



*TRANSITAR DOS MUNDOS: INVENTARIO TEATRAL
DE VICTORINA DURÁN*

*BETWEEN TWO WORLDS: THEATRE INVENTORY
OF VICTORINA DURÁN*

Eva María Moreno Lago
Universidad de Sevilla
(emoreno3@us.es)



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.02>
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo pretende trazar un breve itinerario de la vida escénica de Victorina Durán, figura inédita cuya vida artística estuvo enfocada a la creación teatral. Durán se implicó en las renovaciones vanguardistas del primer tercio del siglo XX, y desarrolló esta nueva concepción teatral a lo largo de su amplia producción escénica. Su trayectoria comprenderá el primer contacto con el teatro, durante su infancia, continuará con su formación y sus primeros trabajos, al inicio de la década de los años 30, su paso por el teatro argentino, durante su exilio, y los últimos montajes, realizados durante los años 60 otra vez de vuelta a España. A través de reseñas teatrales, fotografías, bocetos de la autora, carteles y programas de manos, se establecerá un panorama de la aportación de Victorina Durán a la plástica del teatro español y argentino. Una vez reconstruido su trabajo en el ámbito teatral se valorará la innovación del mismo, con el objetivo de reconocerla como un eslabón clave de nuestra historia teatral.

Palabras clave: renovación teatral, Victorina Durán, teatro español, escenografía, figurinismo, teatro del exilio.

Abstract: : : The aim of this work is to outline a brief itinerary through the stage life of Victorina Durán, whose artistic life was focused on the theatrical creation. Durán was involved in avant-garde renovations in the first third of the 20th century and developed this new theatre conception throughout her wide stage production. This career will begin with her first contact with the theatre in her childhood and it will continue with her formation, her first works at the beginning of the 30s, her contribution in the Argentinian theatre during the exile and her last theatrical productions set up in the sixties when she came back to Spain. An outlook on the contribution of Victorina Durán to the theatrical art both Spanish and Argentinian will be defined throughout theatrical reviews, photos, designs, bills and playbills. Once her theatrical work is rebuilt, its innovation will be evaluated with the aim of recognising as a key element in our stage history.

Key words: theatrical renovation, Victorina Durán, Spanish theatre, scenography, costume design, theatre in exile.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

EVA MARÍA MORENO LAGO. Licenciada en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático, con Premio Extraordinario Fin de Carrera. Máster Oficial Artes del Espectáculo. Estancia en la Università degli Studio di Bari. Contratada FPU por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014-2018). Departamento de Filologías Integradas. Su línea de investigación es el estudio de las artes escénicas con una perspectiva de género, la historia artística femenina de principios de siglo XX en España y el exilio de algunas mujeres intelectuales españolas; y, por último, literatura lésbica.

I. APROXIMACIÓN A UNA ARTISTA IGNOTA

Victorina Durán Cebrián (Madrid, 12 de noviembre de 1899 – 10 de diciembre de 1993), pertenece a un grupo de mujeres artistas que desarrollaron sus capacidades intelectuales en el panorama de la vanguardia española de los años 20. Ella, junto a sus compañeras, conquistó espacios que estaban reservados exclusivamente al sexo masculino y abrió a las mujeres de su tiempo caminos de libertad que se encontraban obstaculizados. Durán, primero, se adentró en el mundo profesional de las Bellas Artes, siendo una de las pocas mujeres que comenzó a ganarse la vida con su producción pictórica. Cuando obtuvo un gran reconocimiento artístico en las artes decorativas, se dedicó a la plástica teatral, un ámbito que se encontraba en plena transformación. Desde entonces y hasta casi el final de sus días, como veremos en este estudio, no dejó de aportar a la escena teatral creaciones prácticas y teóricas. No sólo trabajó con las compañías más importantes sino que, contemporáneamente, fue desarrollando sus teorías teatrales, a través de diversos escritos periodísticos y otros manuscritos inéditos que recogen las conferencias que impartió en diferentes países.

Para reconstruir, con orden y precisión, la vida escénica de Durán se han necesitado diversas fuentes primarias, dispersas en diferentes archivos argentinos y españoles. Gran parte de esta recuperación ha sido posible tras el rastreo minucioso en las hemerotecas, donde los periódicos recogían testimonios de las numerosas novedades teatrales. Esta investigación hubiera sido imposible sin la guía que nos ofrecían los mismos documentos personales de Victorina Durán, conservados en el Museo Nacional del Teatro de Almagro: programas de mano, carteles, recortes de prensa, facturas, cartas, y, lo más valioso, tres autobiografías inéditas (*Sucedió, Así es* y *El Rastro. Vida de lo Inanimado*). Cotejando, así, estos imprescindibles documentos, se ha podido elaborar un esquema del panorama teatral en el que participó Durán, sacando a la luz, por primera vez, el complejo y completo cuadro teatral que enmarca la vida escénica de esta artista.

2. SUS PRIMEROS PASOS EN LOS ESCENARIOS

Las vivencias teatrales de Victorina Durán circunscribieron toda su infancia. “Creo que aprendí a andar en la Redondilla del Teatro Real” (Durán, *Sucedió*: 4), revela ella misma al iniciar las primeras páginas de su autobiografía, titulada *Sucedió*. Pertenecía a una familia de bailarinas, que durante tres generaciones habían formado parte del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid. Hasta que, a los seis años, comenzó a ir al colegio, presenciaba a diario los ensayos de bailarinas, coristas y cantantes. Conoció a Luis París, el famoso director de escena, y a diversos artistas extranjeros, sobre todo italianos. Además, le enseñaron lo elemental de la danza clásica y aprendió el funcionamiento del teatro lírico nacional. Fue, en estos primeros años de vida, cuando le cautivó la plástica teatral:

Mi mayor distracción era poder entrar en la guardarropía. Nunca olvidaré “los trastos” egipcios de la ópera AIDA. Han sido los juguetes predilectos de mi niñez. Su cartón, sus pinturas, su purpurina, tenían para mí un gran valor artístico. Todo me parecía de verdad a pesar de sus burdas imitaciones de la realidad (Durán, *Sucedió*, pág. 9).

Tuvo la experiencia de compartir escenario con su madre en dos óperas. La primera *Sansón y Dalila*, estrenada el 24 de enero de 1907, según la crónica encontrada del periódico *La Correspondencia de España*. Su papel era el de lazarillo de Sansón, interpretado por el tenor Michele Mariacher (Una abonada, 1907, pág. 1), mientras su madre actuaba como primera figura en la bacanal. Durán cuenta como anécdota que la Infanta Isabel estaba presente en una de las representaciones y le envió 10 pesetas al saber que era la hija de José Durán¹. La otra actuación fue en El Teatro San Carlos de Sevilla, donde hizo de figurante, junto a otros chicos, en el cuadro de la feria de la ópera *La Bohème* (Durán, *Sucedió*, págs. 11 y 12).

