



***ESCENARIOS DE RESILIENCIA. VÍCTOR CORTEZO (1908-1978):  
DEL LIENZO AL ESCENARIO O EL ARTE DE SOBREVIVIR  
ENTRE BASTIDORES***

*RESILIENCE SCENARIOS. VÍCTOR CORTEZO (1908-1978): FROM  
THE CANVAS TO THE STAGE OR THE ART OF SURVIVING BEHIND  
THE BACKSTAGE*

**Raquel López Fernández**

IH-CSIC – UCM - Residencia de Estudiantes

(rlopez07@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0003-0596-2658>



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.03>

ISSN 2444-3948

**Resumen:** La palabra resiliencia designa la habilidad psicológica de las personas para sobreponerse a las situaciones adversas o traumáticas. Algunos de los acontecimientos históricos del pasado siglo, azotado por guerras mundiales y civiles, han hecho que esta palabra sea una de las últimas expresiones bajo las que estudiar la situación de muchos artistas, víctimas de estos conflictos. Para España, escenario de una contienda que mantuvo dividida al país durante casi tres años, resuelta con la victoria del bando franquista y su consiguiente opresión desde la inmediata posguerra, este término también resulta clave para entender la ambigua posición de algunos de sus protagonistas. Casos como el de Víctor Cortezo (1908-1978), inagotable escenógrafo y figurinista, menos reconocido en sus facetas de pintor e ilustrador. Sus circunstancias personales y laborales, previas, contemporáneas y posteriores a la Guerra Civil, han llevado a analizar su producción como un capítulo más de la resiliencia artística.

**Palabras clave:** resiliencia, arte, pintor, escenógrafo, escenografía, Guerra Civil, franquismo.

**Abstract:** : Resilience designates the ability to overcome traumatic and adverse situations. Some of the historic events that occurred during the last century, marked by World and Civil Wars, have turned this concept into one of the ultimate expressions under which to study many artist's situations, who were victims in these conflicts. In the case of Spain —where the three-year-long Civil War divided the country in two and resulted in the imposition of the Franco Regime and the consequent oppression that came with the postwar period— this word has become a key factor to understand the ambiguous position of some of these protagonists. This would be the case of Víctor Cortezo (1908-1978), an unflagging costume designer, less known for his works as a painter and illustrator. Both his work and personal circumstances before, during, and after the Spanish Civil War, have lead commentators to analyze his production as one more chapter in the history of artistic resilience.

**Key words:** resilience, art, painter, costumer, scenography, Spanish civil war, Francoism.

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)

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo. Ha sido becaria de colaboración del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde también ha realizado el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español. Actualmente, es becaria de Humanidades y Ciencias Sociales en la Residencia de Estudiantes, contratada FPU en el Instituto de Historia del CSIC y alumna de doctorado en la UCM con una tesis doctoral sobre escenografía y figurinismo durante la dictadura franquista.

## I. INTRODUCCIÓN

En un período como la dictadura franquista “dominado por el secreto y por el hecho teatral. Unos debían ocultar lo que eran (republicanos, divorciados, prostitutas, homosexuales, masones y judíos)” (Molins, 2016, pág. 74). Las duras sanciones ejercidas sobre las personas que permanecieron en España y cuya ideología, estado civil o condición sexual ponían en jaque el *status quo* del régimen de Franco, comprendían la inhabilitación social, los trabajos forzosos, la cárcel o la pena muerte. Esta situación propició el surgimiento de maniobras de supervivencia que conectan con se ha denominado exilio interior (Salabert, 1988) o insilio (Aznar Soler, 2004, págs. 18-34). La proliferación de estos casos ha llevado a la acuñación de nuevos términos con los que matizar las particularidades de cada uno de ellos (Rosón y Medina-Doménech, 2017, págs. 407-439). Entre los neologismos propuestos, también ha surgido la palabra resiliencia, castellanización del término inglés *resilience*<sup>1</sup>. Este anglicismo que proviene de la ingeniería y ha pasado a la psicología como la capacidad de un individuo para mantener el equilibrio, adaptarse a una situación adversa y/o traumática, que encaja con la experiencia del daño producida por un acontecimiento histórico como el de la Guerra Civil española y la posguerra que afectó, entre toda la población española, a muchos de los artistas activos en este período (Chaves, 2016, págs. 158-161).

En el obituario que Francisco Nieva escribió a Víctor María Cortezo (Madrid, 1908-1978), el escenógrafo y dramaturgo le definió como: “El último insolente [...]. Otro miembro de la clase insurrecta. Refugiado tras la máscara del teatro” (Nieva, 1978, pág. 11). El recurso al enmascaramiento como estrategia de resistencia conecta con las palabras dedicadas a un artista cuyas circunstancias biográficas, así como el contexto histórico-artístico en el que estas se desarrollaron podrían inscribirse en estos parámetros. Cortezo, más conocido como *Vitín*, inició su carrera artística en los años treinta del siglo XX. Asiduo a los círculos artísticos de la Generación del 27, llegó a participar durante la Guerra Civil en algunos de los proyectos culturales más señeros del bando republicano, como en la segunda época de la compañía teatral La Barraca o el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Tras la victoria del bando sublevado, pronto se convirtió en uno de los escenógrafos y figurinistas más importante de los Teatros Nacionales y

en el colaborador habitual de otras iniciativas oficiales de la dictadura. Su transición durante la posguerra fue similar a la llevada a cabo por otros artistas y como en muchos de estos casos no estuvo privada de la represión. El trauma derivado de la punición, precipitada en su caso por ambos bandos de la contienda, ha sido vinculado con algunos de los episodios de neuroastenia que, desde los años cuarenta, le causaron varios ingresos en el sanatorio Esquerdo (Gil-Albert en Peláez y Montero, 2012, pág. 31).

Asimismo, las causas de su prendimiento en estas dos ocasiones se han puesto en relación con su orientación sexual, más que con una inclinación política y/o ideológica (Agramunt, 2005, pág. 73). Vitín nunca escondió su homosexualidad en unos tiempos en los que fue motivo de persecución y condena<sup>1</sup> (Mora, 2016), hasta el punto de convertirse en “símbolo de militancia” (Lagarde, 2013, pág. 13) por algunas acciones en las que su irreverente ironía desafió a la sociedad y a la autoridad<sup>2</sup>. Su polémica personalidad, a veces, ha eclipsado su polifacética producción artística como pintor, dibujante, ilustrador, escenógrafo y figurinista. Como decorador teatral firmó, al menos, 188 espectáculos, entre los que se incluye el teatro, el cine, la danza, o la zarzuela. Unas cifras que, si bien lo sitúan como uno de los profesionales más prolíficos de su época, le han hecho poca justicia historiográfica<sup>3</sup>, casi inexistente si se extrapola al análisis del resto de sus vertientes artísticas (Lagarde, 2013, pág. 13).

En base a todo esto y conscientes de las limitaciones de extensión, el presente artículo pretende reconstruir la trayectoria vital y profesional de Víctor Cortezo para, por un lado, rescatar sus experiencias artísticas previas al estallido de la Guerra Civil española y ponerlas en valor en relación al resto de su producción a partir de algunas fuentes gráficas, hemerográficas y documentales inéditas. Por el otro, dados los condicionantes biográficos de Cortezo y la importancia de la escena como lugar de subsistencia y supervivencia para otros artistas de trayectoria similar a la suya<sup>4</sup>, llevar a cabo este estudio bajo el prisma de la resiliencia y establecer esta como un posible factor de causalidad de este derrotero profesional.

