deja sentir en la concepción tridimensional del decorado, escalonado y dispuesto en varios pisos, en consonancia con las sugerencias de Adolphe Appia. La heterogeneidad planteada por el pintor y decorador sobre ese «retablo escénico» aunaba así elementos de la tradición sin renunciar a la modernidad.



FIGURA 3. VÍCTOR CORTEZO, BALTASAR, VANIDAD E IDOLATRÍA, 1947, GUACHE, 34 X 53 CM, ALMAGRO, MNT, FO6363.

Si volvemos a fijar la atención sobre la figura del rey Baltasar, encontramos en ella un soplo «femenino», incluso homoerótico, advertido por el generoso escote de su jubón y el acortamiento de su falda. Unos rasgos que poco tenían que ver con la imagen masculina heroica de «mitad monje, mitad soldado»⁴⁷, representante de la nación viril, promovida durante el primer franquismo y sí exaltada en otros autos como *El hospital de los locos*. El aspecto del monarca transgredía la estética de la dictadura con un porte que, en la vida real, hubiera sido motivo de persecución e incluso clasificado de atentado contra la nación⁴⁸. Una osadía con la que coinci-

47. GONZÁLEZ AJA, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo», *International Journal of Sport Science*, 1, 1 (2005), 64-83.

48. La trascendencia que el Estado dio a diferenciación entre «lo masculino» y «lo femenino», como sostén de la moralidad del régimen, hizo que un cualquier alteración o ataque contra la virilidad fuese catalogado como atentado contra la propia nación. Para algunos estudiosos del tema este argumento se convirtió en uno de los



FIGURA 4. VÍCTOR CORTEZO, BALLET. CORTEJO DE LA VANIDAD Y LA IDOLATRÍA, 1947, GUACHE, 43 X 53 CM, ALMAGRO, MNT, FO6362.

dían sus dos seductoras esposas: Vanidad, acompañada del clásico atributo del espejo, e Idolatría, más adorada que venerante (fig. 3), ya que ninguna de ellas parece capacitada para sortear las consignas de vestuario promulgadas por la Sección Femenina de FET y de las JONS (SF) u otras habituales en la época que no recomendaban «ni escotes, ni brazos desnudos, ni vestidos cortos, ni abiertos ni ceñidos»⁴⁹. Vitín mostraba con ellas sus cualidades de diseñador de moda, oficio que había desempeñado en París, con unos trajes dignos de cualquier diva del Hollywood de los años treinta y en los que la huella de Christian Bérard, a quien conocía y con quien fue comparado⁵⁰, también está claramente presente. El monocromo promocionado por SF perdía entonces la batalla contra una explosión de color digna de la ya mentada compañía de Diaghilev, como denotan los magníficos *gouaches* donde varias bailarinas danzan en pleno frenesí (fig. 4). Y si los vestidos hablasen los de estas máscaras lo hacían a través de un lenguaje en el que su «yo»⁵¹ se extendía hacia un erotismo cercano al género sicalíptico o, al menos, al de la revista para

principales motivos de persecución y punición a los homosexuales durante la dictadura, como dilucida Mercé Picornell y recoge MORA, Víctor: *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona, Debate, 2016.

49. SUEIRO, Susana: «La posguerra en imágenes», en SUEIRO, Susana (com.): *Posguerra: Publicidad y Propaganda (1939-1959)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2007). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, 13-265, 83.

50. NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2011, 150.

51. SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid, Cátedra, 2012.

el que Cortezo también realizó trabajos, sobre todo, a partir de 1953, cuando Luis Escobar compró y dirigió el Teatro Eslava. Una sensualidad con la que, en general, este pintor solía embeber sus diseños de personajes femeninos –no tanto a los masculinos–, como se aprecia en los de las protagonistas de la tragedia *Electra* (Teatro María Guerrero, Madrid, 1949)⁵².