Estas vivencias, junto a la asistencia a diversos teatros, que frecuentaba con sus padres (entre ellos, el Teatro Cómico donde veía las obras de Loreto Prado y Enrique Chicote), desarrollaron, desde una temprana edad, una cercanía con el mundo teatral. Todo esto, despertó en ella una gran pasión por las artes escénicas y entró a estudiar en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, cuando cumplió la edad

mínima establecida para iniciar estos estudios: nueve años. En estos años, la sede de dicha institución se encontraba en la segunda planta del Teatro Real. Desde el curso escolar 1908/1909 hasta 1911/1912 estuvo matriculada en las enseñanzas no oficiales, es decir, realizaba el examen a final de curso sin asistir a las clases. Se examinó de Solfeo (hasta tercer curso) y Piano (hasta 4º curso), materias que aprendió con su madre y su profesora Luisa Soto (Durán, *Sucedió*, pág. 63). En septiembre de 1911, se publicó un nuevo Reglamento donde se establecía un plan de estudios según cada especialidad. Anteriormente, el Conservatorio se limitaba a dar al alumnado la educación que solicitaba en sus matrículas, sin imponer una educación artística completa (Reglamento RCMD, 1911, págs. 3-4).

Al siguiente año de salir esta ley, se inscribió, por primera vez, como alumna de la enseñanza oficial, para obtener el título de enseñanza elemental de piano que comprendía las materias de: “Solfeo en toda su extensión, Piano hasta el quinto año inclusive, y el primer año de Armonía” (Reglamento RCMD, 1911, pág. 10). Finalizó esa etapa elemental de música y en el curso académico 1913/1914 se matriculó en Declamación, titulación que se obtenía en tres años y cuyas asignaturas eran: Declamación práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura dramática, Esgrima y Solfeo. Las aprobó todas con sobresaliente, al mismo tiempo que estudiaba la enseñanza superior de piano y, además, obtuvo un diploma de Primera Clase al finalizar sus estudios en 1916.

Victorina Durán afirma que “fue siempre un suplicio el estudiar piano”, sin embargo, no ocurría lo mismo con la especialidad de Declamación, que como ella señala: “estas clases me hacían feliz. Yo quería ser actriz, era mi obsesión” (Durán, *Sucedió*, pág. 79). Tuvo como compañera a la actriz Isabel Garcés, que posteriormente trabajaría para la Compañía de Gregorio Martínez Sierra. Como profesores tuvo a Enrique Sánchez de León, Nieves Suárez, Juan Comba y Enrique Solís. A pesar de su vocación y pasión por el teatro, su familia paterna le impidió ser actriz y dedicarse profesionalmente al teatro por no ser “ni católico, ni bien visto” (Durán, *Sucedió*, pág. 80). Por este motivo, comenzó a prepararse para entrar en la Academia de San Fernando e ingresó en el curso académico 1917/1918.

La decepción de Victorina por la renuncia a su verdadera vocación perduró y la profesora de dibujos que la formaba para la prueba de acceso de Bellas Artes intentaba consolarla, diciéndole que: “la pintura no

tenía el aplauso sonoro y directo del público, pero que tenía el aplauso silencioso e íntimo, sobre todo, a más de que un cuadro era permanente, ESTABA y nos sobrevivía.” Sin embargo, Durán señala: “aquello me pareció muy bonito, pero no me convenció” (Durán, *Sucedió*, pág. 81). Terminó sus estudios de Bellas Artes, que perfeccionó con una formación vanguardista en algunas escuelas de París, y participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales como la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. Obtuvo muchos premios utilizando una técnica novedosa en España, la pintura sobre seda, llamada batik. La autora declara en sus memorias que solo orientó definitivamente su vocación artística hacia el teatro tras la muerte de su padre. En 1927, se abrió la plaza de la cátedra de indumentaria, vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación tras la muerte de Juan Comba. Opositó, la ganó y se incorporó el 4 de febrero de 1929². De esta forma, aglutinó su formación artística y pictórica con la teatral, siendo este el comienzo de su dedicación a la plástica escénica.

3. UNA APORTACIÓN A LA RENOVACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 30

Durán se especializó en el vestuario, aunque también realizó numerosas escenografías. Lo efímero del arte teatral, junto a la poca importancia que en estos años tenía el diseño de vestuario, imposibilita la reconstrucción total del trabajo de esta artista. Ni en las reseñas teatrales, ni en muchos programas de mano o carteles aparece citada la persona encargada del diseño de los figurines en el montaje. El figurinista como profesional, a finales de los años veinte, todavía no era imprescindible para la puesta en escena de una obra. La mayoría de las compañías prescindían de él, porque encarecía mucho la producción y, encargaban a cada actor el vestuario de su personaje, con excepción de las obras históricas.

Por este motivo, no podemos saber con exactitud cuál fue la primera obra dónde trabajó Durán, pero sabemos que se implicó con las compañías más innovadoras del momento, aquellas que estaban apostando por una transformación del quehacer teatral. En los figurines conservados en el Museo Nacional del Teatro se aprecian las influencias vanguardistas de la artista, destacando, especialmente, dos realizados para las obras *Los Medios Seres* y *El hombre deshabitado*.

Es muy probable, que durante 1930 y 1931, realizara algunos diseños para compañías como la de Irene López Heredia, con quien se carteaba desde abril de 1932, mostrando una amistad fraguada desde hace años y una evidente vinculación con el mundo teatral. También trabajó con la compañía Xirgu-Borrás en las primeras temporadas que le cedieron el Teatro Español, sin poder concretar con exactitud sus primeros montajes. Además, en su autobiografía titulada *Así es*, donde aborda sus sentimientos y relaciones sáficas, menciona a una actriz “extranjera”³, cuyo nombre no desvela, para quien en 1931 realiza figurines:

Me ha encargado que haga unos figurines para la obra que próximamente estrenarán. Con este motivo frecuento el teatro más de lo debido. [...] Le entrego mis dibujos. Le gustan. La modista comienza a hacer los trajes. Ella quiere que vea las pruebas. [...] He recibido un dinero como pago al trabajo de mis figurines. Me ha parecido una cantidad excesiva. Le escribo una carta afectuosa, dándole las gracias (Durán, *Así es*, pág. 124).

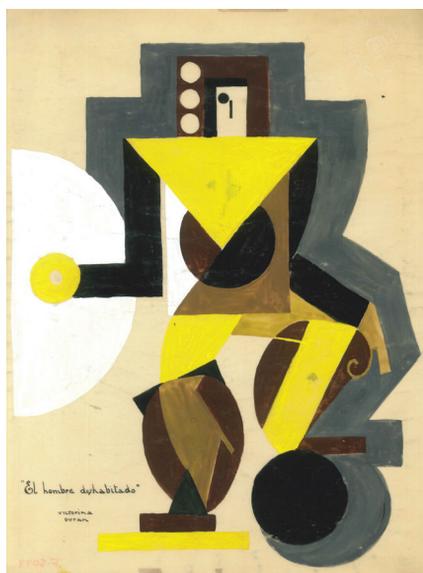


Imagen 1. Figurín de la obra *Los medios serenos* de Gómez de la Serna conservado en el Archivo del Museo Nacional de Teatro de Almagro, signatura: F-5098



Imagen 2. Figurín de la obra *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti conservado en el Archivo del Museo Nacional de Teatro de Almagro, signatura: F-5099

Estas declaraciones, aunque sin saber la obra ni la compañía, muestran la desventura que, ya en estos años, poseía con el diseño de figurines. Sin embargo, no hay rastro en la prensa de ningún montaje durante el periodo 1931 y 1932, cuando Durán realizó el vestuario, mostrando así la poca atención que los críticos le prestaban y, como consecuencia, la dificultad para la reconstrucción de las aportaciones de esta artista durante sus primeros años.