## 2. LA ENTRADA EN LA ESCENA DEL ARTE: PINTURA, DIBUJOS E ILUSTRACIÓN (1931-1936)

Los primeros pasos de Vitín en el mundo del arte tuvieron lugar lejos de las plataformas teatrales. Transitaba entonces las salas expositivas, en concreto, la sala del semanario *El Herald* de Madrid, donde mostró por primera vez sus dibujos y acuarelas en una muestra inaugurada el 21 de junio con la presencia del director general de Bellas Artes, Ricardo Orueta. Sus obras “salieron a escena” junto a otras de la misma índole producidas por su compañero de infancia en el Liceo francés, Luis López Escoriaza, y algunas esculturas de Miquel Ferrarons. La amistad entre los dos artistas se dejó sentir en un gusto compartido hacia la representación de melancólicos y andróginos efebos, afectados de un *malheur* inoculado en los versos de algún poeta maldito como Rimbaud, a quien especialmente Cortezo adoraba (Cortezo, 1974, pág. 42). Esta inclinación estética que había hecho que José Francés, en una crítica sobre el evento, resaltase una suerte de –también común– “identidad temeraria” (Francés, 1931, pág. 24) de ambos artistas. El juicio del académico no parecía apelar a la imprudencia, pues, al fin y al cabo, lo que se mostró sobre las paredes de la sala *El Herald* y se publicó en prensa fueron los ejercicios de dos neófitos embebidos de los posos del “arte decorativo de anteguerra [...] que culminó en los Rabier, los Lepape, y ante todo en los bailes rusos” (Abril, 1931, pág. 84). Nada extraño si se tenía en cuenta que Vitín había crecido reproduciendo a escondidas las ilustraciones de *Vogue* o *Harper’s Bazaar*, publicaciones en las que se veían estas referencias. Además, su único mentor en este menester había sido Manuel Bujados, ilustrador gallego de revistas como *La Esfera* y practicante de un arte simbolista que se mecía entre el preciosismo de Moreau y la delicadeza de Beardsley.

No obstante, obras como *La playa del limbo* de Vitín remitían a otras tendencias imperantes que tenían que ver con aquella “vuelta al orden” iniciada por Picasso, propugnada por Cocteau y aceptada en España por una generación de jóvenes artistas que, durante la década de los veinte, habían viajado y vivido por Europa o leído textos como el *Realismo Mágico. Post expresionismo* (1925) de Franz Roh, traducido en 1927 por Fernando Vela en la *Revista de Occidente*. Esta publicación periódica y otras como *Alfar* (1921-1926) o *La Gaceta Literaria* (1927) fueron fundamentales para la penetración de la Nueva Objetividad alemana o la

Metafísica italiana. Además, muchos de los artistas españoles de esta generación habían participado en la icónica Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI) de 1925, a la que, por cronología, un joven Cortezo pudo asistir. Los rostros-careta de los personajes de la *Playa del limbo* [fig. 1], sumidos la moderna afición del ocio costero, les dan un aspecto de autómatas en la onda de los personajes de las obras de esa época de Rafael Barradas. Pero entre los “nombres de artistas que indudablemente han influido sobre Cortezo” y que José Francés no llegó a dar en su crítica, las “delicadas, afables, de suaves modulaciones grises” (Francés, 1931, pág. 27) recuerdan a la paleta de otros pintores del momento como Daniel Vázquez Díaz. El título remite, además de a lo infantil, a una sacralidad metafísica, a una realidad allende lo objetivable, a una superrealidad. Un lugar donde la perspectiva dejaba de tener lógica o tenía solo la que Cortezo quería darle que, antes de hacerle caer en la etiqueta del surrealismo, se asemeja más a la de la figuración lírica. Los otros dos dibujos reproducidos en prensa permiten lectura formal similar a la aplicada y la lista de títulos sin ilustración: *Dafnis y Cloe*, *Niño Jesús y su Madre*, *Estampas con barcos* y *Tres muchachas en flor* impiden un análisis más exhaustivo. Se desconoce, además, el número total de obras expuestas y su paradero tras la clausura de la muestra el 10 de julio de ese mismo verano.



Fig. 1. Víctor Cortezo, *Playa en el limbo*, c. 1931.

Fuente: AGA. Sig.: 33/03133.

La siguiente noticia expositiva le situaba, de nuevo, con Escoriza y el resto de artistas que expusieron en el XV Salón de Humoristas de 1932, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles (UDE), sociedad a cuyo frente estaba el propio José Francés. Cortezo aportaba cuatro dibujos con los títulos: *Piscina*, *Jardín*, *La bella* y *Manolas en los balcones*, esta última la única reproducida en el catálogo (*Catálogo XV Salón...*, 1932, pág. 30). El guiño a Goya y sus *Manolas en el balcón* (c. 1800-1810), era lo único que, aparte de las mantillas y los abanicos que portaban las cuatro protagonistas, recordaba a las musas del aragonés. El libre albedrío de la composición, sobrevolada por una quinta transportada en calesa a modo de diosa Aurora, y la graffía nerviosa en el diseño, recuerda más a las ilustraciones de Federico García Lorca en sus famosos poemarios. Vitín frecuentó al famoso poeta, que quizás conoció en la Universidad Central, junto a otros miembros de la Generación del 27, como Adolfo Salazar o Luis Escobar, en las tertulias del diplomático chileno Carlos Morla Lynch. Por recomendación de este último, viajó a París y gracias a su influencia estableció contactos con intelectuales y otros artistas vinculados a las artes escénicas como Isabel Dato, Nikolai Evrenov, Natalia Gontscharowa o el propio Cocteau. A estas experiencias se sumó el descubrimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev, fundamentales para la renovación escénica contemporánea. Esta y otras vivencias en la ciudad fueron determinantes para su destino laboral, pues instalado en una *garçonnière* de Montparnasse, su subsistencia fue posible gracias a sus trabajos en el departamento de dibujos animados en los estudios de cine Gaumont y como figurinista de atelier. Aunque no dejó de lado la pintura más tradicional<sup>5</sup>, sus capacidades como diseñador de moda fueron las que le granjearon su mayor fama o eso se deduce al leer las declaraciones de Paul Colin<sup>6</sup>, quien afirmó que: “De habérselo propuesto [Cortezo] hubiese destronado a su compatriota el dibujante y decorador José Zamora” (Sanz de Soto, 1978, pág. 10).

Otra de sus nuevas amistades parisinas fue Bob Gesinus Visser, el discípulo de Kokoschka y Jules Pascin que le abrió las puertas de Alemania, donde permaneció entre 1933 y 1934 y tomó lecciones de decorador en la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf. Allí también expuso en la galería Volleu y frecuentó a los pintores Robert Pudlich, Hein Hec-kroth, la galerista Johanna “Mutter” Ey o los escritores Erika y Klauss Mann. Con los Mann, viajó a Italia donde puso en práctica lo aprendido en Düsseldorf y pintó sus primeras obras al fresco para el Hotel Astor

de Florencia, aunque en la Roma de Mussolini sufrió su primera experiencia en prisión por razones homófobas. Otros recorridos le llevaron a África, esta vez en compañía de matrimonio Visser. Entre destino y destino tuvo tiempo para realizar otros murales para el Hotel Adler de Hinterzarten en Alemania o el comedor de Villa Waller de Juan-les-Pins en la Costa Azul francesa<sup>7</sup>. Dilató así su retorno a Madrid hasta finales del verano de 1935. Fue entonces cuando Luis Escobar e Isabel Dato acompañaron a Vitín a la imprenta regentada por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. El objetivo era la ilustración de *El tímido* (1936), un poemario de veintidós dibujos con edición a cargo de Luis Cernuda, en la que se acusaba la influencia de su acercamiento a Cocteau [fig. 2].



Fig. 2. Víctor Cortezo, detalle de ilustración nº5 de *El tímido*, Madrid: Caballo verde, 1936.