Todas estas licencias en el vestuario se podían resumir como un «triunfo de lo poético frente a lo realista»⁵³ que, en el caso del auto y gracias a la alegoría calderoniana, permitía al artista alejarse de la virtud y excusarse en los vicios encarnados por los personajes, al tiempo que sorteaba las vicisitudes de una crítica que, como decíamos y a pesar de todo, vio con buenos ojos «su fantasía [...] asistida por la cultura y el buen gusto», pues así pudo «junto al Profeta Daniel, de sobriedad bíblica, situar a la idolatría y la vanidad de pompa italiana»⁵⁴. Por ello, lo que para algunos había sido razón de disconformidad durante su representación en el Teatro María Guerrero no fue juicio compartido por la intelectualidad franquista que, con motivo de la primera escenificación en el Retiro, publicó en *Vértice* un encomioso artículo. En él se incluía un sustancioso número de los bocetos que desfilaron «Por el escenario [...] plenamente acertado de color y proporción»⁵⁵. Un muestrario de dibujos que, en contraste con los conservados en el MNT⁵⁶, encontraba su versión más abocetada y atemperada, hasta el punto que un pudoroso Baltasar ocultaba su torso desnudo. Lo mismo ocurre con las fotografías del estreno incluidas en la edición. En ellas vemos un menor grado de artificiosidad en la materialización de los trajes que responde, en parte, a la precariedad económica del momento o, tal vez, a una intervención de la censura que concordaría con la presencia de un mayor recato en las partes corporales que originalmente iban más descubiertas⁵⁷. A pesar de ello, otras fuentes audiovisuales y materiales remanentes⁵⁸, que permiten un examen más detallado de las piezas, todavía muestran un vestuario atrevido, especialmente en los casos de *Vanidad e Idolatría* que, aún con manga larga y cuello alto, mantuvieron esas sugerentes y ceñidas siluetas (fig. 5).

Sea como fuere, a partir de entonces Cortezo se convirtió en uno de los nombres más frecuentes en los programas de mano de los teatros de la capital, probablemente gracias a estas puestas en escena de las que Eugenio d'Ors llegó a declarar que: «ni las realizaciones de Max Reinhardt ni los ya antiguos Ballets Rusos ni ninguno de

52. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: *Op. Cit.*, 75-76.

53. PELÁEZ, Andrés: *Vitrín Cortezo. Figurinista...*, 15.

54. CASTRO, Cristóbal de: «Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Madrid*, Madrid, 29 de abril (1940), 5.

55. ROS, Samuel: «Un auto de Calderón en los jardines del Retiro y en el año de la Victoria», *Vértice*, San Sebastián, agosto-septiembre (1939), n/p.

56. A excepción de la maqueta, los diseños del MNT son de 1947, realizados para la muestra de *Teatro en España*, celebrada 1948 para la Sociedad de Amigos del Arte y filmada por el NO-DO, 289, 19 de julio, 1948.

57. La ausencia de informes sobre esta obra por parte de la Sección de Censura Teatral impide atestiguar esta sugerencia. No obstante, la dureza de este organismo en la más cercana posguerra fue menor que en los años posteriores, según MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 36. Al margen de esa posible enmienda y de lo meramente económico, las diferencias apreciadas también pueden responder a otras causas, como la dificultad para materializar en tejido lo plasmado sobre el papel.

58. En el mismo noticiario al que aludíamos en la nota 52 se pueden ver los atuendos de *Vanidad e Idolatría*. Este último y el correspondiente a el rey Baltasar forman actualmente parte de los fondos del MNT.

los intentos extranjeros [...] alcanzaron un grado de plasticidad tan evocadora»⁵⁹. El teórico catalán había sido testigo directo de esta cuando, en otoño de 1940, la compañía de Teatro Nacional la llevó de gira –junto al *Hospital de los locos*– por el Portugal salazarista, país amigo del eje fascista, como muestra de hermandad entre ambas naciones con ocasión de la Exposición Mundo Portugués⁶⁰.