Los primeros montajes que recogen las creaciones de Victorina Durán en la prensa como escenógrafa y figurinista son los realizados en el Teatro Escuela de Arte, fundado por Rivas Cherif (1891-1967), quien sostenía que la crisis teatral por la que estaba atravesando España, era consecuencia de la carencia de una verdadera escuela⁴ que proporcionara una formación completa:

Es menester, pues, la Escuela de teatro para educar poetas, actores, decoradores, tramoyistas y, sobre todo, directores capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volumen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de “la letra”, atento más que a inventar nuevos recursos teatrales, a rellenar moldes, deformes por el uso y abuso (Rivas Cherif, 1932, pág. 3).

Durán apoyó esta iniciativa desde el primer intento de crear una Escuela Experimental de Arte Dramático, a principios de 1932, constituyendo el Patronato consultivo, junto con Valle Inclán, Tomás Navarro, Pedro Salinas y Enrique Díez-Canedo. El ayuntamiento aprobó el proyecto bajo unas condiciones insostenibles y Rivas Cherif renunció a ejecutarlo en esas circunstancias. Al poco tiempo, emprendió de nuevo la fundación de esta Escuela, bajo la colaboración de la compañía Xirgu-Borrás. Así, en la propuesta presentada para la concesión del Teatro Español, la compañía se comprometía a crear una “Escuela Práctica Elemental de Arte Dramático”. Ganaron el concurso y le cedieron el Teatro Español durante tres temporadas consecutivas (Aguilera y Aznar, 1999, págs. 305-306). Durante su primer año se llamó Estudio de Arte Dramático.

La presentación del Estudio de Arte Dramático se hizo el sábado 15 de abril de 1933, para festejar el segundo aniversario de la proclamación de la República. Rivas Cherif confeccionó en el Teatro Español un programa donde reunía las actuaciones de El Estudio, la compañía

Xirgu-Borrás y La Barraca, que intervinieron en este orden y donde estuvieron presentes el presidente de la República y los presidentes de las Cortes y del Gobierno (*El Herald de Madrid*, 17 de abril de 1933, pág. 14). La primera representación fue el entremés de Quiñones de Benavente *Don Gaiferos o Las busconas de Madrid*, y, según detalla el periódico *Luz*: “El decorado es de Juan Oliva, y el vestuario, debido a los grandes conocimientos que de la indumentaria pretérita tiene la señorita Victorina Durán” (*Luz*, 13 de abril de 1933, pág. 7). Es interesante subrayar cómo el crítico anónimo de esta reseña destaca la formación y experiencia de Durán. A continuación, se representó el primer acto de *El Alcalde de Zalamea* y el auto de Calderón *El Gran Teatro del Mundo*. Posteriormente, La Barraca interpretó *El retablo de las maravillas* de Cervantes y se cerró el acto con la imposición de la encomienda de la Orden de la República a Margarita Xirgu y Enrique Borrás.

La primera representación exclusiva de la TEA se realizó el 29 de junio en el Teatro Español con la siguiente programación:

El programa se compone de un paso de Lope de Rueda, “La Carátula”, como muestra del teatro del siglo XVI; un entremés de Quiñones de Benavente, “Don Gaiferos y las busconas de Madrid” (XVII); la comedia romántica “Crisálida y Mariposa”, de García Gutiérrez, y una escenificación de “Los siete ahorcados”, de Andreiw, por el Sr. Núñez de Juan, dramaturgo nuevo (Chabás, 27 de junio de 1933, pág. 6)

Un repertorio que los periódicos alagaron por su “variedad de géneros” y destacaron como nota culminante “haber perseguido y logrado conjuntos, más que interpretaciones y lucimientos individuales” (Miquis, 7 de julio de 1933, pág. 19). En un ambiente teatral donde prevalece la exhibición y el triunfo de los primeros actores y actrices, sin importar demasiado la calidad artística de la representación, aparece, en la escena madrileña, un grupo de creadores/as, simpatizantes de la renovación teatral española, que tienen la capacidad de crear una armonía estética uniendo diferentes disciplinas teatrales. Esto fue uno de los aspectos que sorprendieron a los críticos madrileños, quienes incidieron en lo excepcional de estos tres montajes: “No creo que nunca se haya llevado a cabo en España una labor teatral tan escrupulosa, bien orientada y eficaz como la que revelaron ayer las pruebas finales del Estudio de Arte Dramático” (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6).

Además, los críticos comenzaron a fijarse, casi de forma inédita, en la plástica escénica y, más en concreto, en el vestuario, percibiendo las novedosas características que éstos presentaban: “Muy bien atendida la plástica de la escena: he aquí otro dato a favor. La señorita Bartolozzi, Felipe Lluch y Pedro Lozano [destacados por su trabajo escenográfico]. Victorina Durán, lindos figurines” (Fernández Almagro, 30 de julio de 1933, pág. 4). En el periódico *La Voz*, se describe el conjunto visual de la obra *Crisálida y Mariposas*, la comedia de García Gutiérrez:

Representaciones en un tono irónico, encuadrada la escena en un marco o cuadro ovalado, destacándose las figuras graciosamente vestidas por Victorina Durán, sobre unas decoraciones perfectas: un jardín y un salón, tratados ambos con un realismo irónico por Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano, constituían una deliciosa estampa romántica, o mejor, apenas post-romántica. Mucho se ha aprendido de los rusos. [...] Han realizado un excelente espectáculo artístico (Núñez de Arenas, 30 de julio de 1933, pág. 3).

Cada una de las piezas elegidas, tal y como señaló Juan Chabás, eran “tres estilos distintos, que exigían tres maneras diversas de interpretación y montaje” (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6). Estas diferentes interpretaciones se reflejan en los figurines de Victorina Durán, que destacan por la caracterización de unos personajes que negocian entre las formas del pasado y el acercamiento al presente, traducción plástica de la teoría de Rivas Cherif. Además, se observan en ellos una clara influencia vanguardista en el uso de las formas geométricas, en la simplificación de las figuras, en la estilización del dibujo y en la aplicación de los colores. Se conservan en el MNT dos de los bocetos finales (uno de *La Carátula* y otro, el personaje de Ruperta de *Crisálida y Mariposa*) y algunos borradores o esbozos de estas piezas.

El resultado final de este montaje fue la elaboración de un “excelente espectáculo artístico” (Núñez de Arenas, 30 de julio de 1933, pág. 3) que sobresalía, además, por la “educación teatral” (Fernández Almagro, 30 de julio de 1933, pág. 4) que desempeñaba en su numeroso público, al abarcar “diversas épocas de nuestra dramaturgia” (Chabás, 30 de julio de 1933, pág. 6) desde un nuevo enfoque mucho más contemporáneo y cercano.

Este inicio marcó la dinámica teatral y creativa de lo que posteriormente, en 1934, se configuró como Teatro Escuela de Arte Estudio. Según las palabras de su fundador, se constituye como una institución “privada, por la imposibilidad de pretender, de momento, su institución oficial dependiente del Conservatorio” y funcionará como “una compañía de base cooperativa” (González Olmedilla, 21 de noviembre de 1933, pág. 18).