El influjo surrealista de estas páginas contrastaba con las veintiuna obras que presentó en la que fue su primera exposición de carácter

individual en España. La ocasión tuvo lugar en marzo, en el Salón del Museo de Arte Moderno de Madrid, donde se acogió un muestrario de pintura al óleo y guaches aplicados sobre soportes tan diversos como los biombos, tal y como se ve en la imagen adjuntada en la crítica de *El Mundial* (López Izquierdo, 1936, pág. 53), una revista dirigida por Agustín de Figueroa. El uso de estas piezas de mobiliario entre los artistas se había puesto de moda desde principios del siglo XX, aunque la iconografía empleada por Cortezo, plagada de “motivos y escenas de otros tiempos [...] temas alegóricos [...] no sin una ligera intención de humorismo” (Morla Lynch, 2008, pág. 518), remitía a los realizados en siglos anteriores. En el ejemplo de *El Mundial* eran el siglo XIX y sus ambientes citadinos, en otros se trataba de motivos dieciochescos. Ante la carencia de otras pruebas gráficas, resultan fundamentales las imágenes que años más tarde publicó *Arte español* (Rodríguez de Rivas, 1940, págs. 1-4). En el biombo perteneciente a los duques de Baviera, el pintor abre la ventana al universo del cartón para tapiz en el que unos ausentes majos han olvidado el quitasol para liberar el tránsito a manolas de carne y hueso como Mariemma, una de las bailarinas con la que colaboraría asiduamente durante el período de la dictadura franquista y a la que vemos retratada junto a Jacinto Benavente en los años cuarenta delante de una de estas piezas [fig. 3].



Fig. 3. 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). Sig.: 039366.

La naturaleza muerta, ahora de origen musical, introducía en un primer plano al paisaje del fondo en el modelo perteneciente a Carlos de Zubiria. Este también muy teatral gracias a la presencia dos telones y con unos rasgos formales en la línea de la vuelta al orden mentada con anterioridad [fig. 4]. Esta corriente volvía a manifestarse en el biombo de la colección privada de Escobar, fechado en 1941. En este, la presencia de lo mitológico se acoge a las últimas vibraciones de los ecos provocados por los telones pintados por Picasso. “El escenario dentro del escenario”, con un marco *alla italiana* en el que los personajes de la *Commedia dell’arte* vuelven a actuar en la escena del biombo que realizó para el Sr. Pradera.

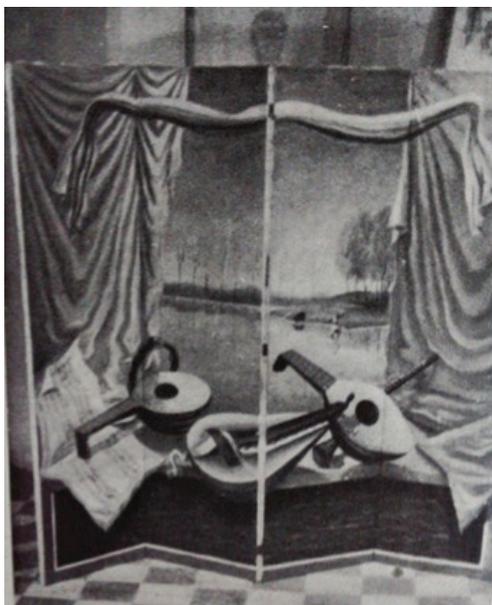


Fig. 4. Víctor Cortezo, biombo perteneciente a Carlos Zubiría. Fuente: Rodríguez de Rivas, 1942.

En todos estos objetos decorados por Vitín se apreciaba cierta “añoranza” próxima al neorromanticismo que Christian Bérard infiltraba también a sus biombos. Las concomitancias entre Cortezo y Bérard son abundantes. Este último también fue pintor, escenógrafo, figurinista y asiduo colaborador de Cocteau. En su faceta pictórica, su similitud se traducía en sujetos de grandes ojos almendrados, como los de los

personajes que formaban parte de un lienzo de la muestra del Museo de Arte Moderno. Este cuadro, junto al que lucía orgulloso Vitín [fig. 5], volvía a enseñar una predilección por la interpretación de lo español muy distinta a la de los dibujos presentados al Salón de Humoristas. La recepción global de estos trabajos por parte del crítico de *El Mundial* fue menos halagüeña que en los casos anteriores. López Izquierdo tachó de esnob lo que consideraba en estas creaciones una crítica al pasado y terminó con un demoledor juicio en el que se aventuraba a clasificarla dentro la culminación de su “segunda y quizá última época, bebiendo en las linfas claras de la decoración europea” (López Izquierdo, 1936, pág. 53). Las referencias al carácter ornamental entraban, eso sí, en sintonía con el futuro que José Francés le había augurado en su primera exposición. Aun así, el futuro de Cortezo y sus derroteros artísticos aún estaba por decidir.



Fig. 5. Víctor Cortezo en el Salón del Museo de Arte Moderno de Madrid, 1936. 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). Sig.: 041262.

### 3. ESCENARIOS EN CONFLICTO: LAS PRIMERAS ARMADURAS TEATRALES (1937-1939)

El 25 de mayo de 1937 se inauguraba la Exposición Internacional de París y el pabellón del Gobierno republicano, construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, abría sus puertas. La caducidad de la arquitectura no era incompatible con la eternidad del testimonio que allí se lanzó. La imponente inmediatez de los fotomurales de Josep Renau, el grito desgarrador de Picasso con *Guernica* (1937) o el conmovedor realismo social de *Madrid 1937 (Aviones negros)* (1937) de Horacio Ferrer buscaban el apoyo internacional. Para ello, el Comisario de Arte Español y la Dirección General de Bellas Artes preparó una selección de esculturas, pinturas, grabados y dibujos, previo concurso, enviados desde España. Entre ellas viajaban nueve dibujos a pluma y acuarela de Víctor Cortezo<sup>8</sup>. *Pescadores de palos* y *Jóvenes milicianos* (1937), todavía emparentaban con aquella playa de 1931. *Málaga, El café Juan Lara en los primeros días de la revolución* (1937), describía un establecimiento de la ciudad en la que le sorprendió el golpe de Estado. *Soldado sentado* (1936), *Julio 1937 en Málaga* (1937) o *Grupo de soldados* era un catálogo de tipos de combatientes [fig. 6]. Estas estampas eran más o menos amables, si se obviaba el prendimiento de la última, en comparación con las recién mentadas o las de los otros artistas que también participaron en el pabellón como Francisco Mateos o Gregorio Prieto Muñoz, por citar algunos ejemplos. En estas acuarelas Cortezo omite la expresión de la violencia directa, pero se acoge a los aspectos formales del realismo dentro de las exigencias del Arte de Guerra que desde 1935 se emitían desde *Nueva Cultura*<sup>9</sup>. En ellas también reflejó otros sentimientos como la melancolía en *Familia de vendedores ambulantes* (1937). Por último, plasmó el pesar de un pueblo sin rostro, anónimo y desdibujado como el que viajaba en *El tranvía* (1937), en la que tal vez sea su contribución más expresionista. Su testimonio nos habla de un país al que se le apagaba la voz, incluso la de sus mayores portavoces. O, al menos, ese era el mal que parecía aquejar la actriz del *Retablo Rojo* (1937) del Altavoz del Frente, organización fundada por César Falcón, ligada al Partido Comunista y a *Mundo Obrero*, cuya sección de Teatro de guerra seguía la línea del Teatro de urgencia republicano, difundida por el Teatro de Arte y Propaganda, las Guerrillas de Teatro u otras agrupaciones dirigidas a los mismos fines (Dennis y Peral

Vega, 2009, págs. 234-249)<sup>10</sup> en las que también se incluían actuaciones musicales, como prueba el dibujo.