FIGURA 5. DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS DE LA CENA DEL REY BALTASAR ILUSTRADOS EN LA REVISTA VÉRTICE, AGOSTO-SEPTIEMBRE, 1939. [TOMADAS DE ROS, SAMUEL: «UN AUTO DE CALDERÓN...»N/P].

ALCANZAN LAS OBRAS DONDE LLEGAN LOS DESEOS: LA SEGUNDA PRODUCCIÓN DE LA CENA DEL REY BALTASAR (1953-1954)

Trece años más tarde, el 24 de mayo de 1953, *La cena del rey Baltasar* viajó de nuevo internacionalmente. La misión diplomática, organizada por la Dirección General de Cinematografía y Teatro con ayuda del embajador en la Santa Sede José María

59. Citado en GARCÍA, Víctor: *Op. Cit.*, 135.

60. Más detalles de esa gira en ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y...», 135-136*. El carácter fraternal del episodio también aparece relatado e ilustrado en la portada del diario ABC, Madrid, 1 de diciembre (1940).



FIGURA 6. VÍCTOR CORTEZO, DISEÑOS DE VESTUARIO PARA FIGURAS DE HOMBRE PARA EL JARDÍN Y MUJERES VEGETALES. BAILARINAS, 1954, TÉCNICA MIXTA, 35, 5 X 24, 5 CM, ALMAGRO, MNT, FO3367/FO3366.

Castiella, había sido gestada durante el XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en 1952 en Barcelona⁶¹ y tenía como destino el Auditórium del Palacio Pío del Vaticano. Su objetivo era homenajear al duodécimo papa de nombre homónimo o, dados los acontecimientos históricos que sucedieron dicha actuación, constituirse como ofrenda diplomática previa a la firma del Concordato Vaticano en agosto de ese mismo año. Los asistentes al evento se deleitaron con las actuaciones de la Compañía Lope de Vega, agrupación vinculada al otro Teatro Nacional: el Teatro Español y dirigida por José Tamayo, junto con Escobar, el director con el que más veces trabajó Vitín. Los decorados fueron obra de Sigfrido Burmann, más austeros que los de Cortezo años antes, aunque también constituidos por plataformas e «iluminados» por una gran custodia dorada como única reminiscencia barroca y eucarística. Vitín, que en esta ocasión tan solo se hizo cargo del vestuario, no renunció a su estilo, hasta el punto que también se tuvieron que incorporar algunos metros de tela para cubrir unas carencias textiles que hubiesen podido levantar las sospechas de los miembros del clero allí presentes⁶². Remedios como este o las palabras con las que Tamayo se prevenía en *Teatro: revista internacional de la escena*

61. Esta información y otras relativas a la organización de dicho evento se incluyen en: Archivo General de la Administración (AGA), Dirección General de Propaganda del Ministerio de Información y Turismo, caja 21/02391, «Informe-memoria sobre la representación en El Vaticano del auto sacramental 'La cena del rey Baltasar».

62. *Mesa debate en torno a la figura de Víctor Cortezo* [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, duración: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral, VID-5761.



FIGURA 7. VÍCTOR CORTEZO, *IDOLATRÍA*, 1951, TÉCNICA MIXTA, 35 X 25 CM. ALMAGRO, MNT, F1157.

de críticas como las que le habían llovido a Escobar, alegato del gran «respeto al sentido intencionadamente religioso que movió a sus autores al escribir los ‘autos sacramentales’»⁶³, denotaban un gran esfuerzo por no herir las sensibilidades de un ambiente menos autárquico, pero si más católico de los años 50, que culminó con la llegada al poder del Opus Dei en 1957.