Imagen 3. Borrador del figurín de Clara en el Acto II de *Crisálida y Mariposas* conservado en el Archivo del MNT, con la signatura F-5378

A la par de la reestructuración de este organismo, Durán, realizó una exposición con algunos de sus figurines de teatro en el Lyceum Club, asociación de la que era socia fundadora. Su inauguración fue el 18 de octubre de 1933 a las siete de la tarde, y se exhibieron 41 obras realizadas con la técnica del *gouache* (*ABC*, 19 de octubre de 1933, pág. 41). Varios periódicos nacionales se hicieron eco de esta muestra y describieron los personajes que estaban representados y la creatividad de la artista:



Victorina Durán ha reunido en esta Exposición una especie de antología de tipos y orientaciones teatrales: Calderón, Goldini, Marivaux, Moratín, Valle-Inclán, Alberti... Pasan estos nombres por la imaginación adscritos a respectivas tendencias: teatro palatino, teatro de capa y espada, teatro de juego galante, teatro de casaquín y petimetre, teatro rural, teatro... cubista. Todo ha ido interpretándolo Victorina Durán y dando en sus figurines línea y color, estilización y carácter (Abril, 5 de noviembre de 1933, pág. 63).

Esta selección de figurines expuestos era un ejemplo del dominio que Durán tenía de esta nueva disciplina artística en España. Se reflejó, en estos bocetos, la versatilidad de los personajes caracterizados, desde la “dama con guardainfante al Hombre deshabitado, pasando por las niñas del sí y por los mendigos valleinclanescos” (abril, 28 de octubre de 1933, pág. 8). En este trabajo la artista puso de manifiesto su compromiso con la labor teatral que realizaba en la TEA, ya que todas las creaciones reflejaban, según el crítico Manuel Abril, la parte artística del vestuario, sustituyendo el “figurín técnico” por el “figurín poético” (abril, 5 de noviembre de 1933, pág. 62).

El 2 de noviembre, también se realizó una Exposición del Vestido cinematográfico, organizado por la revista *Sparta* e instalada en el *hall* del



Imagen 5. Foto de la exposición de figurines del Lyceum Club publicada en la página 16 del periódico *Ahora*, el 20 de octubre de 1933

cine Alkázar. En ella figuraron la “célebre figurinista Victorina Durán, Merinero, Ángel Heras, Elena Esaín, M. de Gil Losilla, J. Pozo, Amelia Moreno, María Alcalá y otros” (*La Nación*, 2 de noviembre de 1933, pág. 10). Esta muestra colectiva, patrocinada por la casa FOX, otorgó varios premios metálicos el día de su clausura, el 14 de noviembre. Victorina Durán obtuvo el segundo “cuyo trabajo es, a juicio del jurado calificador⁵, el de mayor valor artístico y decorativo” (*Ahora*, 30 de noviembre de 1933, pág. 43). Todos estos logros dentro del diseño de vestuario atestiguan la relevancia que Durán estaba adquiriendo como profesional de esta disciplina escénica, mencionada por la crítica, en varias ocasiones, como una “célebre figurinista”.

La nueva labor de la TEA comenzó con el año 1934. El 4 de enero ya se anunció, por primera vez, el programa de la nueva temporada, donde Rivas Cherif, expresó sus objetivos a alcanzar con estas representaciones: “Queramos dotar al teatro de una compañía de incendiarios que purifique y de una guerrilla de vanguardia que alumbre y guíe” (*Heraldo de Madrid*, 4 de enero de 1934, pág. 5). Desde la primera función, el 15 de enero de 1934, hasta la última, el 9 de marzo de 1935, su sede fue el Teatro María Guerrero. Allí ofrecían las clases, ensayaban

y representaban las obras. Estrenaron un total de quince espectáculos, sin contar los cuatro anteriormente citados que se dieron en 1933. En todos ellos, Durán realizó el diseño de vestuario y, a veces, el de escenografía. Era la profesora de escenografía y de indumentaria. Disponían de un taller de escenografía, regido por Desmarvil, y una sastrería donde confeccionaban parte del vestuario diseñado por ella, que enseñó a los alumnos a realizar grandes creaciones artísticas con pocos recursos económicos. En 1934 tuvieron 35 alumnos y en enero de 1935 recibieron 125 solicitudes de ingreso, cuando el Conservatorio no llegó a 40. Estos datos muestran el éxito obtenido por esta nueva institución.

La temporada de 1934 estuvo llena de estrenos que los críticos madrileños aplaudieron en su mayoría. El 15 de enero, se realizó una única representación de la obra *La leyenda de Don Juan*, siguió *Electra* de Galdós, el 3 de febrero, *Las nueve y media o porqué don Fabián cambia constantemente de cocinera*, de Enrique Suárez de Deza, el 15 de febrero y el 5 de marzo se estrenaron tres piezas breves: *Antes del desayuno*, de O'Neill; *La decantada vida y muerte del General Malbrú*, una tonadilla de Jacinto Villedor y *El pasador de Hueso*, de José Franco. El 26 de abril se representaron el *Entremés del mancebo que se casó con la mujer brava*, de Alejandro Casona y *La Cacatúa Verde* de Arturo Schnitzler. La última función también contó con dos obras: *Sor Mariana*, de Julio Dantas y *Patrón de España* de Henri Gheon. En todas ellas, menos en *La Cacatúa Verde*, Durán realizó los diseños de escenografía y de vestuario. En esta última, sólo se encargó de la indumentaria, siendo la escenografía de Luis Quintanilla.

En la mayoría de las puestas en escena los críticos destacaban la plasticidad del conjunto: "Los figurines, muy lindos, fueron creados por la pintora Victorina Durán" (A.C., 16 de enero de 1934, pág. 47), "Montada con lujo y propiedad en los trajes de época y con gusto en el decorado" (un espectador sencillo, 16 de enero de 1934, pág. 3), "los figurines muy graciosos y entonados primorosamente de color, de Victorina Durán" (Tamayo, 27 de abril de 1934, pág. 4), "Mención especial merecen los figurines" (Fernández Almagro, 16 de enero de 1934, pág. 10). Los diseños eran una negociación de diversos estilos que se iban amoldando a la estética de cada obra. Tanto el vestuario como la escenografía huían del verismo histórico, siendo su objetivo transmitir la atmósfera de la pieza dramática. Durán, en todos los montajes, puso a disposición de la creación colectiva el decorado y los figurines, con el fin

de que el texto literario, la interpretación, las luces, el color y la música crearan una armonía total.