Fig. 6. Víctor Cortezo, *Julio 1937 en Málaga*, 1937. Lápiz y acuarela sobre papel. 50, 4 x 65 cm. Fuente: MNAC, Sig.: 145354-D.

Es probable que estos dibujos fuesen realizados y enviados desde Valencia, en aquel momento capital de la República, a donde Vitín llegó en 1937 junto a miembros del Frente Universitario Español (FUE). Allí, un viejo conocido, Manuel Altolaguirre, nuevo director de la segunda época de La Barraca, le dio su primer trabajo teatral como escenógrafo y como actor<sup>11</sup> en *Mariana Pineda*. La obra de Lorca se ponía en escena en homenaje a su muerte y apología de la libertad contra el opresor, en el marco del II Congreso de Intelectuales Antifascistas que se celebró en julio de 1937. Los figurines y escenografía gustaron a la compañía, pero no tanto a un público para el que, como recogía Cortezo en la narración autobiográfica del episodio valenciano en el diario *Ya*, “tal vez [eran estos] más refinados y elegantes de lo necesario” (Cortezo, 1975, pág. 41). Los bocetos para el vestuario que se publicaron como anejos de este relato son elocuentes con esa finura, cercana a ilustración del entresiglos y asociada a la decadencia burguesa, que difícilmente encajaba con los presupuestos estéticos del realismo social al que habíamos referido con anterioridad. Entre los diseños masculinos, se encuentran los que él mismo y Luis Cernuda vistieron para la actuación. El recuerdo en este contexto de los momentos con el poeta sevillano, con quien frecuentaba

también al pintor Ramón Gaya y el escritor Gil Albert (Cortezo, 1975, pág. 41), fue para Vitín el más dulce de una “amistad breve y dichosa”, como rezaba en el poema que este mismo le dedicó años más tarde en la *Desolación de la Quimera*<sup>12</sup>. En estos versos del andaluz también se narraba el encarcelamiento repentino de Vitín en la checa comunista de Germanías (Sánchez Rodríguez, 2012, págs. 7-26), aunque no se esgrimían en estos las causas de este prendimiento. Por su parte, Cortezo achacaba los motivos a su catolicismo y a una acusación de espionaje (Cortezo, 1974, pág. 43). Ante la falta de documentación oficial sobre el caso, tan solo podemos considerar el testimonio de Vitín y no desdeñar tampoco las implicaciones homófobas en el asunto que, como habíamos señalado, ponía Agramunt como fundamento del mismo.

Pese a la cruel reputación de estas cárceles y sus métodos de tortura, Cortezo apenas repara en los detalles de esta detención y tan solo añade que fue excarcelado gracias a la intervención de un antiguo compañero de colegio de su hermano Carlos, al frente del tribunal ante el que prestó declaración. Cabe señalar que el hermano de Vitín, Carlos Cortezo Martínez-Junquera, fue nombrado durante la guerra teniente provisional de Artillería del Ejército Nacional<sup>13</sup>. La familia Cortezo pertenecía, en cualquier caso, a la alta burguesía madrileña y contaba entre sus filas con un médico real, Carlos María Cortezo y Pietro Orche, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el reinado de Alfonso XIII. El padre de Vitín, también médico, había mostrado su rechazo al bando republicano al renunciar a su puesto por “desafecto al Gobierno rojo”<sup>14</sup>.

Por aquel entonces, la relación del pintor con su familia no debía de ser muy estrecha (Lagarde, 2013, pág. 13), pero puede que su estatus también fuese motivo de sospecha en su detención. En cualquier caso, nada de eso impidió que, finalizada la contienda, Vitín fuera trasladado, esta vez, a un campo de prisioneros franquista de las afueras de Madrid. De nuevo, otra amistad intercedió para su excarcelación. El turno fue ahora de Luis Escobar, amigo del afectado y nombrado en 1938 jefe del Departamento de Teatro y Música de la Jefatura de Propaganda del Ministerio del Interior del primer Gobierno franquista. Su labor durante la guerra consistió en la dirección del Teatro de Falange por diferentes ciudades de España a la manera de La Barraca o el Teatro de Guerra. Terminada la contienda, su primer trabajo teatral no ambulante vino con la conmemoración del golpe de Estado de 18 de julio de 1936. Para la ocasión se estrenó *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca,

auto sacramental inspirado en el quinto capítulo del libro de Daniel, en el se que narraba la instauración de uno nuevo orden tras la caída de uno antiguo y corrompido. Servida la metáfora a los acontecimientos, el escenario creado por Cortezo a diferentes alturas se instaló en el Paseo de las Estatuas del Parque del Retiro. La obra fue considerablemente aplaudida, pero también criticada. Sus detractores no vieron con gusto su desarraigo del ideal estético fascista de la inmediata posguerra, ni su mirada a una vanguardia degenerada. Para algunos todavía pesaba ese pasado “rojo” del artista (Escobar en Lagarde, 2013, pág. 13)<sup>15</sup>. No obstante, la producción giró nacional e internacionalmente y fue repuesta en la inauguración del Teatro María Guerrero como Teatro Nacional en 1940.

#### 4. LA CONSOLIDACIÓN ENTRE BAMBALINAS (1940-1968)

Esta producción le vinculó en el polo más cercano a la propaganda, pero sobre todo le abrió las puertas de los Teatros Nacionales y, en general, de la escena madrileña, escasa en escenógrafos tras la contienda (Arías de Cossío y Murga Castro, 2015). En este medio hizo amistad con grupo de intelectuales conformado por Conchita Montes y Edgar Neville, entre otros, con el que pudo crear un “mundo íntimo y libérrimo [...] de la absoluta libertad moral” (Antonio Villena en Lagarde, 2013, pág. 13) fuera de los escenarios que, a partir de los sesenta, se reunía en torno al Café Oliver de Adolfo Marsillach.

Entre las bambalinas, Luis Escobar continuó siendo uno de los directores a quien más asistió, no solo mientras este estuvo al frente del María Guerrero, sino también en la etapa en la que regentó el Teatro Es-lava. Entre el numeroso repertorio vinculado a Escobar destaca *Electra* de Eurípides, estrenada el 14 de diciembre de 1949. Una obra en la que el autor del texto, José María Pemán, pretendía un “helenismo estilizado y riente” (Pemán, 1949, pág. 29) que Cortezo tradujo, mediante un despliegue de conocimientos en Historia del Arte, en una síntesis entre las esculturillas minoicas y la terracota griega con el *glamour* de una *vedette*. Algunos figurines son muy sensuales, incluso aparecen dibujadas con los pechos al aire [fig. 7]. Este tipo de rasgos, que también se han detectado en el auto sacramental al que hemos hecho alusión, se pueden poner en relación con sus trabajos para el género de la revista, en el que

se tendía a resaltar las cualidades eróticas de los personajes femeninos. Este tipo de gestos le costaron reproches de la crítica que le llegó a acusar de una “frívola superficialidad” que daba pie “en la mente del espectador adulto, a las más licenciosas expresiones” (EFE, 1969, pág. 77). En ocasiones, esto causó la autocensura de directores, temerosos de las reacciones e incluso el veto en los ensayos generales por sus provocaciones a las autoridades censoras (Lagarde, 2013, pág. 13).



Fig. 7. Víctor Cortezo, tres figurines para *Electra* (1949). Técnica mixta sobre papel.

Fuente: MNT. Sig.: F-696, F-728, F-690.