Los figurines conservados en el MNT sobre esta producción, repuesta en Madrid en 1954⁶⁴, muestran unos diseños más hieráticos en las participantes del cortejo de damas, menos acentuado en los bosquejos para los elementos vegetales antropomorfos (fig. 6), en los que lleva a sus máximas la utilización del vestuario con un sentido corpóreo. En la misma institución existe un figurín de 1951 que, si bien próximo en fechas, devuelve una imagen similar a la de la Idolatría de 1939-40 (fig. 7)⁶⁵. No debe de ser confundido con el de 1953 pues, aunque actualmente desaparecido, una noticia del *ABC* sobre la actuación recogía uno muy distinto⁶⁶. Tanto este, como el de Vanidad y el rey Baltasar –también en paradero desconocido– siguen acusando un gran barroquismo, en los casos femeninos muy cercano al de la dama de corte española en época de los Austrias, como muestra el enorme guardainfante que oculta con recelo la figura más vanidosa.

Entre los ilustrados en dicho periódico también se halla el del profeta Daniel y el de Muerte. El diseño de esta última, portadora de la guadaña, difiere del albergado en el MNT bajo el mismo nombre que, en lugar de sujetar ese clásico atributo, sostiene una copa (fig. 8). Esta variación iconográfica puede atenerse a la ilustración de distintas escenas del auto⁶⁷ o, conocida su datación en 1954, corresponderse con un nuevo modelo para su reposición en el Teatro Español⁶⁸. La solución a tal incongruencia parece saldarla otra publicación periódica: en el mismo número de la revista *Teatro* sobre la que Tamayo argumentaba acerca de la representación en el Vaticano se reproducía, a todo color y página completa, un figurín rotulado como «Séquito de la Muerte»⁶⁹ (fig. 9). Vestido con la misma prenda jironada, en azul y no en rojo como la de su jerarca, el mortífero vasallo sostiene el apero de labranza con el mismo gesto que la borrosa figura en blanco y negro del *ABC*. Tan esclarecedora estampa venía precedida de un importante elenco de figurines: una de las

63. TAMAYO, José: «Un auto sacramental en el Vaticano», *Teatro: Revista Internacional de la Escena*, 5, marzo (1953), 60.

64. Fue escenificada en el II Congreso de la Unión Latina en el Teatro Español el 12 de mayo de 1954, MARQUERÍE, Alfredo, «El auto sacramental ‘La cena del rey Baltasar’, en el Español», *ABC*, Madrid, 13 de mayo (1954), 41. En los Jardines de Sabatini los días 24, 25 y 26 de mayo, G. P. E., «En los jardines de Sabatini», *ABC*, Madrid, 26 de mayo (1954), 9. Algunas fotografías sobre el estreno del CDT, tomadas en Murcia o Tarragona, dan cuenta de que la obra también se representó de gira por España esa temporada.

65. No se ha podido determinar la procedencia o el destino del mismo. La obra entró en el MNT el 13 de marzo de 1991, proveniente del CDT, sin ofrecer más datos su origen.

66. CORTÉS CAVANILLAS, Julián: «La compañía ‘Lope de Vega’ representó anoche al aire libre, en el Auditorium del Palacio Pío, del Vaticano, ‘La cena del Rey Baltasar’ de Calderón de la Barca», *ABC*, Madrid, 23 de mayo (1953), 47.

67. Véanse los versos 1353-1367, en ellos se narra la escena en la que la Muerte porta una copa. Previamente, el personaje aparece en varias ocasiones empuñando una daga y/o una espada, CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberg, 2013, 43.

68. Todos los figurines de esta segunda producción de *La cena del rey Baltasar* fueron donados por José Tamayo al MNT con fecha de 1954.

69. CORTEZO, Víctor: «Figurines, a todo color: para un auto de Calderón», *Teatro: revista internacional de la escena*, 5 (1953), marzo, 64.



FIGURA 8. VÍCTOR CORTEZO, MUERTE, 1954. TÉCNICA MIXTA, 35 X 25 CM. ALMAGRO, MNT, F3365.