Además de las creaciones con la TEA, Victorina Durán realizó los figurines para dos obras más. *El alcalde de Zalamea* de la compañía Xirgu-Borrás, una obra que formaba parte del programa de festejos, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública para conmemorar



Imagen 6. Fotografía de la representación de *La decantada vida y muerte del General Malbrú* publicada en el periódico *Crónicas* el 18 de marzo de 1934. Se puede apreciar la calidad plástica del vestuario diseñado por Victorina Durán.

el tercer aniversario de la II República. Se estrenó el 14 de abril, con una insólita representación al aire en la Nueva Plaza de Toros que superó los 20.000 espectadores. Participaron unos 200 figurantes, entre ellos, niños, vecinos y los alumnos de la T.E.A. Victorina diseñó los figurines de esta puesta en escena, confeccionados posteriormente en los talleres del Teatro Escuela de Arte. Sin embargo, “el de la hija de Pedro Crespo es de Miguel Xirgu, y la mayoría del vestuario, de la Empresa Xirgu Borrás y de las sastrerías de Peris y viuda de Izquierdo” (Rivas Cherif, 13 de abril de 1934, pág. 6). Además, Durán se encargó también de parte del atrezzo, como la litera de Felipe II, que realizó de acuerdo a la conservada en el Museo de Lisboa.

La siguiente participación de Durán junto a la T.E.A. fue en el tercer concierto de la Orquesta Filarmónica. Se celebró el 28 de abril en el Teatro Español, y, en conmemoración a Cervantes, ofrecieron la primera representación escénica en Madrid de *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. Toda la parte escénica la realizó el Teatro Escuela de Arte bajo la dirección de Rivas Cherif, “decorado y fantoches de Miguel Prieto y figurines de Victorina Durán” (Jacopetti, 29 de abril de 1934, pág. 41).

En la temporada de 1935, realizaron seis representaciones. La primera el 22 de enero, donde ofrecieron *La Fiera* de Galdós, el 4 de febrero se comenzó con el ciclo dedicado a Lope de Vega con ocasión del tercer centenario de su muerte y se puso en escena *El acero de Madrid*. En el mismo mes, el 21 de febrero, se realizó un espectáculo musical titulado *Evocaciones de fin de siglo (1900)*, en el que la joven poeta Josefina de la Torre fue la cantante. El 2 de marzo, ofrecieron *Gas* de Georg Kaiser, uno de los mayores éxitos de esta compañía. El 9 de marzo realizaron su último espectáculo con *La Corona merecida*, dentro del ciclo de Lope de Vega. La urgencia de las reformas en el Teatro María Guerrero, sede de la TEA, obligan a suspender el resto de las funciones que estaban programadas. La restauración se alargó y, dada la cercanía de la Guerra Civil, el 9 de marzo de 1935, supuso el final irrevocable de esta innovadora iniciativa teatral.

En esta temporada, Durán siguió elaborando los diseños de vestuario y algunas escenografías, como la de *La Fiera*. Sin embargo, uno de los alumnos, Emilio Burgos, comenzó a realizar los decorados de algunas obras, en concreto, *El acero de Madrid* y *La corona merecida*, siguiendo los parámetros estéticos establecidos por ella. Se puede considerar a Emilio Burgos como uno de sus discípulos, que luego continuará desarrollando sus ideas en la escena española de postguerra. En estas dos temporadas de la TEA, Durán se enfrentó a diseños muy diferentes: textos pocos conocidos, adaptación de textos clásicos y autores noveles. Todos los resolvió con propuestas plásticas innovadoras, que se adaptaban a las diferentes dramaturgias y que bebían de las nuevas estéticas vanguardistas y de las propuestas teatrales experimentales que se ofrecían en los diferentes países europeos.

Siguiendo la misma línea de trabajo continuó su labor con la compañía Xirgu-Borrás. El 23 de marzo, junto a Miguel Xirgu, se encargó de los figurines de *Fuenteovejuna*, el 26 de abril realizó el vestuario de *Otra*

vez *el diablo* de Alejandro Casona y el 31 de mayo el de *El villano en su rincón* de Lope de Vega. También comenzó a realizar vestuarios para el género frívolo. En el MNT hay diversos bocetos que corresponden a este tipo de espectáculo teatral. Sin embargo, sólo se pueden identificar algunos de ellos, que corresponden a la obra *La sota de oro*, que se estrenó el 27 de septiembre de 1935, en el Teatro Pavón. Una pieza que representaron Laura Pinillos, Alady y Lepe. Durante estos años, Durán realizó diversas conferencias sobre vestuario teatral en el Museo del Prado y comenzó a publicar, durante 1935 y 1936, una sección titulada *Vestuario y Escenografía* en el periódico *La Voz*, donde exponía las nuevas concepciones teatrales que ella había desarrollado. El último espectáculo que realizó antes de la Guerra Civil fue el *Romance de Lola Montes*, de Luis Fernández Ardavín, estrenado el 24 de abril de 1936 en el Teatro Español por la compañía de Anita Adamuz.

Al analizar los proyectos de Victorina Durán durante estos años, son imprescindibles las figuras de Margarita Xirgu y Cipriano de Rivas Cherif con quienes trabajó en perfecta sintonía artística. Con ellos desarrolló una labor escénica que se mostraba siempre abierta a ideas innovadoras, que se reflejan, además, en sus textos periodísticos, algunos de ellos analizados por Teresa García-Abad García (1998). Fue partícipe del eclecticismo de la producción dramática de Xirgu y Rivas Cherif, en la que alternan obras extranjeras, dramaturgos noveles y adaptaciones de obras clásicas.

4. EL EXILIO ARGENTINO

El día del levantamiento militar contra el Gobierno español (el 18 de julio de 1936) se paralizó la activa vida cultural que las compañías teatrales mantenían en la II República. Victorina Durán, que se encontraba en la época de máximo esplendor de su carrera profesional, vivió el comienzo de la Guerra Civil en Madrid, hasta que, aturdida por las incesantes bombas y tomando conciencia de que la guerra no era “cuestión de días”, como decían algunos, decidió marcharse a Argentina. La elección del país de destino la explica en sus memorias: “recibí de Margarita Xirgu un contrato para Buenos Aires, y una carta diciéndome llevase conmigo a María del Carmen y los cuatro chicos⁶.” (Durán, *Sucedió*, pág. 150). Llegó a Buenos Aires el 2 de septiembre de 1937 y vivió allí hasta 1963.

Desde que llegó Durán empezó a trabajar. Según sus palabras: “Salimos adelante con velocidad vertiginosa” (Durán, *Sucedió*, pág. 159). Quedaban varios meses para la grabación de la película *Bodas de Sangre* (proyecto que motivó el contrato realizado por Margarita Xirgu y que hizo posible la salida legal de España), pero no se había fijado aún la fecha para filmar, ni tampoco la del estreno. Sin embargo, en octubre, realizó su primer artículo sobre el vestuario en la escena, para el periódico *La Nación* y el 4 de noviembre comenzó a dar unas conferencias sobre indumentaria en la Radio El Mundo. Margarita llevaba toda la temporada reponiendo, por toda Sudamérica, las obras estrenadas en Madrid, muchas de las cuales llevaban el vestuario de Victorina. Entre los planes de la actriz no estaba arraigarse en Buenos Aires, pero como expresa en una entrevista realizada el 20 de octubre de 1937: “La guerra de España ha truncado mis planes por completo” (*El Suplemento*, 20 octubre de 1937, sin página). Por ese motivo, comenzó a formar un nuevo repertorio para su compañía.