Las posibilidades que generaban los clásicos fueron valoradas por el propio artista por su disposición para recrearse en lo simbólico (Cortezo, 1947). En ese sentido, las obras griegas continuaron dando lugar a algunas de las producciones más interesantes, como es el caso de *Tiestes*, estrenada el 5 de octubre de 1956, o *La Orestíada*, del 27 de noviembre de 1959, también de Pemán y ahora dirigidas por José Tamayo. En ambas el encargado de la escenografía fue Sigfrido Burmann. La monumentalidad arquitectónica del alemán, con unas estructuras caracterizadas con lo fundamental, fue conjugada con unos figurines de Vitín, siempre más estridentes, en los que volvía a hacer un llamamiento a la Grecia micénica, en el caso de la primera, o más arcaica, en la segunda. Dentro del repertorio de la tradición española teatral, trabajó en el *Don Juan Tenorio* de 1959, también dirigida Tamayo. Cortezo fue el autor de los figurines, mientras que la escenografía, de sobriedad herreriana, fue obra

de Emilio Burgos. Entre todos los personajes de esta producción, más o menos fieles a la moda y la pintura del siglo XVI, destaca el traje que diseñó para Doña Inés. La “blanca paloma” a la que Dalí había puesto plumas en su Tenorio<sup>16</sup>, en manos de Cortezo se vuelve una metáfora gracias a la cofia blanca de corte más victoriano que le coloca y a un juego de velos y pliegues en el resto del vestido<sup>17</sup>.

A los ya mentados, debemos de incluir en el elenco de trabajos conjuntos al resto de escenógrafos más importantes de su contemporaneidad, como Vicente Viudes o José Caballero. Con Caballero tuvo el reto de trabajar en la vuelta de *Bodas de Sangre* a los escenarios madrileños<sup>18</sup>, estrenada el 10 de octubre de 1962 en el Teatro Bellas Artes. Cabe señalar que, aunque en las críticas solo se alabase al pintor onubense como el autor de los decorados (Llovet, 1962<sup>a</sup>, 81-82 y 1962b, 34-39), los figurines eran diseños de Cortezo. Este tipo de omisiones fue más frecuente de lo que se piensa dentro de la trayectoria de Vitín. En el caso de *Gigí*, estrenada en 1959 para la compañía de Nuria Espert<sup>19</sup>, recientemente Arias de Cossío ha demostrado que, pese a haber sido siempre atribuida su escenografía a Emilio Burgos, esta era en realidad de Cortezo (Arias de Cossío, 2016, pág. 118), quien también trabajó con la compañía en *La sirena varada* (1963).

Pese a su encasillamiento en el figurinismo (Peláez y Montero, 2012, pág. 15), no se debe de menospreciar el relieve de su figura dentro del campo de la escenografía como introductor de nuevas soluciones. Para *El baile de los ladrones*, comedia-ballet de Jean Anouilh, estrenada el 4 de febrero de 1960, incluía por primera vez sobre el escenario estructuras de mimbre, que completaba con efusivos trazos coloristas. La incorporación de este tipo de materiales recuerda a los recursos de los artistas vinculados al Informalismo, si bien el expresionismo de los trazos aplicados por Vitín navegaba en otra dirección y se entremezcla exquisitez del modernismo. Más afín a las experiencias de los integrantes de El Paso y dentro de las soluciones más punteras, sí se lució en la *Resurrección de la petenera* de 1978 para la compañía de danza de Antonio Ruiz Soler en la que eliminó el telón pintado y lo sustituyó por unas imponentes astas de madera [fig. 8].

En el plano de la innovación, él mismo destacaba la importancia de “la evolución del movimiento plástico moderno, [que] necesariamente influye en la escenografía” (“Una encuesta...”, 1965, pág. 9). Algo que, además de en algunos de los casos anteriores, había puesto en práctica



Fig. 8. *Resurrección de la petenera*, Ballet Español de Antonio.  
Figurines y decorados de Víctor Cortezo, 1978. Fuente: Espejo,  
1978, s/p.

de manera muy sugestiva en *Otoño de tres mil seis*, dirigida por Alfredo Marquerié y estrenada el 11 de marzo de 1954 en el Teatro María Guerrero. Los figurines para los personajes masculinos se declaraban sucesores del surrealismo y el expresionismo, referentes visuales para la plástica española más puntera de los años cuarenta, como la realizada por los miembros de el Postismo. Tampoco olvidaba la marca de la abstracción más ingenua y primitiva característica de otras tendencias pictóricas surgidas a finales de esa misma década como la Escuela de Altamira, Grupo Pórtico o Dau al Set. En los femeninos apostó por unos dibujos más estilizados, algo aferrados al figurín de moda y con cierto toque *decó*. [fig 9].



Fig. 9. Víctor Cortezo, dos figurines masculinos y uno femenino para *Otoño de tres mil seis*, 1954.  
Gouache. Fuente: MNT. Sig.: F-4184; F.: 4196

Entre su extenso currículum tragicómico también hubo hueco para las obras de teatro infantil. “Los Títeres”<sup>20</sup>, del Teatro Nacional de Juventudes dependiente de la Sección Femenina de Falange, fue una iniciativa creada en 1960 por Pilar Primo de Rivera y Carlos Miguel Suárez Radillo. Su objetivo era la representación de cuentos infantiles como *Peter Pan*; clásicos adaptados, como *Pastores de Belén* de Lope de Vega, e incluso óperas como *Amahl y los Reyes Magos* de Menotti, dirigidas por Ángel Montesinos y con decorados diseñados por Vitín. A partir de 1964 pasaron a depender de los Teatros Nacionales, con sede en el María Guerrero, nuevo estatus inaugurado con *La feria del come y calla*, basado en leyendas y relatos españoles en un texto de Alfredo Mañas<sup>21</sup>, figurines de Cortezo y escenografía compartida con Viudes, José Guinovart y Manuel Viola [fig. 10].

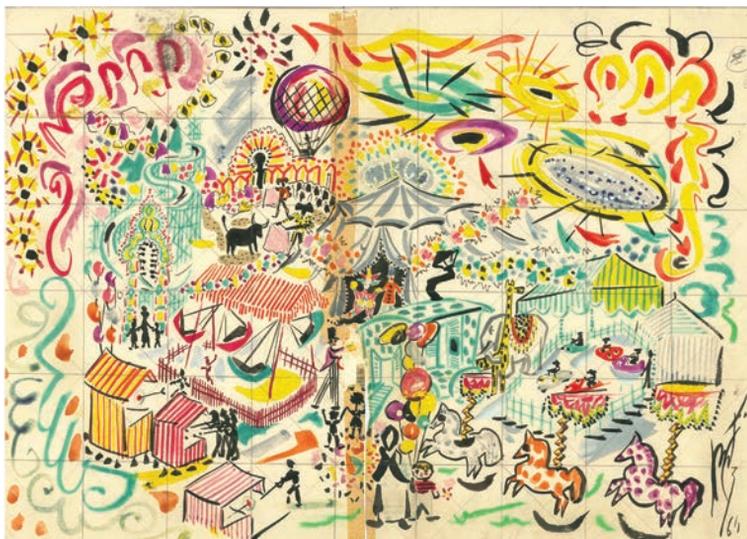


Fig. 10. Víctor Cortezo, Escenografía para *La feria del come y calla*, 1964. Técnica mixta. Fuente: MNT. Sig.: ES.358.

Algunas de las más exitosas de esta compañía fueron *El cocherito Leré*, estrenada el 20 de noviembre 1966, con guión de Montesinos y del cineasta Ricardo López Aranda. Los dibujos de Cortezo para la escenografía y el vestuario de su reposición siete años más tarde mostraban, como en los ejemplos anteriores, un estilo más candoroso y adaptado al público infantil. Un toque más pop/rock, con ciertos aires de psicodelia,

lo aportó en la carátula del vinilo *Platero y yo* basados en los figurines realizados para la obra de teatro de nombre homónimo, estrenada en 1972. En todas ellas se sentía un cambio de sensibilidad propio de la ilustración de los años setenta y, en concreto, la dirigida a niños que en España comenzaba a despertar de la mano de la generación de dibujantes nacidos en los años cuarenta: Juan Ramón Sánchez, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Carmen Solé o Karin Schubert.