FIGURA 9. VÍCTOR CORTEZO, *SÉQUITO DE LA MUERTE*, 1953, ILUSTRACIÓN DEL FIGURÍN. [TOMADO DE CORTEZO, VÍCTOR, «FIGURINES, A TODO COLOR: PARA UN AUTO DE CALDERÓN»..., 63].

doncellas del cortejo de la Vanidad, un paje con una sombrilla, un imponente profeta Daniel a página completa y el famoso trío de soberanos. Como se puede observar, Baltasar, Vanidad e Idolatría lucen unos llamativos tintes que suman abigarramiento a los estampados presentes en sus prendas (fig. 10). Un tratamiento formal que retrotrae, de nuevo, a los rusos y a los entramados de los trajes que lucían los personajes de Mikhail Larionov para el ballet *Le Bouffon* (Théâtre de la Gaîté, París, 1921), que podemos corroborar a través de los testimonios fotográficos de las diferentes actuaciones. Eso sí, del mismo modo que sucedía con la «primera cena», tanto las fotografías, como el vestuario depositado en los fondos del MNT⁷⁰ demuestran la imposibilidad de trasladar con total fidelidad lo figurado sobre el papel a la superficie de las telas⁷¹.

El mejor calificativo para definir el conjunto de bocetos es el de ecléctico, si bien a nivel formal sobrevuela en la mayoría de los dibujos un mayor expresionismo y, ahora sí, un mayor acercamiento a la vanguardia. No obstante, la cronología no autoriza a hablar de una actitud

«de avanzadilla», sino de esa etiqueta de modernidad en tanto que el pintor huyó de realismos y academicismos para adoptar un lenguaje cercano a los foráneos y denostados «-ismos». Movimientos de anteguerra paradigmáticamente considerados, todavía en 1951 y a pesar de un nuevo espíritu emergente en las políticas artísticas dictatoriales⁷², como representantes de lo anticristiano para los sectores más católicos⁷³. Todo esto permite volver a señalar la capacidad de Cortezo para conjugar la tradición española, la modernidad internacional y la transgresión de lo establecido. Como sea, sus dibujos tampoco tenían nada que envidiar a los que sus

70. Aunque no contempla la totalidad del guardarropa para la producción, la institución dispone de más de una treintena de piezas entre prendas y complementos. Entre ellos, los confeccionados para el rey Baltasar, Vanidad, Idolatría, Muerte, Pensamiento y Furor, así como varios correspondientes a los cortejos de los personajes principales.

71. Asimismo, llaman la atención otros cambios más sustanciales con respecto a los bocetos. El más llamativo vuelve a ser el del personaje de la Muerte, cuyo tocado y casaca no coincide con ninguno de los bocetos descritos con anterioridad. También se observan los «metros de tela» añadidos por orden Tamayo en los tulles elegidos para componer las mangas y pecheras de los personajes de Vanidad e Idolatría.

72. CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americanas de Arte*. Madrid, CSIC, 1996. Estas y otras reorientaciones políticas del franquismo dirigidas a la apropiación de la renovación plástica y su uso diplomático son tratadas por el mismo autor en: CABAÑAS BRAVO, Miguel, «La apropiación de la modernidad artística», en JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores: *Op. Cit.*, 298-301.

73. Nos referimos a las declaraciones sobre las vanguardias de Federico García Sanchiz, comentadas en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra, 2013, 133-134.



FIGURA 10. VÍCTOR CORTEZO, *EL REY BALTASAR, LA VANIDAD Y LA IDOLATRÍA*, 1953, ILUSTRACIONES DE FIGURINES. [TOMADO DE CORTEZO, VÍCTOR, "FIGURINES, A TODO COLOR: PARA UN AUTO DE CALDERÓN"..., 61].

contemporáneos realizaban en Italia, Francia o Estados Unidos, entre los que podemos destacar por afinidad a Gianni Ratto, Lucia Chase o Marcel Vertès.