Muchas compañías teatrales, durante la Guerra Civil, se trasladaron a Sudamérica y será con estas compañías españolas con las que empezará a trabajar Victorina Durán. Mientras Margarita Xirgu estaba de gira, trabajó con Irene López Heredia, que se encontraba realizando su temporada en el Teatro Politeama de Buenos Aires desde finales de 1936. La primera obra de teatro⁷ en la que colabora es *Una noche en Venecia*, de Eduardo Marquina, que se estrenó en el Teatro Ateneo el 18 de marzo de 1938. En el programa de mano de la obra, conservado en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro (España), se puede leer: “Los vestidos y los bocetos de los decorados han sido ideados y diseñados por Victorina Durán”. Su tarea como vestuarista fue la de diseñar los dieciocho personajes que aparecen en escena y varios cuadros compuestos por una escenografía sintética.

El 17 de mayo de este mismo año, la contrataron en el Teatro Colón como ayudante 2º de vestuario del Sr. Basaldúa, e irá ascendiendo de categoría durante los más de 15 años que trabajará allí. Aun así, continúa realizando sus diseños para diversas compañías, compaginando, igual que hacía en Madrid, varios montajes. La siguiente obra en la que participó fue para la Compañía Xirgu. El 19 de mayo, *La Razón* da la primera noticia del estreno de *Angélica* de Leo Ferrero, traducida por Rivas Cherif, donde se aclara que han comenzado los ensayos. Sin embargo, la obra no se estrenará hasta el 1 de septiembre, por lo que



Imagen 7. Fotografía del espectáculo *Una noche en Venecia*, perteneciente al Archivo General de la Nación. Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina. Signatura: 17348_A.

hay bastante tiempo para la creación del vestuario. La preparación de dicho montaje con tanta antelación se justifica en la dificultad para vestir los 29 personajes que aparecen en el reparto, además, de “pretorianos, guardias del rey, soldados y pueblo en general” (según especifica el programa de mano). La escenografía estuvo a cargo de Rodolfo Franco.

En la temporada de 1939, Pedro Lagar se separa de la Compañía de la Xirgu y monta una propia. Desde este momento, y sólo en esta temporada, Victorina trabajará paralelamente con ambas compañías. Con la noticia, el 10 de febrero de 1939 en *La Nación*, de la creación de la Compañía Española de Comedias, se detallan los nombres que la integran. A Victorina Durán se la incluye como una componente más: “La escenografía y el trazado de los figurines serán realizados por la escritora española Victorina Durán” (*La Nación*, 10 de febrero de 1939, sin página). El resto de los integrantes son españoles procedentes de diferentes elencos y grupos teatrales. El director artístico que dirigirá los montajes y que trabajará mano a mano con Victorina será Gerardo Ribas. El elenco lo encabezarán, como primer actor, Pedro López Lagar y, como primera actriz, Helena Cortesina.

Así comienza la temporada para Durán: con un estreno el 10 de marzo de *Un hombre y su vida*, en el Teatro Maravillas (con la Compañía Española de Comedias) y, al día siguiente, *Madame Capet* en el Odeón con la Compañía Xirgu. La Xirgu estrenó durante 1939 *Hamlet*, el 20 de abril, *Intermezzo* de Jean Giraudoux, el 17 de mayo y el 2 de junio *Asmodeo* de François Mauriac, en las que, probablemente, Durán haya realizado el vestuario, aunque no tenemos el programa de los espectáculos para verificarlo, ni ninguna crítica que haga referencia a la indumentaria.

La Compañía Española de Comedias estrenó *Desco*, del escritor francés Paul Demasy, el 8 de abril; *Galicia Madre*, de Xavier Bóveda, el 2 de junio y *La casa infiel*, de Francisco Ramos de Castro, el 7 de julio. Con esta última, Pedro Lagar se desvincula también de este grupo y la prensa comenzará a denominar a este elenco como Compañía de Helena Cortesina. Esta actriz continuó su trayectoria y el 21 de julio estrenó en el Teatro Maravillas *El hombre de la noche* de Paul Demasy traducida y dirigida por Gerardo Ribas. Todos los programas de mano de esta Compañía se conservan en el archivo histórico de Argentores y, gracias a ellos, podemos saber que Victorina Durán realizó el diseño de la escenografía y del vestuario de todos estos montajes citados.

Además, durante esta temporada, también trabajó para la obra infantil de Alfonsina Storni ¡*Blanco... Negro... Blanco!*, estrenada el 2 de mayo de 1939 en el Teatro Apolo a cargo de una compañía que encabezan Ofelia Cortesina y Eduardo Casado. De este montaje, el diario *El Sol*, comenta:

Ningún detalle se ha omitido en este esfuerzo serio por brindar en forma permanente espectáculos para niños. [...] El diseño y la concepción del vestuario pertenecen a Victorina Durán, notable artista que ha sabido conjuntar lo elegante y lo sencillo, ofreciendo figurines donde resaltan las líneas audaces y las magníficas combinaciones de colores (*El Pueblo*, 3 de mayo de 1939, sin página)

En 1940, frente a la ausencia del conjunto de Margarita Xirgu e Irene López Heredia, comenzó a trabajar para las compañías nacionales de Argentina. El 16 de agosto se estrenó en el Teatro Nacional de Comedias (el actual Teatro Cervantes) *Rueda de Fuego*, con un vestuario



Imagen 8. Negativo del espectáculo Rueda de Fuego conservado en el Archivo Histórico del Teatro Cervantes de Buenos Aires (Argentina).

diseñado por Durán y una escenografía de Gregorio López Naguil. El 19 de septiembre del mismo año, la Compañía Argentina de Comedias, encabezada por Paulina Singerman, también puso en escena su obra titulada *Francillon*, con un vestuario diseñado por ella. Durante 1941 y 1942 participó en algunas películas argentinas, como *La novia de los forasteros*, y en 1943 conoció a la bailarina Mei-ling-whu, con quien montó y dirigió un espectáculo de danzas orientales que llevó de gira por diversos países sudamericanos. En este mismo año, diseñó la indumentaria del espectáculo *Filigrana la Cantaora*, representado por la Gran Compañía Española de Comedias, el 13 de abril. Durante los años sucesivos

continúa con su labor en el Teatro Colón de Buenos Aires, imparte diversas conferencias sobre indumentaria y realiza exposiciones sobre sus figurines y sus pinturas.

El 23 noviembre de 1946 vuelve a firmar un diseño de vestuario para la obra *Vidalía* estrenada en el Teatro Colón. Continúa con su intensa actividad de conferencias, exposiciones y publicaciones en periódicos y permanecerá en el Teatro Colón hasta 1953. El año anterior, en 1952, entró a trabajar en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano "Isaac Fernández Blanco". En este museo conoció a la escritora argentina Susana de Aquino, con quien fundó la organización cultural Cuarta Carabela.

Esta agrupación estaba constituida por un grupo de personas especializadas en todas las disciplinas artísticas (música, danza, cine, teatro, literatura, escultura y pintura) y tenía en común la difusión, y la defensa "de la cultura del Mundo Hispánico"⁸. Desde su fundación, esta institución realizó espectáculos y recitales en salones, escenarios, radio y televisión, exposiciones de arte y artesanía y conferencias culturales de temas exclusivamente hispánicos, focalizando su trabajo, especialmente, en la fusión hispano-americana⁹. En el ámbito de esta asociación Victorina realizó y dirigió los proyectos teatrales y artísticos de su interés. Entre las actividades culturales destaca la semana del "Octubre Hispánico", que organizaba junto a la Embajada de España desde 1952.