En cuanto a sus vínculos con la versión femenina de Falange, estos no se limitaron a lo teatral. Vitín Cortezo fue colaborador de *Medina* una revista femenina en la que escribió e ilustró las secciones de “El estilo en el mueble” e “Historias de Trajes y Modas” entre 1943 y 1944. Al margen de lo histórico, también puso de manifiesto su competencia en el diseño de figurines de las prendas en boga en otras revistas, como la cinematográfica *Primer Plano* en cronologías similares. Otros artículos suyos vieron luz en esa misma década en la *Revista Nacional de Arquitectura*, en la que reflexionaba sobre “El edificio en el paisaje y la pintura” a lo largo de la Historia del Arte (Cortezo, 1943a, págs. 403-410) o la *Revista Nacional de Educación* para la que en su número dedicado al teatro escribió su visión de la “Plástica y ornamentación escénicas” (Cortezo, 1943b, págs. 97-103), fundamental para testar su puesta al día en las últimas tendencias teatrales internacionales en la más temprana autarquía.

En el campo editorial tampoco interrumpió iluminación de escritos. Suyas fueron portadas y dibujos de *Teatro en casa*<sup>22</sup> o de *Crimen y castigo* (Aleixandre, 1953, págs. 53-70). Las de esta última publicación, para la versión de José Javier Aleixandre sobre el drama de Dostoiéwsky, estaban inspiradas en los decorados que había hecho para su estreno en 1949. Manuel Carrasco contó con él para ilustrar *El oro y el barro* (1971), pero el libro más interesante para ejemplificar esta faceta fue *Historia del baile* (1975) iluminado con cincuenta láminas a color, realizadas por Cortezo, en las que parejas de todas las épocas bailaban al son de los principales tipos de danzas históricas y de distintas procedencias. Con una chillona policromía, anacrónica en muchas de las estampas, reinterpretaba la *Dance Macabre* de Guyot Marchant o ponía a bailar una Gracia de Botticelli con algún cortesano de genética Medici. Una versión satírica que se mantiene en otras estampas como las dedicadas a los hippies, subcultura en boga en esa década.

Pese a las interrupciones ocasionadas por su enfermedad y los ingresos para su tratamiento, la danza, la ópera, la zarzuela<sup>23</sup> e incluso el cine. Su carrera en el séptimo arte estuvo ligada a los regidores más importantes del momento: Florián Rey, Antonio Román, Luis Marquina, Juan de Orduña, Ramón Torrado, entre otros. Para ellos vistió a esas divas del cine folklórico como Imperio Argentina (*La cigarra*, 1949), Lola Flores (*La Estrella de Sierra Morena*, 1952) y a otras actrices habituales en este género como Sara Montiel (*El capitán Veneno*, 1951) o Carmen Sevilla (*La Fierrecilla Domada*, 1956). Su contribución a la decoración filmográfica le valió el reconocimiento unánime de los figurinistas de las siguientes décadas por su calidad e innovación, sobre todo, en el vestuario (Bayo, 2008).

Finalmente, en el ámbito expositivo se mostró menos activo. Participó con dibujos y pinturas en muestras colectivas como la de la Galería Juma en 1942 con José Caballero, Luis Sáenz de la Calzada y Juan Antonio Morales. De manera individual, hizo lo propio el Salón de Arte Los Madrazo (1964) o la galería Viriato<sup>24</sup> (1973) y además en el Hotel Rembrandt de Tánger (1951) o la galería Alkara de Israel (1974). Como prueba gráfica de estos eventos ha sobrevivido la reproducción de lienzo *Desnudo* en una noticia sobre una exposición de la galería Rojo y Negro de Madrid<sup>25</sup> y un boceto de los *Pecados Capitales*, serie de acrílicos presentada la Galería Altamira de Pontevedra (1976), todavía con reverberaciones coctianas (Lagarde, 2013, pág. 13). En el Archivo General de la Administración se conservan las fotografías de dos obras. Una de la acuarela *Los locos*, fechada y firmada en 1943, pero fotografiada en 1951, en coincidencia con la muestra de Tánger. La otra retrataba para la posteridad la imagen de un melancólico arlequín muy cercano a la sensibilidad de Pascin y Visser, realizada por el estudio Ferriz en 1942 y, por tanto, coincidente con la cronología de la de Juma, aunque no se describía en ninguna crítica. La supervivencia iconográfica de estas pinturas de Vitín muestra a un pintor anquilosado en las corrientes artísticas del primer tercio del siglo XX. Su opción estética no fue muy distinta de la de otros contemporáneos, como algunos de los representantes de la llamada Escuela de Madrid con los que compartió pared en la exposición *Facetas del Arte Moderno Español*, celebrada en la galería Buchholz en 1946. Llama la atención, no obstante, que con el paso del tiempo en este tipo de formatos se mostrase menos permeable a la innovación que en sus trabajos en el escenario e incluso en las artes gráficas.

## 5. CONCLUSIONES

Su preocupación por el *aggiornamento* escénico en detrimento del pictórico sugiere diversas interpretaciones. Sin querer incurrir en elucubraciones, esta cuestión, unida al volumen de trabajos escénicos o a su preocupación teórica por los mismos expresada en algunos de los artículos citados en este texto, da cuenta de la significación que para Cortezo tuvieron las artes escénicas. Los escenarios teatrales surgieron ante Vitín como una plataforma de amparo en situaciones de conflicto. Tal vez no tanto en la Guerra Civil, como durante los complicados tiempos de la inmediata posguerra y el resto de la dictadura franquista. Las posibilidades del teatro para dar rienda a la imaginación del autor o para jugar con las posibilidades simbólicas, eran, a pesar de la censura teatral y al margen de algunas excepciones artísticas, más amplias en esos primeros años que en los circuitos expositivos oficiales hasta la llegada del Aperturismo y el Desarrollismo de los años cincuenta y sesenta respectivamente. La libertad, en ese sentido, jugó a favor de un artista que, como hemos visto continuó siendo víctima de prejuicios que sugieren la existencia de más episodios de opresión relacionados con su sexualidad. No queremos obviar el valor de sus amistades y, como subyace de varios datos expuestos, el contacto con el círculo intelectual monárquico al que perteneció su familia y Luis Escobar, pero es importante subrayar que su personalidad, como señalaba Nieva en la necrológica que mencionábamos en la introducción, “no era la más apta a integrarse a la elementalidad artística y política” (Nieva, 1978, pág. 11) de la época.

Por todo esto, sin ánimo de realizar una lectura en clave terapéutica del arte, la palabra resiliencia –no olvidemos ya adaptada desde el marco conceptual de otra disciplina– sirve en este caso como un descriptor válido para la actitud de un artista capaz de sobreponerse a las adversidades políticas, personales e incluso estéticas. Víctor Cortezo supo hacer del teatro un bastión donde también encontró un lugar en el que adaptar su visión del arte. Tal vez por esa inclinación decorativa presagiada por los críticos durante La República o por aquellas licencias que brindaban los escenarios, en estos pudo dar rienda suelta a una producción moderna, atrevida y ecléctica en la que se mostró no solo poroso a las novedades, sino también capaz de conectar todas sus facetas e intereses, incluida la de la ilustración para moda. A falta de poder analizar el impacto de la censura en sus creaciones más allá de

las pruebas visuales, la actitud irreverencia con la que lo han calificado tantos, incluido Luis Escobar: “toda su labor es como un grito, un cartel de desafío” (Escobar, 1927, pág. 101), abren la puerta a releer su obra en clave de resistencia, más o menos “silenciosa” (Jordi Gracia en Rosón y Medina-Doménech, 2017, pág. 412), capaz de erosionar el discurso hegemónico y elaborar otros nuevos sobre el arte español durante la dictadura franquista.