Por ello, aunque la representación del auto fue un éxito tanto en Roma como en Madrid, se abrió el debate a favor y en contra del modo en que se debían de representar estos dramas. Dramaturgos, como Cayetano Luca Tena, defendían la libertad creativa que ofrecía su atemporalidad y simbolismo, mientras que filósofos, como Miguel Cruz Hernández, mantenían que por encima de la artificiosidad debía de primar la misiva religiosa, muchas veces soterrada bajo la plasticidad⁷⁴. La incapacidad de conciliar ambas posturas y, en general, la dificultad de comprensión del mensaje de los autos por parte del público, terminaron por confirmar la invalidez de estos dramas para funcionar como ese «teatro para sus tiempos», de modo que su representación con tan clara implicación política tuvo fin en esta «segunda época»⁷⁵ de esplendor de los autos.

Con todo, el análisis efectuado sobre estas dos producciones de *La cena del rey Baltasar* permiten elaborar una serie de conclusiones. Por un lado, los marcos

74. KASTEN, Carey: «Tradición propagandística...», 265-266.

75. Es Víctor García Ruiz quien clasifica por épocas las representaciones del auto sacramental durante la dictadura. La primera se corresponde con los años 1939-1945 y los autos dirigidos por Luis Escobar, Felipe Lluch y Cayetano Luca Tena en los Teatros Nacionales. La segunda tuvo lugar entre 1952-1959, con José Tamayo al frente de las producciones y sus puestas en escena con la Compañía Lope de Vega. La última comprendió los años 1960-1965 y fue llevada a escena por compañías de teatro amateur. Para saber más, véase GARCÍA RUIZ, Víctor : *Op. Cit.*, 123-134.

políticos en los que ambas se desarrollaron constatan el destacado puesto propagandístico que ocupó el auto sacramental durante el primer franquismo por su identificación con las señas de identidad ideológica de la dictadura y la importancia de toda una maquinaria ritual. El estatus de este género como emblema del Teatro Nacional se mantuvo, al menos, durante el tiempo en que la historiografía ha considerado que lo tradicional, omnipresente en la cultura de la dictadura, todavía se mostraba recelosa de establecer pactos con lo moderno. Por el otro, el aparato plástico creado por Víctor Cortezo ha ejercido, de diferentes maneras, como contrapunto a esas mismas afirmaciones. Su concepción personal de la tradición histórico-artística, escenográfica, tanto a nivel local como foráneo, sin pasar por alto una modernidad que también se fija en lo internacional desde los primeros años de la autarquía, configura el escenario como un foro en el que repensar cronológicamente términos tan arraigados como el de aperturismo. Además, su osadía a la hora de revestir alegóricamente a sus máscaras evidencia la existencia de discursos ocultos, de una clara «conducta ‘fuera de escena’, más allá de la observación directa de los detentadores de poder [...] constituido por las manifestaciones [...] que contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público»⁷⁶. Vitín apeló así a la transgresión, aún cuando sus circunstancias personales le conminaban a cierta discreción para garantizar su supervivencia, y convirtió el escenario en una forma de vida en la que la censura se manifestó, al menos en lo escenográfico, más blanda que suspicaz. En consecuencia de esto último y dada la amplia capacidad de difusión de los escenarios a la que hacíamos mención al inicio de este trabajo, es inevitable plantear una temprana relación de la dictadura con la modernidad artística: el preludio de lo que no sin reticencias, como hemos comprobado con esa puesta en escena de 1953-1954, terminó por convertirse en una ambiciosa apropiación. A falta de más estudios de caso sobre la escenografía y el figurinismo durante esta época, proponemos este campo de investigación como un testigo necesario para continuar elaborando nuevos juicios, como la bisagra entre las experiencias más avanzadas previas a la Guerra Civil y las que, poco a poco, despuntaron a lo largo de las siguientes décadas.