Con La Cuarta Carabela, Durán comienza a realizar producciones de teatro independiente, tan afín al gran Movimiento del Teatro Independiente, que surgió en la ciudad de Buenos Aires en los años 30 y que estaba en auge en los 50. Se trata de pequeños grupos que se organizaban para hacer un teatro artístico con temáticas propias y populares, algo que no se encontraba en las salas comerciales. Tanto es así, que los espectáculos que montaba y dirigía con esta compañía se representaban en los espacios destinados a este tipo de funciones, como eran el Instituto de Arte Moderno (IAM), donde escenificaron *Tam Tam* en 1953 y el Teatro de los Independientes, donde montaron *Danzas sobre poesías de García Lorca*, en 1954. También buscaban otro tipo de espacios alternativos para sus representaciones, como por ejemplo los jardines del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano, donde estrenaron *Mis sueños de Salvador Dalí*, en 1958, y *El teatro de Indias*, en 1963. En febrero de 1958

participaron en la I Temporada de Teatro Hispánico Contemporáneo con dos obras *El Globo* y *Antes de las 9: amor*.

Paralelamente a las actividades de La Cuarta Carabela trabajó en varios montajes. En junio de 1954, realizó la escenografía y el vestuario para *Un hombre de Mundo* de Ventura de la Vega, que se escenificó en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. También realizó, en la temporada de 1956, la escenografía de *Marea Nocturna*, de Dafne du Maurier, que se representó en el Teatro Argentino de Buenos Aires por la compañía de Irene López Heredia. El 13 de diciembre de 1958 diseñó los decorados para el teatro infantil *Juancho y el chico del choco* escrito por Eugenia Oro y representado en el Centro Armenio de Buenos Aires. Por último, en septiembre de 1959, diseñó la plástica escénica de *Album de Couplets*, protagonizado por Nieves López Lagar y estrenado en el Teatro Versalles de Buenos Aires.

La obra teatral cumbre de su agrupación fue *El teatro de Indias*¹⁰, dirigida por ella, en la que también diseñó la escenografía y el vestuario. Con este espectáculo, que se estrenó en Buenos Aires el 11 de febrero de 1963 en los jardines del Museo Municipal de Arte Hispano Americano, se disuelve la actividad de La Cuarta Carabela. La agrupación consiguió hacer una gira por varias ciudades de España a finales de 1963 y principios de 1964, gracias a la cual Durán se estableció en Madrid hasta su fallecimiento.

5. ÚLTIMAS CREACIONES TEATRALES EN MADRID

Empezó a trabajar en el Teatro Español. Fue ayudante de vestuario de Salvador Dalí en el montaje de *Don Juan Tenorio*, que Luis Escobar repuso en octubre de 1964. Posteriormente, bajo la dirección de Miguel Narros, realizó los figurines del sainete de Carlos Arniches, titulado *Los milagros del jornal*, estrenado en diciembre de 1964. Más tarde, se encargó del vestuario de *El Alcalde de Zalamea*, que dirigió Huberto Pérez de la Ossa, representado durante el mes de marzo de 1965. Además, el 3 de marzo de 1965 asume el puesto de conservadora y adaptadora del vestuario en el Teatro Español de Madrid, participando en sus montajes durante los años sucesivos. En estos años conoce a Nati Mistral y colabora con ella en el Teatro Eslava, realizando algunas escenografías y vestuarios para varios espectáculos, como *Yo vengo de España*, estrenado

en mayo de 1967, y *Madrid Galante*, de septiembre de 1967. En los años 70 cesa su actividad teatral y comienza a dedicarse por completo a la pintura, disciplina que había desarrollado paralelamente a su labor teatral, puesto que ninguna expresión vinculada a las artes plásticas le resultó indiferente.

6. CONCLUSIONES

A través de este breve viaje por la trayectoria profesional de Victorina Durán se puede apreciar la huella que esta artista dejó en nuestra historia teatral, en concreto, en el ámbito escenográfico y del vestuario. Sin embargo, son otros nombres, en masculino, los que figuran en la memoria colectiva al recordar los grandes artistas plásticos de nuestra escena. La crítica artística ha reseñado solo sus nombres y sus creaciones, luego plasmadas en libros y colecciones de museos. Victorina Durán es un claro ejemplo de desplazamiento hacia los márgenes de la creación y del talento femenino que, aunque influyen notablemente en una disciplina o en una época histórica concreta, después son ignorados tanto en la historia escénica, como en el cuadro general de la cultura.

Durán reunía todos los requisitos para materializar, en la disciplina del vestuario, la transformación teatral que se realizó en los años 30. Si ninguna renovación artística se puede llevar a cabo sin conocer el oficio, ella era una de las pocas personas en España que poseía una formación completa y específica. Desde sus comienzos como figurinista, su nombre se hizo famoso en los espectáculos españoles más innovadores. Se la reconoció como una figura clave en la renovación teatral¹¹. Posteriormente, su exilio contribuyó a su olvido, aunque ella siguió desarrollando todos sus conceptos escénicos en los escenarios argentinos. Cuando regresó a España, después de 26 años, cumplidos ya los 64, pese a su avanzada edad, siguió trabajando con diversas compañías. Su producción teatral es amplísima, su trabajo a lo largo de su vida, incesante. Además, Durán nos ofrece, en diversos textos manuscritos, un extenso corpus teórico sobre sus conceptos teatrales que todavía se encuentra inédito. Por estos motivos, es necesario recuperar esta figura de nuestra tradición teatral que, por su posición clave, nos ayuda a conocer de una manera más exacta nuestro pasado escénico. Su labor fue esencial en la

renovación plástica teatral, en la que desarrolló su potencial dramático en todos los aspectos visuales del espectáculo.

7. OBRAS CITADAS

- Aguilera Sastre, Juan y Aznar Soler, Manuel (1999). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *El Rastro: Vida de lo inanimado*.
- Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *Así es*.
- Durán Cebrián, Victorina (Sin publicar). *Sucedió*.
- García-Abad García, Teresa (1998). Victorina Durán. Intuiciones para un espacio escénico. En AA.VV., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada* (págs. 512-518). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Moreno Lago, Eva María (2017). Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán, En *Escenauno*, págs. 1-16. [en línea]. Disponible en: <http://escenauno.org/expresiones-del-espíritu-indigena-en-la-escenografia-y-vestuario-de-victorina-duran/> [fecha de consulta: 25 de abril de 2017].
- Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por el Real decreto de 11 de septiembre de 1911
- Soria Tomás, Guadalupe (2012). Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922). En Don Galán: revista de investigación teatral (2), págs. 1-4.

8. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- (17 de abril de 1933). El jefe del Estado impone a Margarita Xirgu y a Enrique Borrás la Encomienda de la Orden de la República. *El Heraldo de Madrid*.
- (2 de noviembre de 1933). Inauguración de la Exposición del Vestido Cinematográfico en el cinema Alkázar. *La Nación*.