## 6. OBRAS CITADAS

- (1932) *Catálogo XV Salón de humoristas*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (1937) Ediciones Nueva Cultura. *Nueva Cultura* (3). Valencia, mayo, año III, 15.
- (1964) ‘Los Títeres’ estrenó ‘La feria del come y calla’ con textos de Alfredo Mañas, en el Teatro María Guerrero”, *Efemérides*, CDT. [En línea]: <http://teatro.es/efemerides/los-titeres-estreno-la-feria-del-come-y-calla-con-textos-de-alfredo-manas-en-el-teatro-maria-guerrero> [Consulta: 05-05-2016]
- (1965) Una encuesta entre escenógrafos españoles. *Primer acto* (65), 8-11.
- (1973) Víctor Cortezo. *ABC*, Madrid, 6 de abril, 68.
- (1975) Víctor Cortezo. *Blanco y Negro*, Madrid, 20 de diciembre, 111.
- Abril, Manuel (1931). Rumbos, exposiciones y artistas: Escoriaza, Cortezo y Ferrarons. *Blanco y Negro*. Madrid, 19 de julio, 84.
- Agramunt Lacruz, Francisco (2005). *Arte y represión en la guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Aleixandre, José Javier (1953). Crimen y castigo: drama en dos partes y ocho cuadros basado en la novela de F. M. Dostoiewsky. *T-Teatro*. Madrid: Ediciones Alfíl, enero, 53-70.
- Alix, Josefina (com.) (1987). *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Arias, Laura (2005). *Juan Antonio Morales: de la Vanguardia al teatro de sociedad*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Arias de Cossío, Ana M. (2016). *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*. Madrid: Cumbres.

- Arias de Cossío, Ana M. y Murga Castro, Idoia (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla: Renacimiento.
- Arranz Martín, Juan A. (2001). Aproximación a la figura y obra de Víctor María Cortezo. *ADE* (84), 170-174
- Aznar Soler, Manuel (2004). Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano. *Debats* 86, 18-34.
- Bonnano, George A. Loss (2004) Trauma, and Human Resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events?. *American Psychologist* (59), 20-28.
- Bonet, Juan M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bravo, Julio (1941). *La casa desalquilada*. Madrid: Gráfica universal.
- Brihuega, Jaime. La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925. En Jaime Brihuega y Concha Lomba (com.), *La sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [cat. exp] (págs. 17-31). Madrid: MNCARS.
- Benítez Carrasco, Manuel (1950). *El oro y el barro*. Madrid: AGA Artes Gráficas.
- Chaves, Óscar (2016). Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta. En M<sup>a</sup> Dolores Jiménez Blanco (2016). *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1945)* [cat. exp.]. Madrid: MNCARS, 158-161.
- Cortezo, Víctor M. (1936). *El tímido. (22 dibujos con tres poemas)*. Madrid: Caballo Verde.
- (1943). El edificio en el paisaje y la pintura. *Revista Nacional de Arquitectura* (2), 403-410.
- (1943b). Plástica y ornamentación escénicas. *Revista Nacional de Educación* (35), Madrid, noviembre, 97-103.
- (1947). Cuatro generaciones en el vestuario de plaza de Oriente. *Diario Pueblo*, Madrid, s/p.
- (1974). Una representación de Mariana Pineda en la Valencia de 1937. *Ya*, Madrid, 8 de diciembre, 42.
- (1975). Más de la Valencia de 1937. *Ya*, Madrid, 13 de abril, 41.
- (1975b). *Historia del baile. 50 láminas a todo color*, Madrid: JL.
- Dennis, Nigel y Peral Vega, Emilio J. (2009). *Teatro de la guerra: el bando republicano*. Madrid: Fundamentos.
- (2010). *Teatro de la guerra: el bando nacional*. Madrid: Fundamentos.

- EFE (1969). Nueva versión de 'El amor de los cuatro coroneles', en Mavavillas. *ABC*, Madrid, 11 de abril, 77.
- Escobar, Luis (1978). Víctor Cortezo. *ABC*, Madrid, 9 de abril, 101.
- Espejo, Carmen (1978). *Antonio, sus bodas de oro con la danza*. Madrid: Femusal.
- Francés, José (1931). La semana artística. Un escultor: Francisco Lafuente. Dos pintores: López Escoriaza y Cortezo. *Nuevo Mundo*, Madrid, 4 de septiembre, 24.
- Lagarde, Micol (2013). Víctor María Cortezo: el trazo libre. *Don Galán* (3), 13. [En línea]: [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2\\_3&p\\_ag=2](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=2_3&p_ag=2) [Consulta: 12-02-2016].
- López Izquierdo, Rafael (1936). Dos exposiciones. *El Mundial* (2), Madrid, marzo, 53.
- Llovet, Enrique (1962). Representación de 'Bodas de Sangre' de Federico García Lorca en el Teatro Bellas Artes. *ABC*, Madrid, 11 de octubre, 81-82.
- (1962). Los decorados de 'Bodas de Sangre'. Un éxito del pintor José Caballero. *Blanco y Negro*, Madrid, 10 de noviembre, 34-39.
- Madrigal, Marian (2010). *La memoria no es nostalgia*. José Caballero. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Molins, Patricia (2016). Surrealismo el fantasma en el armario. En M<sup>a</sup> Dolores Jiménez Blanco. *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española (1939-1945)* [cat. exp.] (págs. 74-77). Madrid: MNCARS.
- Mora, Víctor (2016). *Al margen de la naturaleza: la persecución de la homosexualidad durante el franquismo*. Barcelona: Debate.
- Morla Lynch, Carlos (2008). *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1956)*, Sevilla: Renacimiento.
- Bayo, Juanjo (com.) (2008). *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*, Valladolid, SEMINCI.
- Nieva, Francisco (1978). El último insolente. *El País*, Madrid, 19 de marzo, 11.
- Obregón, Antonio (1939). Crónica Teatral. Teatro Nacional. *Arriba*, Madrid, 16 de julio, 14.
- Peláez, Andrés y Montero, José M (2012). *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia* [cat. exp.]. Madrid: CDT.