76. SCOTT, James C.: *Op. Cit.*, 28.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Rafael: *Por el imperio hacia Dios (1939-1955)*. Barcelona, Planeta, 1978.
- AGUILERA SASTRE, Juan: *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ALIX TRUEBA, Josefina (com.): *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, catálogo de la exposición (Madrid, 1987). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.
- ARRANZ MARTÍN, Juan Antonio: «Aproximación a la figura y obra de Víctor Cortezo», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84 (2001), 170-174.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BORRÁS, Tomás: «¿Cómo debe ser el Teatro Falangista?», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 71-84.
- BOX, Zira: *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza, 2010.
- BRIHUEGA, Jaime, LLORENTE, Ángel (com.): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, catálogo de la exposición (Madrid, 1999). Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, CSIC, 1996.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: «La apropiación de la modernidad artística», en JIMÉNEZ-BLANCO, Mª Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, 298-301.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberg, 2013.
- CASTRO, Cristóbal de: «Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Madrid*, Madrid, 29 de abril (1940), 5.
- CORTÉS CAVANILLAS, Julián: «La compañía 'Lope de Vega' representó anoche al aire libre, en el Auditorium del Palacio Pío, del Vaticano, 'La cena del Rey Baltasar' de Calderón de la Barca», *ABC*, Madrid, 23 de mayo (1954), 47.
- CORTEZO, Víctor: *El tímido (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid, Caballo Verde, 1936.
- CORTEZO, Víctor: «Plástica y ornamentación escénicas», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 97-103.
- CORTEZO, Víctor: «Figurines, a todo color: para un auto de Calderón», *Teatro: revista internacional de la escena* (1952), 5, marzo, 64.
- CORTEZO, Víctor: «Una representación de 'Mariana Pineda' en la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 8 de diciembre (1974), 41-43.
- CORTEZO, Víctor: «Más de la Valencia de 1937», *Ya*, Madrid, 13 de abril (1975), 41.
- CUEVA, Jorge de la, «Teatro de la Falange: 'La cena del rey Baltasar'», *Ya*, Madrid, 25 de julio (1939), 6.
- Decreto núm. 26, «Declarando día feriado el día veintisiete del mes en curso», BOE, nº 217, 25 de mayo de 1937, 1586.
- DENNIS, Nigel, PERAL VEGA, Emilio: *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid, Fundamentos, 2009.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra, 2013.

- ESCOBAR, Luis: «La dirección escénica de una obra teatral», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 85-89.
- ESCOBAR, Luis: *En cuerpo y alma*. Madrid, Temas de hoy, 2000.
- GALLEGÓ, Ferran: *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del fascismo (1930-1950)*. Barcelona, Crítica, 2014.
- GARCÍA RUIZ, Víctor: «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en ARELLANO, Ignacio (ed.): *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón, Actas del Congreso Internacional* (Pamplona, 1997). Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, 119-165.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- GONZÁLEZ AJA, Teresa: «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo», *International Journal of Sport Science*, 1, 1 (2005), 64-83.
- G. P. E.: «En los jardines de Sabatini», *ABC*, Madrid, 26 de mayo (1954), 9.
- JIMÉNEZ-BLANCO, Mª Dolores (com.): *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra (1939-1953)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2016). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- KASTEN, Carey: «Tradición propagandística: el auto sacramental franquista», en EHRICHER, Hanno (ed.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2011, 255-272.
- KASTEN, Carey: *The cultural politics of twentieth-century Spanish Theater: representing the auto sacramental*. Maryland, Bucknell University Press, 2012.
- LAGARDE, Micol (2013): «Víctor María Cortezo: el trazo libre» [en línea], *Don Galán*, 3, p. 1. En: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&pag=2 [fecha de consulta: 12 de febrero 2016]
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel: «Escenarios de resiliencia: Víctor Cortezo (1908-1978), del lienzo al escenario o el arte de sobrevivir entre bastidores», *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 40 (2018), 61-90.
- LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995.
- LLUCH GARÍN, Felipe: «El Auto sacramental», *Revista Nacional de Educación*, 35 (1943), noviembre, 7-17.
- MARQUERÍE, Alfredo: «María Guerrero: Presentación de la Compañía del Teatro Nacional», *Informaciones*, Madrid, 29 de abril (1940), 2.
- MARQUERÍE, Alfredo: «El auto sacramental 'La cena del rey Baltasar', en el Español», *ABC*, Madrid, 13 de mayo (1954), 41.
- MARZO, José Luis, MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas y prácticas políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.
- Mesa debate en torno a la figura de Vitín Cortezo [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, Duración: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral, sig.: VID-5761.
- MORA, Víctor: *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona, Debate, 2016.
- MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. Sevilla, Renacimiento, 2008.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1962)*. Madrid, CSIC, 2017 (2^a ed.).
- NIEVA, Francisco: «El último insolente, en *Arte y Pensamiento*, *El País*, Madrid, 10 de marzo (1978), II.

- NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos, 2011.
- OBREGÓN, Antonio: «Crónica Teatral. Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 16 de julio (1939), 2.
- OBREGÓN, Antonio: «Presentación de la Compañía de Teatro Nacional», *Arriba*, Madrid, 28 de abril (1940), 6.
- «Orden declarando feriado, a todos los efectos el día del Corpus Christi», BOE, nº601, 15-06-1938, 7868.
- «Orden restableciendo la conmemoración teatral del Corpus Christi», BOE, nº601, 15-06-1938, 7868.
- PACO, Mariano de: «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en PEDRAZA, Felipe B., GONZÁLEZ, Rafael, MARCELLO, Elena (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PELÁEZ, Andrés, ANDURA, Fernanda (coord.): *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, catálogo de la exposición (Madrid, 1988). Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- PELÁEZ, Andrés (ed.): *Historia de los Teatros Nacionales*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- PELÁEZ, Andrés (com.): *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia*, catálogo de la exposición (Madrid, 2012). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2012.
- PERAL VEGA, Emilio: *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid, Iberoamericana, 2013.
- PROKEVICH, Oleksandr, ESCUDERO, José Manuel (coord.): «Calderón en las artes visuales contemporáneas», *Anuario calderoniano*, 9 (2016).
- Ros, Samuel: «Un autor de Calderón en los jardines del Retiro y en el año de la Victoria», *Vértice*, San Sebastián, agosto-septiembre (1939), n/p.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: «Víctor Cortezo y los sacripantes del Partido. Notas a un poema de Luis Cernuda», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 12 (2012), 7-26.
- SCOTT, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Era, 2000 (1990).
- SUEIRO, Susana: «La posguerra en imágenes», en SUEIRO, Susana (com.): *Posguerra: Publicidad y Propaganda (1939-1959)*, catálogo de la exposición (Madrid, 2007). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, 13-265.
- TAMAYO, José: «Un auto sacramental en el Vaticano», en *Teatro: revista internacional de la escena*, 5 (1953), marzo, 57-64.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images? · Imágenes portadas?* por Diane Bodart

15 DIANE BODART (GUEST EDITOR)

Wearing Images?. Introduction · *Imágenes portadas.* Introducción

33 MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)

Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios

55 LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)

Revêtir l'armoire. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades

89 FELIX JÄGER

Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente

119 GUIDO GUERZONI

Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna

137 KATHERINE DAUGE-ROTH

Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · *Prêt-à-porter*: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII

169 CRISTINA BORGIOLO

Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)

197 JULIA MAILLARD

Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginería y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

237 ARACELI MORENO COLL

Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivence of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

259 RAÚL ROMERO MEDINA

Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo

281 RAFAEL CASUSO QUESADA

Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral

301 JUAN ISAAC CALVO PORTELA

La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century

331 ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO

Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature

349 CARMEN DE TENA RAMÍREZ

El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)

367 INOCENTE SOTO CALZADO

Una historia española del aguatinta · A Spanish History of Aquatint

389 RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ

Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)

413 ROCÍO GARRIGA INAREJOS

El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory

429 DIANA ANGOSO DE GUZMÁN

La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys

451 LUIS D. RIVERO MORENO

La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production



AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479 BORJA FRANCO LLOPIS

STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA

AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.