- (19 de octubre de 1933). Informaciones y noticias teatrales en Madrid. Figurines de Teatro. *ABC*.
- (10 de febrero de 1939). La temporada del Maravillas. Quedó formada la compañía que ocupará ese escenario. *La Nación*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires).
- (20 de octubre de 1937). Margarita Xirgu. *El Suplemento*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires)
- (19 de mayo de 1938). Margarita Xirgu ensaya *Angélica* de Leo Ferrero. *La Razón*, sin página (recorte encontrado en el archivo del INET, Buenos Aires)
- (13 de abril de 1933). Más novedades teatrales para el sábado, *Luz*.
- (20 de junio de 1933). Noticias teatrales. El sábado se celebrará en el Auditorium. *Luz*.
- (4 de mayo de 1932). Secciones de Rumores. *El Heraldo de Madrid*.
- (30 de noviembre de 1933). Un concurso cinematográfico. *Ahora*.
- (3 de mayo de 1939). Un elenco hizo su representación ayer. Ofrece espectáculos al público infantil. *El Pueblo*, sin página (recorte encontrado en el archivo de Argentores, Buenos Aires)
- (4 de enero de 1934). Teatro Escuela de Arte. Abono para los cinco espectáculos de la primera temporada. *Heraldo de Madrid*.
- A.C. (16 de enero de 1934). En Madrid, María Guerrero: La leyenda de Don Juan. *ABC*.
- Abril, Manuel (5 de noviembre de 1933). Figurines de Victorina Durán. *ABC*.
- Chavás, Juan (30 de junio de 1933). En el Español. Estudio de Arte Dramático. Prueba final de Curso, *Luz*.
- Chavás, Juan (27 de junio de 1933). Estudio de Arte Dramático el Teatro Español. *Luz*.
- Diez-Canedo, Enrique (abril de 1938). Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936. *Horas de España*, XVI, 15-54.
- Fernández Almagro, Melchor (16 de enero de 1934). El teatro. María Guerrero. Teatro Escuela de Arte. La leyenda de Don Juan. *El Sol*.
- Fernández Almagro, Melchor (30 de junio de 1933). Español. Estudio de Arte Dramático. Prueba final de Curso. *El Sol*.
- González Olmedilla, Juan (21 de noviembre de 1933). Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental. *Heraldo de Madrid*.

- Lluch Garín, F. (19 de noviembre de 1932). Estudio de Arte Dramático. *Sparta*.
- Maestro Jacopetti (29 de abril de 1934). Orquesta filarmónica: El Retablo de Maese Pedro, de Falla. *Ahora*.
- Miquis, Alejandro (7 de julio de 1933). Quincena Teatral. Estudio de Arte Dramático. *Nuevo Mundo*.
- Núñez de Arenas, Manuel (30 de junio de 1933). En el Español. "Estudio de Arte Dramático". Prueba final de curso. *La Voz*.
- Rivas Cherif, Cipriano (13 de abril de 1934). El Alcalde en la arena. *Luz*.
- Rivas Cherif, Cipriano (29 de septiembre de 1932). Por el Teatro Dramático. Escuela. *El Sol*.
- Tamayo, Victorino (27 de abril de 1934). Información Teatral. *La Voz*.
- Un espectador sencillo (16 de enero de 1934). Teatralerías. María Guerrero: La leyenda de Don Juan. *El siglo futuro*.
- Una abonada (26 de enero de 1907). Teatro Real. Sansón y Dalila. *La Correspondencia de España*.

9. NOTAS

- 1 Don José Durán Lerchundi era Coronel de Artillería y muy allegado a la familia Real. Su hija cuenta en su autobiografía que Don José frecuentaba mucho el Palacio Real, y se entretenía con la Reina Regente María Cristina, quien tocaba el piano mientras él cantaba. Años después, Alfonso XIII le hizo entrega de la llave de Gentilhombre de Palacio (Durán, *Sucedió*, pág. 70).
- 2 Dato obtenido en la ficha de personal docente de Victorina Durán que se conserva en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Para profundizar en la Cátedra de Indumentaria véase el artículo de Guadalupe Soria Tomás (2012) titulado "Las enseñanzas teatrales en el cambio de siglo: la apertura de la Cátedra de Indumentaria en el conservatorio de música y declamación (1903-1922)".
- 3 En su autobiografía evita dar datos reales de las mujeres con la que mantuvo alguna relación para proteger su privacidad. En el manuscrito acabado, la autora, menciona que dicha actriz es la figura principal de una compañía italiana, sin embargo, en un borrador encontrado en el Museo Nacional del Teatro se refiere a una compañía argentina. Ofrece una descripción

física, aunque no ayude a identificarla: “No es alta ni baja, es morena con el pelo muy negro y los ojos oscuros. Tiene la boca grande y una dentadura bonita”. En los dos relatos se menciona la fama de la actriz en 1931. Después de su éxito, se queda en Madrid durante una larga temporada, siendo éste el periodo donde la conoce y trabaja con ella. Al contrastar la información que ofrece este escrito, donde aparecen nombres reales como Lorca o Benavente, se encuentran indicios que hacen sospechar que esta “extranjera” se trata de la actriz catalana Margarita Xirgu.

- 4 Rivas Cherif muestra un claro desacuerdo con la enseñanza que ofrece el Conservatorio, clasificándolas de caducas: “Desea establecer, al margen de las deficientes enseñanzas del anticuado y hasta nocivo Conservatorio oficial, una escuela práctica, de moderna orientación, para aspirantes a actores.” (Lluch, 1932, pág. 12) Poco después, será nombrado subdirector de éste, encargándose de dirigir la especialidad de Declamación, puesto que le durará poco más de un año. Esta situación le servirá para establecer un vínculo entre los alumnos del Conservatorio y su Teatro Escuela de Arte.
- 5 Jurado compuesto por: Hortesina Gelabert, Salvador Bartolozzi, Enrique Jardiel Poncela; Andrés López, director de la Casa Hispano Fox Film; Pérez Camarero, presidente de la Asociación de Redactores Cinematográficos; Ricardo Puente, empresario del Cinema Alkázár y Agustín de Figueroa, director de la revista *Sparta* (*Ahora*, 30 de noviembre de 1933, pág. 43).
- 6 María del Carmen era la viuda de su sobrino muerto en la revolución de Asturias, y de la que cuidó junto con sus hijos.
- 7 En esos mismos meses estaba realizando el vestuario para la grabación fílmica de la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre*, interpretada por la compañía de la Xirgu. Su estreno fue en el cine Monumental de Buenos Aires el 16 de noviembre de 1938.
- 8 Según las palabras de un documento oficial de dicha organización, que consta de un sello en el que se puede leer “La Cuarta Carabela⁹ Agrupación Hispánica de las Siete Artes ⁹ Buenos Aires”. Este manuscrito, que está sin catalogar en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, consta de cuatro páginas y detalla brevemente los miembros de la agrupación y las actividades realizadas desde 1952 hasta 1964.
- 9 El propio nombre de la Agrupación denota el interés por la cultura hispanoamericana y enlaza directamente con el descubrimiento de América, siendo esa “Cuarta Carabela” que iría al descubrimiento de una cultura que se estaba olvidando (la precolombina).

- 10 Para profundizar en este espectáculo véase el artículo “Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán” publicado en la revista digital argentina *Escenauno* (Moreno Lago, 2017)
- 11 Como sostiene el estudio realizado por el crítico teatral Enrique Díez Caneado, titulado “Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936 y publicado en 1938”.