- Peláez, Andrés y Andura, Fernanda (coord.) (1988). *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva* [cat. exp.]. Madrid: Consejería de Cultura.
- Pemán, José M (1949). José María Pemán estrena esta noche 'Electra' en el María Guerrero. *ABC*, Madrid, 14 de noviembre, 29.
- Peral Vega, Emilio J (2012). 'Altavoz del frente', una experiencia multidisciplinar durante la guerra. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* (3),13, 234-249.
- Rodríguez de Rivas, Mariano (1940). *Arte Español*. Madrid, 4º cuatrimestre, 1-4.
- Rosón, María y Medina-Doménech, Rosa (2017). Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico. *Arenal* (24:2), julio-diciembre, 407-430.
- Sainz de la Maza, Regino (1946). Teatro Fontalba: Presentación de Pilar López y su 'Ballet Español'. *ABC*, Madrid, 8 de junio, 17.
- Salabert, Miguel (1988). *El exilio interior*, Madrid: Anthropos.
- Sánchez Rodríguez, Alfonso (2012). Víctor Cortezo y los sacripantes del partido. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua* (12), 7-26.
- Sanz de Soto, Emilio (1978). Vitín Cortezo. Un personaje. *Arte y Pensamiento*, Madrid, 19 de marzo, 10.
- Terrasa Mateu, Jordi (2008). La legislación represiva. En Javier Pérez Ugarte (ed.). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición* (págs. 79-107). Madrid-Barcelona: Egales.
- Toral, Carolina. *Literatura infantil española: apuntes para su historia*, vol II. Madrid: Conclusa.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1957). Bernarda Alba y sus hijas, o un mundo sin perdón. *Primer Acto* (2). Madrid, mayo, 2-5.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Hasta la inclusión de la homosexualidad entre la Ley de Vagos y Maleantes en 1954, el régimen contó de otros instrumentos legales de represión homófila como el Código Penal de 1944 o el Código de Justicia Militar de 1945 (Terrasa Mateu, 2008, págs. 79-107).
- <sup>2</sup> Hacemos referencia a testimonios como el de Raúl del Pozo, que narra cómo Cortezo se metía directamente en los coches de policía (Pozo en Lagarde, pág. 13). Otros aparecen recogidos en la bibliografía o comentados en la *Mesa debate en torno a la figura de Vitín Cortezo* [DVD], Teatro Valle-Inclán de Madrid, INAEM, 28-05-2012, Dur.: 01:19:06 h. Centro de Documentación Teatral (CDT), sig.: VID-5761.
- <sup>3</sup> Uno de los primeros títulos en los que se recogió su trayectoria escenográfica fue la publicación de la exposición *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva* (Peláez y Andura, 1988) celebrada en los años 80. En 2012 se le dedicó una individual recogida en el catálogo *Vitín Cortezo. Figurinista y escenógrafo. Del auto sacramental a la vida perdularia* (Peláez y Montero, 2012).
- <sup>4</sup> Pensamos en los ejemplos de José Caballero y a Juan Antonio de Morales, cuya participación en La Barraca, sus vínculos con el bando republicano, su repentino cambio al teatro del bando franquista en el caso del primero (Madrigal Neira, 2010, p. 229) o el encarcelamiento en el caso del segundo guardan similitudes con la trayectoria de Cortezo (Arias, págs. 115-137).
- <sup>5</sup> Según Lagarde expuso en la galería parisina *Les Norritures Terrestres*. No obstante, esta y otras exposiciones internacionales citadas a lo largo del texto requieren una investigación en profundidad.
- <sup>6</sup> El famoso cartelista francés llegó a ser muy amigo del español, con quien realizó una breve *tournee* por España en 1933 (Lagarde, 2012, pág. 13)
- <sup>7</sup> Estas experiencias aparecen recogidas por primera vez en “El pintor en su estudio: Víctor María Cortezo” (Rodríguez Rivas, 1940, págs. 1-4).
- <sup>8</sup> Sus obras se encontraban junto a las 257 restantes halladas por Josefina Alix en los almacenes de escultura del Museo de Arte Moderno de Barcelona como recoge en el catálogo de la exposición *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París* celebrada en el MNCARS en 1987. Arranz Martín aseguraba que las de Vitín habían sido expuestas (Arranz Martín, 2001, págs. 170-174)

- <sup>9</sup> Desde esta misma revista se anunció la publicación de un libro de dibujos de Cortezo (“Ediciones Nueva Cultura”, 1937, pág. 15). También participó en la revista *Nova Galiza* (Bonet, 1994, pág. 174).
- <sup>10</sup> Para un acercamiento al teatro de guerra republicano véanse trabajos como los de Nigel Dennis y Emilio J. Peral Vega (2009 y 2010).
- <sup>11</sup> Estaba pensado que realizase los decorados de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca para el Club Teatral Anfistora. Nunca se llevó a cabo por el estallido de la Guerra Civil (Bonet, 1994, pág. 174)
- <sup>12</sup> La amistad entre ambos se distanció con el exilio tomado del poeta andaluz. Tan solo han quedado esas estrofas, un dibujo y algunas cartas conservadas en la Fundación Generación del 27.
- <sup>13</sup> BOE, 540, 14-14-1938, pág. 6786.
- <sup>14</sup> “Ficha de Víctor María Cortezo Collantes”, DNSD-Secretaría, Fichero, 13, Centro Documental de la Memoria Histórica.
- <sup>15</sup> Los ademanes de Cortezo tampoco gustaron en la reposición del mismo auto sacramental en una producción de la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo y estrenada en el Auditorium del Palacio Pío del Vaticano en 1953. La puesta en escena de estos dos autos, su análisis estilístico y su lectura en clave propagandística ha sido tratado por mí en: “Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas durante el franquismo: Víctor María Cortezo y el auto sacramental *La cena del rey Baltasar* (1939-1954)”, conferencia del VIII Encuentro de Jóvenes Investigadores de la Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- <sup>16</sup> Nos referimos a la versión de su estreno el 3-11-1950, pues existe una primera versión de 1949. Como ejemplo de ello véase *Jaula (boceto para la escenografía de “Don Juan Tenorio”* (1950), conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), sig.: AS07308.
- <sup>17</sup> Véanse fotografías conservadas en el Centro de Documentación Teatral del estreno de *Don Juan Tenorio*, 25-10-1958.
- <sup>18</sup> Este hecho coincide con el retorno, en general, de Federico García Lorca a los escenarios. La recuperación del autor en clave política fue apuntada por Ana Rodrigo de la Casa en su conferencia: “Antonio Gades en el ‘Festival dei Due Mondi de Spoleto’, relaciones ideológicas, políticas y artísticas a través de la danza española en Italia (1958-1962)”, IX Congreso de la Sociedad española de Música, 2016. El interés por Lorca asomaba ya a finales de los años cincuenta, cuando Torrente Ballester publicó en *Primer Acto* el artículo “Bernarda Alba y sus hijas” (1957, págs. 2-5), así como en otros artículos de prensa dedicados a la crítica teatral internacional de sus obras.

- <sup>19</sup> A la compañía de Nuria Espert debemos de sumar muchas otras agrupaciones privadas, tales como la de Conchita Montes, Alberto Closas, Tony Leblanc o Ismael Merlo, para las que también trabajó profusamente a partir de mediados de la década de los cincuenta.
- <sup>20</sup> Esta iniciativa no se ha de confundir con el Teatro de Títeres del Frente de Juventudes creado en los años cuarenta por el Maese Villarejo, flecha de la organización masculina de las juventudes falangistas, que llevó a cabo esta labor itinerante por distintas ciudades de España (Torralba, 1957, pág. 213).
- <sup>21</sup> (1964) 'Los Títeres' estrenó 'La feria del come y calla' con textos de Alfredo Mañas, en el Teatro María Guerrero". *Efemérides*, 18 de octubre, CDT. [En línea]: <http://teatro.es/efemerides/los-titeres-estreno-la-feria-del-come-y-calla-con-textos-de-alfredo-manas-en-el-teatro-maria-guerrero> [Consulta: 05-05-2016]
- <sup>22</sup> *La casa desalquilada* de Francisco Alonso, *Don Cugat de Escalada* de Juan Tellería y *El crimen de la calle Quejido* de Julio Bravo (Bravo, 1941).
- <sup>23</sup> Entre ellas destacan *Doña Francisquita* de Guillermo Fernández Shaw, dirigida por José Tamayo, para su estreno en la reapertura del Teatro de la Zarzuela de Madrid el 24-10-1956. Otras como *Pan y Toros* o *Gigantes y Cabezudos*, recorrieron además diferentes Festivales de España con la Compañía Lírica Amadeo Vives, dirigida por el mismo Tamayo, quien también llevó a escena la *Antología de la Zarzuela* en 1970.
- <sup>24</sup> La de la Galería Viriato, inaugurada en abril y con permanencia hasta mayo, se tituló *Sandwich-book* y mostraba caricaturas de personajes del mundo de la cultura ("Víctor Cortezo", 1973, pág. 68)
- <sup>25</sup> La prensa recoge que tuvo lugar entre el 19 de noviembre y el 19 de diciembre de ese año y contenía "diez cuadros a color y trece dibujos" con temática proustiana ("Víctor Cortezo", 1975, pág. 111).